This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,409,971

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817

Michelagniolo. Berlin, Herr A. von Beckerath.

MICHELAGNIOLO

VON HANS MACKOWSKY
MIT 61 HELIOGRAVUREN,
VOLLBILDERN IN TON-
ÄTZUNG U. FAKSIMILES

BERLIN W. 50
VERLAG VON
MARQUARDT
UND CO. 1908

Fine Arts
N
6923
.B94
M16

PUBLISHED MAY 5, 1908
PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE
UNITED STATES RESERVED UNDER
THE ACT APPROVED MARCH 3, 1905
BY MARQUARDT & CO. IN BERLIN

ALLE RECHTE VOM VERLAGE
VORBEHALTEN

BUCHSCHMUCK VON PROF. F. NIGG — DRUCK VON A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

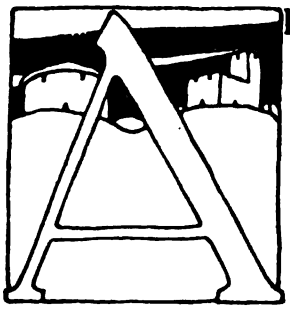
Fine Arts
Hacker
11 15 55
94532

Transferred to
Fine Arts
4-1-68

MEINER FRAU ZU EIGEN

INHALTS-ÜBERSICHT

EINLEITUNG



ls Michelagniolo, ein Dreißigjähriger, in Carrara die Blöcke für das Grabmal Julius II. brach, kam ihm, von hoher Klippe hinüberschauend zum Schimmer des Meeres, der Gedanke, aus dem Gestein selbst einen Koloß zu hauen zu eigener Lust und im Wettstreit mit den Alten, von deren kühnen Plänen er gehört und gelesen hatte. Hoch über dem Meer, in schweigender Einsamkeit sollte das Gebilde aufragen — den Schiffern ein Wahrzeichen, der Welt ein Denkmal großartiger Schöpferwollust, die sich vermaß, das Antlitz der Natur nach den Visionen der eignen Phantasie umzubilden. Es war die Zeit, wo der Dämon des Schaffens in Michelagniolo am unruhigsten sich gebärdete, wo seine Einbildungskraft mit Gestalten rang, wie er sie später im Moses und an der Decke der Sixtina bildete.

Michelagniolo hat den Koloß nicht gemacht. Klanglos und ohne Spur, wie so viele seiner ungeheuren Entwürfe, ist auch dieser versunken. Dafür ist uns ein Größeres erhalten, ein Unzerstörbares, an dem er Tag für Tag in unbewußter Arbeit schaffte, an dem nichts Fertiges zu zerschlagen war, nichts Mißlungenes die Fortführung aufhalten konnte: sein Leben, aufbewahrt in menschlichen Dokumenten der verschiedensten Art, in Statuen, Gemälden, Dichtungen und Briefen.

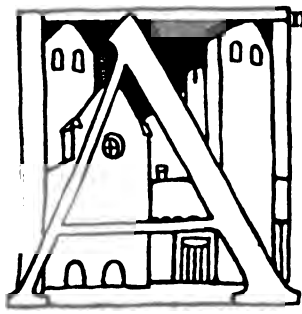
Und wenn wir uns in dies Gebirge von Taten und Schmerzen verirren, wenn es scheint, als würde die Luft immer reiner, der Sturz der Felsen immer steiler, die Stimmen aus der Tiefe immer verworrener, dann nimmt diese Last von Überliefertem Züge an, die sich zu einem Riesenbilde des Meisters fügen wollen, jenem Koloß vergleichbar, der groß und einsam in der Steinwelt Carraras aufragen sollte, hinüberschauend auf den unbewegten Schimmer des Meeres . . .

ERSTES KAPITEL

DIE ERSTEN DREISSIG JAHRE

VON RIESENGIPFELN, DIE SICH STÜRZEND NEIGEN
VERSTECKT, VON EINEM MÄCHT'GEN FELS UMSCHLOSSEN,
KAM ICH HERAB IN DIESES TAL GEFLOSSEN,
IM STEINBETT GROLLEND MICH DER WELT ZU ZEIGEN.

FRAGMENT EINES SONETTES
VON MICHELAGNIOLO



Am Eingang der großen Geistesbewegung, die wir Renaissance nennen, steht Dante, an ihrem Ausgang Michelagniolo. Man kann von dem Künstler nicht sprechen, ohne auf den Dichter zurückzudeuten; zu viele Parallelen drängen sich auf. Wie Dante die Kultur der werdenden, so verkörpert Michelagniolo die Kultur der sich vollendenden Renaissance. Ihr scharf ausgeprägtes Individuelles erweitert sich zum Typischen; beider Lebensschicksal erscheint wie die Abbreviatur des Zeitgeschehens selbst. Weithin sichtbar ragen ihre gewaltigen Silhouetten hinaus über den Schwarm derer, die nur in der Literatur- oder der Kunstgeschichte eine Rolle spielen. Dante und Michelagniolo repräsentieren die Menschheit an zwei der wichtigsten Durchgangspunkte ihrer geistigen Entwicklung.

Die Natur, im Typischen immer sparsam, hat diese beiden Heroen im Grundriß ihres Wesens überraschend ähnlich gebildet. Mit Dante teilt Michelagniolo das melancholische Temperament. Schon physiognomisch spricht sich das im Ausdruck der Köpfe aus. Das Auffahrende, Spröde und Reizbare, das Giovanni Villani für Dante charakteristisch fand, wird auch an Michelagniolo reichlich bemerkt. Anderes wieder, das ihnen gemeinsam ist, beruht auf Stammesverwandtschaft.

Als Florentiner besaßen beide „die scharfen Augen und die bösen Zungen", die sprichwörtlich für die Bevölkerung geblieben sind. Florentinisch ist ihre leidenschaftliche Teilnahme an dem parteipolitischen Treiben der Vaterstadt, und florentinisch im besten Sinne das tiefgewurzelte Heimatgefühl, diese unzerstörbare

Liebe zur Vaterstadt, die ihnen im Blute lag. Ein ähnliches Schicksal hat sie beide getroffen. Auch Michelagniolo mußte erleiden

die Grausamkeit, die mich von dort verscheucht,
wo ich, ein Lamm, geruht in schöner Hürde,
jedwedem Wolfe feind, der sie umschleicht.

Nur die Hälfte etwa seines Lebens hat er zubringen dürfen sovra 'l bel fiume d'Arno alla gran villa, wie Dante sagt. Als ein freiwillig Verbannter lebte er während der letzten dreißig Jahre in Rom. Aber die Sehnsucht nach Florenz verließ ihn nie. Und wenn er die Hingabe der Stadt an den mediceischen Gewaltherrscher wie den Verrat einer Geliebten empfand und ihn nie verwunden hat, so hat er ihr doch bis an seinen Tod eine schmerzliche Treue bewahrt. Wie alles in diesem Leben Tragödie wird, so auch die Rückkehr zur Geliebten. In einen Warenballen, wie Kaufmannsgut verpackt, wird der Leichnam nach Florenz mehr eingeschmuggelt als zurückgeführt. Rom wollte den großen Toten nicht hergeben. Dafür aber ist in dem Wettstreit um den Besitz des herrlichsten seiner Werke Rom, die fremde Stadt, vor der geliebten Heimat Siegerin geblieben. Wohl stehen in Florenz der David und die Kapelle mit den Grabmalen der Medici, aber die Decke der Sixtina in Rom strahlt doch an Schönheit und innerer Gewalt über sie alle hinweg.

Auf die florentinische Herkunft lassen sich auch Michelagniolos literarische Neigungen zurückführen. Und wenn er von dem Dreigestirn, das, wie Lorenzo de' Medici schrieb, unsere Sprache erleuchtet hat, Dante am höchsten verehrte, so war es der verwandte Geist, zu dem er sich mächtig hingezogen fühlte. Dankbar blickt er auf zu dem hellen Stern,

deß viel zu gnäd'ger Schein
das Heim bestrahlt, drin ich als Kind geruht,

und selbst der Fluch dieses Dichterlebens scheint ihm neidenswert:

O wär' ich er! sollt' ich, was er, erleben,
für sein Exil, vereint mit seiner Kraft,
wollt' ich das größte Glück der Erde geben!

Sein Leben lang hat er des großen Dichters Werke gelesen. Schon in der Jugend bewandert, reifte er im Alter zu einem der tiefsten Dantekenner, dessen Urteil von den Zünftlern der Kritik angerufen wurde.

Auch mit seiner Kunst hat er dem Dichter gehuldigt. Die Randzeichnungen zur göttlichen Komödie, die der florentinische Bildhauer Antonio Montauti (gest. 1740) besaß, sind leider bei einem Schiffbruch zugrunde gegangen. Als es sich 1518 darum handelte, Dantes Gebeine von Ravenna nach Florenz zu schaffen, erbot sich Michelagniolo, das Ehrengrab für den Dichter zu errichten. Wie heimisch der Meister in den Regionen des großen Gedichtes war, hat er im Jüngsten Gericht der Sixtina bewiesen.

Die Buonarroti Simoni waren eine alteingesessene, angesehene Familie, deren Glücksstern aber im Sinken war. Lodovico, Michelagniolos Vater, besaß nichts mehr als ein Gütchen in Settignano, das nur geringen Ertrag brachte. Er rühmte sich in einem nicht ganz berechtigten Selbstgefühl, niemals ein Handwerk erlernt zu haben, war, wie Varchi in dem Leichensermon des Meisters sich ausdrückt, „ein guter Mann, der (wie die meisten guten Leute zu sein pflegen) in den Dingen der Welt geringe Gewandtheit besaß" und entschädigte sich für seine geschäftliche Unerfahrenheit mit den kleinen Einkünften, die ihm ein gelegentlich übertragenes Ämtchen abwarf. So ging er für den Winter 1474/75 als Friedensrichter (podestà) nach Caprese ins obere Tibertal, und dort kam am 26. März 1475 sein zweiter Sohn Michelagniolo zur Welt. Die Mutter, übrigens neun Jahre

älter als der Vater, starb schon 1481, nachdem sie insgesamt fünf Söhnen das Leben geschenkt hatte. Abwechselnd auf dem Gut in Settignano und in einem engen Mietshause der Stadt an der Ecke der via Anguillara hat Michelagniolo mit den Geschwistern seine Kindheit zugebracht. 1485 gab der Vater der lärmenden Schar eine Stiefmutter zur Aufsicht.

Was Michelagniolo das Leben verbitterte, kam zu einem Teil von dieser Familie her. Mit seiner Begabung wie mit seinem Ehrgeiz stand er fremd unter den Seinen. In seinem Phlegma fand es der Vater natürlich, daß ein anderer für ihn sorgte, und kaum hatte er erkannt, wie sich das Talent und die Rastlosigkeit des Sohnes lohnten, so gründete er seine materiell brüchige Existenz ganz auf die Fähigkeiten und den Erwerb Michelagniolos. Nicht minder nutzten die Brüder, als sie sich auf eigene Füße stellen sollten, die Glücksumstände des einen aus, ohne in ihrem naiven Egoismus die Empfindlichkeit und Kleinlichkeit in Geldsachen zu schonen, die auch Michelagniolo vorzuwerfen ist. Doch entschuldigt ihn wieder sein hohes ideales Streben, dem zu Liebe er gelegentlich knauserig war, und das der Familie sonst abging. Durchdrungen von einem ererbten Standesbewußtsein, das sich in späteren Jahren bis zu dem Wahne feudaler Abstammung von den Grafen zu Canossa steigerte, trachtete Michelagniolo danach, den Glanz des Hauses wieder zu erwecken. Ihm schwebte dabei vor allem ein stattliches Haus innerhalb des Mauerringes vor, das den Bürgerstolz besser repräsentierte als die Besitzungen auf dem Lande. Und wie er selbst keiner von denen sein wollte, die in einer Werkstatt sitzen und Bestellungen annehmen, so wollte er auch nicht, daß einer der Brüder wie ein Bauer hinter dem Pfluge hergehe. Aber der Vater und die Brüder, immer nur bestrebt, sich über Wasser zu halten, hielten diesen Ehrgeiz für Verstiegen-

heit. Die Mißhelligkeiten, die daraus entstanden, wurden unerträglich, wenn das Mißtrauen in Michelagniolo die Überhand über seine Liebe gewann.

So sehr sie ihm alle zu schaffen machten, so sehr liebte er sie doch. Wüßten wir es nicht aus vielen anderen Zeugnissen, so verrieten es jene ergreifenden Strophen beim Tode des Vaters, der 1534, neunzigjährig starb, wie ihn vor allen der Sohn geliebt und verehrt hat. Nie konnte der Zorn in helleren Flammen aus ihm schlagen, als wenn einer der Brüder dem Vater die schuldige Ehrfurcht zu versagen schien. Daß sein leidenschaftliches Liebesbedürfnis auf so viel menschliche Unzulänglichkeit bei den Seinen stieß, daß er's so schlecht verstand, auch in diesem Falle seine idealen Forderungen ein wenig herabzustimmen auf die Banalität der wirklichen Verhältnisse — das ist der Grund, warum er sich so oft in Groll und Not wehe tat, wenn er mit der Familie zusammenstieß. An gutem Willen, an immer neuen Versuchen ließ er's nicht fehlen. Wie hat er sich mit seinem Lieblingsbruder Buonarroto abgemüht und ihm Liebe gezeigt, ihn aller Gefahr zum Trotz in den Armen gehalten, als er 1528 an der Pest starb. Und diese Liebe übertrug er dann auf den Sohn Buonarrotos, auf Leonardo, den Einzigen von der ganzen Familie, der den Meister überlebt hat. Überhaupt ist es ergreifend zu sehen, ein wie zärtliches Gemüt Michelagniolo hinter einer stachlichten Rauheit, hinter einem Panzer von Härte, Unbeugsamkeit und trüber Laune barg.

Die Familie Buonarroti ist erst im 19. Jahrhundert erloschen. Ihr Haus, dessen Grund und Boden Michelagniolo noch selbst gekauft hat, steht in Florenz und wird in der via Ghibellina gezeigt. In den prunkvoll ausgestatteten Gemächern, die einige Jugendwerke und den größten Teil des schriftlichen Nachlasses Michelagniolos bergen, lebt sein Geist, während sein

Körper nie die Schwelle betreten hat, die wir ehrfürchtig überschreiten.

Unter mediceischem Lorbeer ist Michelagniolo aufgewachsen. Lorenzo il Magnifico übernahm den Fünfzehnjährigen aus der Werkstatt Ghirlandaios, wohin ihn 1488 der Vater im Kampf mit allerhand Vorurteilen gebracht hatte. Mit den Söhnen des Hauses saß der junge Künstler an der Tafel Lorenzos und erwarb sich durch kluge und treffende Antworten die Gunst des erlauchten Hausherrn und die Beachtung seiner schöngeistigen Umgebung.

Etwas entfernt vom Palaste der via larga in der Nähe von S. Marco lag der Garten, in dem Lorenzo die von ihm und von seinen Vorfahren gesammelten Altertümer aufgestellt hatte. Sie sollten nicht nur eine künstlerische Augenweide oder die Veranlassung zu einem gelehrten Gespräch bieten, sondern Vorbilder sein für junge Talente, die Lust zur Bildhauerkunst bezeigten. Bertoldo di Giovanni, der einst bei den Kanzeln von S. Lorenzo dem gealterten Donatello zur Hand gegangen war, lebte, nun schon selbst alt und fast arbeitsunfähig, in dem bescheidenen Casino des Gartens als Aufseher und Schulhalter zugleich. Die Sammlung, der er vorstand, umfaßte auch eine Anzahl von Architekturmodellen Brunelleschis, sowie Zeichnungen der großen florentinischen Meister aus der früheren Generation, von Masaccio, Fra Filippo, Paolo Uccello, Fra Giovanni. Vielleicht gab der alte Bertoldo deshalb einen guten Lehrer ab, weil seine Erfindungsgabe beschränkt, sein technisches Können dagegen hoch entwickelt war. Für Michelagniolo bedeutete er nur insofern etwas, als er dem jungen Künstler die Tradition Donatellos übermittelte. Daneben war noch die des fast mythisch von der Erde entschwundenen Masaccio lebendig. Vor den Fresken der Brancacci-

kapelle saßen die jungen Kunstbeflissenen und zeichneten jene Gestalten von ernster Majestät, die wie eine Vorahnung des römischen Stiles der Hochrenaissance anmuten. Wie schon in der Werkstatt Ghirlandaios, tat es auch hier in der Carminekirche Michelagniolo allen zuvor. Das Selbstgefühl, das ihn schwellte, riß ihn hin zur höhnischen Verspottung der andern. Darüber flammte einmal der junge Torrigiano auf, er holte aus und versetzte Michelagniolo jenen furchtbaren Faustschlag, der das Nasenbein zerschmetterte und das Antlitz des Künstlers zeitlebens entstellt hat.

Mit zunehmenden Jahren empfand Michelagniolo auch in seinem Äußeren immer schmerzlicher den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit. Immer wieder, in seinen Gedichten, erneut er die Klage über seine Häßlichkeit, und daß er in seiner Magerkeit einem trocknen Strohwisch gleiche. Umsonst versuchen wir ihn uns vorzustellen als den Schöpfer der Sixtinadecke, in jenen ersten kraftstolzen Mannesjahren, in denen sein Herz noch der Brandherd aller Leidenschaften war, in denen sein noch ungebrochener Mut jeden ihm vom Schicksal gebotenen Kampf feurig annahm. Die Abbilder, Gemälde und Büsten, alle von fremder Hand, die ihn uns darstellen, zeigen nur den früh Gealterten mit dem knochigen Kopf, der gefurchten Stirn, dem dünnen Bartwuchs und der eingedrückten Nase. Wie mußte der unter seinem Äußeren leiden, der in der schönen Erscheinung eine Offenbarung Gottes selbst verehrte und der in seiner Begeisterung gleich bereit war, die schöne Seele hinzuzudichten.

Dieser Schönheitskult, dem er als Kind der Renaissance wie als Künstler huldigte, fand seine philosophische Bestätigung in der Lehre Platons, wie sie in dem schöngeistigen Kreise um Lorenzo de' Medici lebendig war. Für Michelagniolo ward der von Marsilio Ficino nicht gerade aus den reinsten Quellen

geschöpfte Platonismus die Form, in die sich seine Gefühlswelt ergoß. Gott thronte als das zu höchster Vollendung gesteigerte Ideal des Schönen über dem Weltganzen und von ihm wurden, gleich Emanationen des eigenen Wesens, die schönen Menschenbilder geschaffen, die auf der Erde wandelten wie Schattenbilder ihres Schöpfers, gleich ausgezeichnet durch physische wie intellektuelle Schönheit. Sich in diese zu verlieben, die innigste Vereinigung mit ihnen zu erstreben, um dann gemeinsam in Sehnsucht aufzusteigen von der vergänglichen Form zu dem begehrungslosen Schauen der unvergänglichen Idee, dazu wirkten Platons Eros und Himeros. In diesem Eros und Himeros erkannte Michelagniolo seine eigene Liebe und seine eigene Sehnsucht wieder. Dem Ungestüm seiner leidenschaftlichen Empfindung kam die Lehre, in deren Mittelpunkt der Eros als bewegende Kraft stand, wie kein anderes philosophisches System entgegen. In hohem Maße mußte sie dem Künstler in ihm Genüge tun. Aber sie befriedigte nicht dauernd auch den Grübler, der ihre Gefahren nur zu gut erkannte. Noch im Alter hat Michelagniolo bekannt, er sei von allen Menschen, die je in einer Zeit gelebt haben, am meisten dazu geneigt, die Leute zu lieben. „Und dermaßen gebe ich mich dem geliebten Wesen zur Beute, daß ich nicht mehr ich selbst bin, sondern ganz ihm gehöre.“ Wohin dies Sichverlieren führen konnte, sah er an seiner Umgebung. Ihr war diese platonische Lehre nicht viel mehr als eine ästhetische Vermummung. Kaum einer, nicht einmal Lorenzo selbst, dachte daran, aus seinem Glaubensbekenntnis auch die ethischen und moralischen Konsequenzen zu ziehen. So leichtes Blut floß nicht in Michelagniolos Adern. Die Zweifel und die Stürme seines Herzens konnte Philosophie nicht beruhigen. Der Lehrling der Griechen war auch ein frommer Sohn der Kirche. Und diese schönheitstrunkene Seele war zu-

Madonna an der Treppe. Florenz, Casa Buonarroti.

gleich mit der Schwermut christlicher Askese beladen. Zu einem Ausgleich, einem Frieden ist es nicht gekommen. Kampf heißt die Losung und Ermattung das Ende. Bellezza und Amore im ewigen Streit mit Buße und Himmelssehnsucht.

Schon die frühsten erhaltenen Arbeiten Michelagniolos zeigen, zunächst natürlich äußerlicher Art, die beiden großen Gegensätze, die sein reifes Schaffen beherrschen. Zwei Reliefs von bescheidener Größe, das eine eine Madonna darstellend mit dem schlafenden Kinde (56×39 cm), das andre ein Kampfgewirr von nackten Heroen und Kentauren (79×88 cm). Diese beiden Jugendwerke, von denen sich der Meister nie getrennt hat, sind aus seinem Nachlaß in die casa Buonarroti gekommen, wo sie noch heute aufbewahrt werden.

In dem Madonnenrelief hält sich der Anfänger noch an die Schultradition Donatellos. Die nur wenig über dem Steingrund erhabenen Formen, deren Lichter eine scharfe Politur glänzend erstrahlen läßt, erinnern an die Art, wie Donatello und seine Florentiner Nachfolger, namentlich Desiderio da Settignano, in Nachahmung der geschnittenen antiken Steine das Relief behandelten. Gleichfalls auf Donatellos späten Stil, wie ihn Bertoldo, freilich unter einseitiger Bevorzugung des Erzgusses, der jüngeren Generation übermittelte, gehen die weichen, teigigen, alle harten Brüche und alle scharfen Kanten meidenden Falten zurück, deren Zuviel längs des Umrisses der Gliedmaßen durch eine merkwürdige Leere an den straff gespannten Teilen abgelöst wird. Der heroinenhafte Ernst der Maria, die Staffage der spielenden Knaben ist ebenfalls aus dem Eindruck donatellesker Werke herzuleiten. Dagegen zeigt, in der Gesamtstimmung wie namentlich in den Einzelheiten, das Werk eine Selbständigkeit, die bei einer Erstlingsarbeit gleich das Genie offenbart. Wie ist diese ge-

dankenschwere Versunkenheit der Madonna mit der ausgelassenen Munterkeit der Knaben im Hintergrunde kontrastiert. Wie kühn sind diese Verkürzungen des umgebrochenen Kinderarmes, des durchgeschobenen rechten Fußes der Madonna aufgesucht. Wie naturalistisch schläft dieses herkulisch gebaute Christkind, das uns gegen alle Gewohnheit den Rücken zukehrt. Überall stoßen wir auf Motive, die weit hinausdeuten in die Zukunft des Meisters. Mit dem Seherblick dieser Madonna sind auch die Sibyllen der Sixtina begabt, so mächtig wie hier baut auch der reife Meister die jugendlichen Leiber, und die Knaben, die sich zurufen und winken, wachsen sich später zu den Guirlandenträgern an der Sixtinischen Decke aus.

Die Unsicherheiten in der Zeichnung, die das Madonnenrelief noch entstellen, sind schon fast ganz in dem sogenannten Kampf der Kentauren und Lapithen überwunden. Eine Beschreibung dieser merkwürdig verknäulten und doch mit ängstlicher Wahrung der Symmetrie gegliederten Kampfszene will so wenig gelingen, wie eine einwandfreie Deutung des Ganzen und der Hauptbeteiligten. Darin liegt ein Verschulden des Künstlers. Der ihm vermutlich von Polizian, dem Hauspoeten Lorenzos, geschilderte mythologische Vorgang, den Fabulae des Hygin entlehnt, hat sich nicht ganz klar zur plastischen Erscheinung umgeformt. Vielleicht wurde ihm das Konzept verrückt durch den Hinblick auf die Figurenfülle spätrömischer Sarkophagreliefs, deren vollgedrängte Komposition und deren virtuose Bohrtechnik hier nachgeahmt ist. Aber man muß nur an Bertoldo und sein von einem antiken Sarkophag gleichfalls inspiriertes Relief mit der Reiterschlacht im Bargello denken, um die kühne und selbständige Art, mit der Michelagniolo sich seine künstlerische Freiheit sichert, zu bewundern. Sein Können wurzelt in dem Boden eines gesunden Naturalismus, den die Künstler des ausgehenden

Madonna mit der
Hintergrunde
Kopf
Kindes der Mad
herbeischgebau Chi
Kücken zukehrt. U
Knaben in die Zeichnung
Madonna sind
so mächtig wie hier
den Lesser, und die Knaben, die sich
Vater zu den Gnädigen
an der Sei

Die Unsicher
Madonnenrel
sogenannten Kampf
Eine Beschreibung
ängstlicher Wahrung
so wenig gelingen
und der Haupt-
Künstlers. Der ihm
Lorenzos, gesch
Engin entlehnt, hat
Eschlerung umgeformt.
den Hinblick
dieses, dem vol-
Richtelinie. Der
und sich vom
Relief mit der
Stimme
frei
nen

Kampf der Kentauren und Lapithen. Florenz, Casa Buonarroti.

[illegible]

[illegible] der Kladen[illegible]

[illegible] sind [illegible] der

[illegible] der

[illegible], die [illegible]

[illegible]

[illegible] enrelief

[illegible] den Kampf

[illegible] Beschreibung

[illegible] und doch [illegible] der Wahrung

[illegible] so wenig gelingen.

[illegible] und der Haupt-

[illegible]. Der ihm

[illegible] Lorenzos, geschilderte

[illegible] entsteht, hat

[illegible] umgeformt.

[illegible] Hinblick

[illegible], deren voll

[illegible] Her

und sei[illegible] von

Relief mit der

[illegible] und selb-

[illegible] Frei-

[illegible]

Kampf der Kentauren und Lapithen. Florenz, Casa Buonarroti.

Quattrocento erobert hatten. Und diese echt florentinische Naturtreue, dies porträtmäßige Festhalten der Wirklichkeit hat schon den jungen Michelagniolo vor jedem akademischen Zopf bewahrt. Nur in Äußerlichkeiten übernimmt er die Antike, z. B. in jenem Sokratestypus, mit dem er den Schleuderer am linken Rande des Reliefs ausstattet, in der strengen Durchführung des Nackten, in der starken Herausarbeitung des Körperlichen aus dem Steingrunde. Das Einzelne hingegen ist belebt von eingehender, selbständiger Naturbeobachtung. Daher die Gewalt des Zupackens, des Schleuderns, des Stürzens, des felsenschweren Daliegens.

Beide Reliefs blieben unvollendet, der Kentaurenkampf mehr noch als die Madonna an der Treppe. Nicht dies ist ein Besonderes an ihnen, weil sie mehr ein Studium als ein Auftrag waren. Aber daß beide in diesem Zustand fertig wirken, daß sie eine restlose Lösung des künstlerischen Problems bieten, dies sondert sie ab von den bis ins Unwesentliche durchgeführten Versuchen anderer Zeitgenossen. In ihrer originellen Verbindung von Antikischem und Naturalistischem springen sie aus dem Rahmen der Florentiner Skulptur am Ende des XV. Jahrhunderts. Sie sind neu und selbständig, eigenwillig und kühn und offenbaren die Selbstherrlichkeit des Genies, das alles zufällig Einströmende in ganz überraschender Weise zu einem Unvermuteten zusammenzufassen versteht. —

Nur diese beiden Arbeiten sahen des Magnifico Augen. Sein Hinscheiden im April 1492 zog das Verhängnis nach sich. Denn er hinterließ seine ungeheure Machtbefugnis einem jungen, hochfahrenden Manne, den er gelegentlich selbst als einen Toren vor den beiden jüngeren Söhnen herabgesetzt hat. Piero de' Medici verstand sich nicht auf das alte vornehme Mäcenatentum seiner Familie. Erzogen wie ein Fürstenkind,

behielt er die fürstlichen Launen bei. Doch hat er den jungen Bildhauer keineswegs unwürdig behandelt. Wenn er ihn bei dem großen Schneefall, der im Januar 1494 halb Florenz begrub, im Hof des Palastes eine Schneestatue errichten ließ, so liegt darin nichts den Künstler Herabsetzendes.

Was Michelagniolo in diesen Jahren gearbeitet hat, kommt nicht mehr in Betracht. Ein überlebensgroßer Herkules — die Florentiner Signorie führte den antiken Halbgott im Stadtsiegel — ist verschollen, ein Holzkruzifix für den Hochaltar von S^to^ Spirito nicht mehr nachweisbar. Dem Prior von S^to^ Spirito, dem Michelagniolo mit dieser Arbeit gefällig sein wollte, fühlte er sich vielfach verpflichtet, vor allem dafür, daß ihm der Geistliche die Leichenkammer des neben der Kirche befindlichen Hospitals öffnete.

Schon in frühen Jahren setzt bei Michelagniolo dasjenige Studium ein, das seiner Kunst und ihren steigenden Gewagtheiten den festen Rückhalt lieh. Unter den Künstlern ist kein größerer Anatom zu finden als er. Hier offenbart sich auch an ihm der theoretisch-wissenschaftliche Zug, der, wenn nicht die Kunst, so doch die Künstler des ausgehenden Quattrocento beherrscht. Leonardo da Vinci, der die Kunst aus den Niederungen der Zunftübung in die adlige Sphäre freier Wissenschaftlichkeit zu erheben überall bemüht war, ist der Hauptvertreter dieser Richtung. An seine Universalität reicht Michelagniolo nicht heran, in der Gründlichkeit der anatomischen Kenntnisse aber ist er ihm gleich, wenn nicht überlegen. Sein ganzes Leben hindurch hat Michelagniolo diese Studien betrieben. Von der Oberfläche der Haut eindringend in den inneren Organismus, hat er wiederum von diesem aus die Vielfältigkeit seiner Bewegungen auf der Haut wiedergespiegelt. Ihm wurde mehr und mehr der menschliche Körper zu einem Kunstbau, in dessen Auf- und Grundriß er

wie keiner sich zurecht fand. Aber dieses Wissen hat seine künstlerische Phantasie nicht gelähmt oder durch eine lästige Kontrolle gehindert. So sehr überwog in ihm der Schaffende den Theoretiker, daß seine Phantasie durch die theoretische Erkenntnis in dem Reichtum ihrer Erfindungen nur gesteigert wurde. Leonardo konnte sich bei der Erkenntnis beruhigen, Michelagniolo tat sich nur im Schaffen genüge. In seinem Alter dachte er wohl daran, seine Gedanken über diese Materie zu Nutz und Frommen der jungen Künstler aufzuschreiben. Dürers Werk von den Proportionen des menschlichen Körpers kannte er genau, aber er vermißte darin, worauf es ihm vor allem ankam: eine Lehre von den menschlichen Gebärden und Bewegungen. Wie sehr verrät sich darin der immer auf die sinnliche Anschauung ausgehende Italiener gegenüber dem abstrakt theoretischen Deutschen! Nur Michelagniolos Mißtrauen in seine Federgewandtheit hielt ihn von eigener Schriftstellerei ab, und Condivis Absicht, nach der mündlichen Unterweisung seines Meisters diesen wertvollen Text zu schreiben, blieb unausgeführt. Die Studien selbst aber gab erst der Greis auf, als ihm das Hantieren mit den Kadavern von Menschen und Tieren auf den Magen schlug.

Zur selben Zeit wirkte ein anderer Diener der Kirche mit der ganzen Macht seiner Persönlichkeit auf den Künstler ein: Savonarola. Die Erscheinung des Mönches von S. Marco hat unauslöschlich in Michelagniolo fortgelebt. Condivi erzählt von der großen Zuneigung, die Michelagniolo immer für Savonarola empfunden habe, und wie ihm das Andenken seiner lebendigen Rede im Geiste geblieben sei. Man kann sich den Eindruck, den Savonarola gerade unter den Künstlern machte, nicht tief genug vorstellen. Das Suggestive seiner Rede, das Überwiegen einer sich selbst immer steigernden Gefühlskraft, die pathetische

Ergriffenheit der Seele, die heiß und strömend die klugen Dammbauten der logischen Schärfe und der rhetorischen Schulung überflutete, das gerade riß die Künstler wie die Frauen hin. Und wohin führte dieser ekstatische Mönch seine Hörer! Mit ihnen schritt er durch die schwülen Gewittergründe des alten Testaments und regte ein im Staub begrabenes Geschlecht zu neuem leidenschaftlichem Leben. Den Vorhang riß er vor ihren entsetzten Augen entzwei, der die Schrecken des Weltgerichts verhüllte, daß alles in Angst und Schluchzen Jesum Christum, den König, um Erbarmen flehte. Zu Tränen rührte er sie, wenn er die Glückseligkeit der Gottesmutter an der Krippe zu Bethlehem, die gedankenvolle Schwermut Marias mit dem Kinde auf ihrem Schoß, den stummen Schmerz der Dulderin unter dem Kreuz schilderte. Den Höhepunkt dieses religiösen Fanatismus, als Männer und Frauen bereit gewesen wären, auf einen Wink des Mönches für ihn durchs Feuer zu gehen, hat Michelagniolo miterlebt. Er sah seinen ältesten Bruder Leonardo die Kutte der Dominikaner ergreifen und zwei aus der ihm wohlbekannten Künstlerfamilie der Robbia das Mönchsgewand aus Savonarolas eigenen Händen empfangen. Damals ward er jener fleißige und nachdenkliche Bibelleser, dem sich das leidenschaftliche Leben des alten Testamentes offenbarte, der aufhorchend unter den Propheten des alten Bundes saß, der Jahwe, den schaffenden und rächenden Herrn der Heerscharen, in Blitz und Donner an sich vorüberrauschen sah.

Die Vertreibung Pieros de' Medici durch Carl VIII. von Frankreich hat Michelagniolo nicht mit angesehen. Einige Wochen vor dem Ereignisse, das im November 1494 geschah, floh er in feiger Besorgnis um sein Leben aus dem Hause, statt in schuldiger Anhänglichkeit seine Zukunft an das Schicksal seiner Schutzherren zu knüpfen. In diese Flucht spielt etwas

Geheimnisvolles hinein, das noch künftighin den Meister zu Unbegreiflichkeiten ähnlicher Art getrieben hat. In diesem Falle war es die Vision eines befreundeten Hauseinwohners, dem zweimal der alte Lorenzo in Lumpen erschienen war, wobei er das drohende Unglück verkündigte. Da Piero, vor dessen Ohren die Sache gebracht wurde, alles auf die leichte Schulter nahm und das Warnungszeichen spottend von sich wies, machte sich Michelagniolo erschreckt und hastig auf die Flucht, erst nach Venedig, dann nach Bologna. Der halluzinatorischen Gewalt seiner Phantasie konnte Michelagniolo nie widerstehen, und die Kraft seiner Einbildungen wuchs in dem Maße, wie sein ohnehin geringer persönlicher Mut zusammenschrumpfte. Wie bei den Zauberseen ein Steinwurf, ein Windhauch die Tiefe zum Brodeln bringen kann, so genügte ein Hauch, seine Phantasie ins Abenteuerliche zu schwellen. Vor den Schrecknissen, die sie ihm vorspiegelte, versank alles in ihm, was man an Männlichkeit zu erwarten, an moralischer Kraft zu fordern berechtigt ist. Wenn er jedesmal unterlag, so ist der Beweis seiner bis ins Krankhafte reizbaren Konstitution erbracht.

Der kurze, nicht ganz einjährige Aufenthalt Michelagniolos in Bologna wird für ihn durch die Bekanntschaft mit einem Hauptwerk des sienesischen Bildhauers Jacopo della Quercia (1374—1438) bedeutungsvoll. Quercias Arbeit fiel um so mehr in die Augen, als sie das Mittelportal von S. Petronio, der größten Kirche der Stadt, schmückte. Den Ahnungslosen trafen hier, wo an den Pilastern die Geschichten der Genesis und in den Laibungen des Portals Halbfiguren von Propheten dargestellt waren, nicht nur die ersten, leisen Vorklänge seines zukünftigen Meisterwerkes, der Sixtinischen Decke; ihn grüßte aus der Ferne der Zeit ein verwandter Künstlergeist, der in seinen Gestalten das

gleiche sturmvolle Innenleben wiederspiegelte, das auch ihn beunruhigte und nach einem Ausbruch rang. Wie natürlich, blieb es zunächst bei der Übernahme von Äußerlichkeiten. Michelagniolo machte sich Quercias bauschigen, wildbewegten und lastenden Gewandstil zu eigen. Übrigens sind es nur unbedeutende Gelegenheitsarbeiten, die ihm hier zufallen, zwei Heilige, ein Alter (Petronius) mit dem Kirchenmodell und ein Jugendlicher (Proculus), der in seiner kurzen Tunika etwas Davidhaftes hat, endlich ein knieender, leuchtertragender Engel. Alles Figuren kleinen Maßstabes, die den Schmuck der arca des hl. Dominikus vervollständigen sollten. Die meiste Eigenart zeigt der Engel. In Haltung und Bewegung einer jener leuchtertragenden Viktorien aus der Antike frappant ähnlich, hat der Engel einen Kopf von ganz eigenem Gepräge, mit seiner kleinen Nase und dem wollig aufliegenden dichten Haar den Typen der Kentaurenschlacht durchaus verwandt. Man muß nur zu seinem von Niccolo dell'Arca gefertigten Gegenstück hinübersehen, um zu bemerken, wie sehr diesem „kleinen Schlagetod mit schönem, trutzigem Kopfe" alle Anmut der Erscheinung, alle Holdseligkeit der Empfindung abgeht. Von der Erdenschwere seines Schöpfers lebt in ihm ein dumpfes Erbteil.

Nach Florenz im Frühling 1495 zurückgekehrt, fand Michelagniolo die Stadt politisch wie religiös in dem Banne des Mönches von S. Marco. Mit den Franzosen war die vom Bruder des alten Cosimo abstammende Seitenlinie der Medici zurückgekehrt, und in einem der „ungeliebten" Vettern des vertriebenen Piero, in Lorenzo di Pierfrancesco, fand nun Michelagniolo einen Auftraggeber. Als Thema wurde ihm die in Florenz so sehr beliebte Figur des kleinen Johannes, ein Giovannino, gestellt. Auch er gilt, mit gutem Recht, als nicht mehr nachweisbar.

Leuchtertragender Engel. Bologna, San Domenico.

Kandelabertragende Viktoria. Antik. Paris, Louvre.

Eine andere damals unternommene Arbeit behandelt wieder einen antiken Vorwurf: „ein Cupido aus Marmor im Alter von sechs bis sieben Jahren, liegend, in der Weise eines Menschen, der schläft". Auch die Nachforschungen nach dieser Figur sind ergebnislos geblieben. So wird sie uns nur wichtig, weil sie Veranlassung gab, daß Michelagniolo nach Rom reiste. Von Lorenzo hatte sich nämlich der Künstler bestimmen lassen, seiner Figur Farbe und Anschein einer ausgegrabenen Antike zu geben. Ein betrügerischer Zwischenhändler verkaufte sie nach Rom als vielgesuchte anticaglia, wie die Altertumsfunde damals hießen, an einen vornehmen Liebhaber, den Kardinal von S. Giorgio, Raffael Riario. Aber der Betrug kam auf, Michelagniolo wurde als Urheber herausgefunden, seine Unschuld indessen anerkannt. Um die Sache endgültig zu ordnen, machte er sich nach Rom auf, wohin ihm längst der Sinn stand. Mit einundzwanzig Jahren, am 25. Juni 1496, traf er dort ein.

Aus der Zeit dieses ersten römischen Aufenthaltes stammen die frühsten Briefe, die wir von Michelagniolo kennen. Mit keinem Wort aber verrät der junge Künstler darin den Eindruck, den ihm die Stadt gemacht hat. Obwohl wir vom Jahre 1490 einen perspektivischen Aufriß des damaligen Rom besitzen, fällt es doch schwer, sich eine Vorstellung zu bilden. Der Sammelplatz alles Lebens war die città Leonina, das vatikanische Viertel, durch das der regierende Papst Alexander VI. Borja einen neuen Straßenzug plante. Am Eingang des Stadtteils stand, wie ein riesiger Wachtturm, das Kastell S. Angelo, das gerade zu einem umfänglichen Festungsbau umgeschaffen worden war. Von dort durch die alte von Sixtus IV. angelegte und nach ihm benannte via Sistina (heute Borgo S. Angelo) gelangte man auf den Petersplatz mit der von Petrus und Paulus bewachten Freitreppe, die zu der Vorhalle des alten S. Peter führte. Hier

sah noch alles mittelalterlich aus. Neben der alten fünfschiffigen Basilika stieg der Glockenturm schlank in die Höhe und von rechts trat das finstere mit Zinnen bekrönte Mauerwerk des Vatikans und seiner Bauten heran. Die innere Stadt, eng, winklig und schmutzig, zeigte noch die Spuren der furchtbaren Überschwemmung, die der Tiber im Dezember 1495 angerichtet hatte. Aus dem Gewirr der Dächer und Türme stiegen die Trajans- und die Marc Aurel-Säulen empor, und nur das Pantheon lag auf einem verhältnismäßig freien Platze. Das forum romanum aber war in einer dicken Kruste mittelalterlichen Schuttes vergraben. Einsam und in Abständen aus völlig unbewohnter, wenn auch mauerumschlossener Gegend erhoben sich die Tempelreste, die Triumphtore und das noch ziemlich vollständige Eirund des Kolosseums.

So sehr dies alles auf Michelagniolo Eindruck machte und unbewußt in ihm fortarbeitete, er war doch vornehmlich als Bildhauer und als Kenner der anticaglie nach Rom gekommen. Mehr als die Ruinenwelt draußen reizten seine Neugierde die verborgenen Schätze der Sammler. Wenn er dafür in Florenz wesentlich auf die Medici angewiesen gewesen war, so befand er sich nun in der eigentlichen Zentrale der Sammler. Zu den leidenschaftlichsten gehörte der Kardinal Riario, an den er empfohlen war, und dieser wieder wies ihm den Weg zu andern großen Herren. Von den weltberühmten Antiken war damals schon der Apoll vom Belvedere über der Erde und stand beim Kardinal Vincola, dem späteren Julius II., im Garten seines Palastes. Aber auch öffentlich war manches zu sehen, so der Marc Aurel, das „Caballo di Constantino“, wie man ihn nannte, auf dem Platz vor dem Lateran, die Rossebändiger nebst zwei Flußgöttern, an der Stelle der alten, fast ganz zerstörten Constantinsthermen. Auf dem Kapitol hatte schon

Sixtus IV. eine Art Museum eingerichtet, dem mancher Fund zugeführt wurde, z. B. der kolossale Hadrianskopf, der beim Umbau der Engelsburg unter Alexander VI. zum Vorschein gekommen war.

Nicht wenige der vornehmen Sammler bewahrten einen exklusiv-archäologischen Standpunkt; für sie kamen die modernen Werke, auch wenn ihre Schönheit anerkannt wurde, neben antiken gar nicht in Betracht. Die Begriffe antik und modern treten hier zum ersten Mal in voller gegensätzlicher Schärfe auf.

Der Kardinal S. Giorgio scheint zu diesen einseitigen Verehrern der antiken Skulptur gehört zu haben. Vergeblich wartete Michelagniolo auf irgend eine Bestellung. Einen Gönner und Auftraggeber fand er erst in Jacopo Galli, einem jener feingebildeten römischen Edelleute, in deren Gesellschaft sich nachmals der alte Michelagniolo so wohl gefühlt hat. Zwei Statuen, ein Cupido und ein Bacchus, wurden dem Künstler in Auftrag gegeben. Der Cupido ist, wie manch' andere Jugendarbeit Michelagniolos, verschollen, den Bacchus besitzt das Museo nazionale zu Florenz. Aus dem Hof der Casa Galli in Rom, wo ihn Heemskerk unter den anticaglie gezeichnet und Ulisse Aldrovandi ihn noch 1556 mitsamt der andern Statue, die er Apollo nennt, gesehen hat, kam er in großherzoglichen Besitz nach Florenz. Die Statue mißt 2,07 m.

So wie in dieser Figur Michelagniolo antikisiert, so faßte das ausgehende Quattrocento die Antike überhaupt auf. Von den alten Dichtern und Schriftstellern entlehnte man nur die äußeren Merkmale, die gleich den Attributen der Heiligen der Figur beigegeben wurden. Im Besitz der Medici befand sich von Botticelli eine Tafel mit Bacchus, der mit beiden Armen ein Faß emporhebt, um es an den Mund zu setzen. Michelagniolo griff sein Bacchusmotiv in der gleichen niedrigen Sphäre auf.

Statt des antiken mehr von seiner eigenen Jugend als von dem Genuß der ihm heiligen Rebe trunkenen Griechengottes zeigt Michelagniolo einen vom Übermaß des Weines umnebelten jungen Menschen, der taumelnd die Herrschaft über seine schweren Glieder zu behaupten sucht und den glasigen Blick noch immer auf die halb erhobene Schale richtet. Ein Kranz schwellender Trauben hängt ihm in den Haaren, ein hinter ihm hockender Panisk entzieht der willenlosen Linken das herabgesunkene Pantherfell und nascht zugleich von des Gottes Trauben. Dies alles Zutaten und Beigaben, die den jungen Menschen als Bacchus kennzeichnen. Aber welcher antike Bildhauer hätte den ästhetischen Mißgriff getan, das Laster in einer so edel gebauten, jugendlich strahlenden Gestalt zu verkörpern? Wenn die Alten statt der göttlichen Ekstase den tierischen Rausch darstellten, so stiegen sie hinab zu animalischen Zwischenstufen, zu den Zwittergestalten der Satyrn und der Faune. Dies Feingefühl besaßen die derben Naturalisten des Quattrocento nicht. Ihren Bacchus sahen und erlebten sie in den Ungebundenheiten des florentinischen Karnevals.

. . . E Bacco per le ville e in ogni via
Si vede a torno andar . . .

Während uns die Photographen in leidiger Willkür die Statue in einer Ansicht über Eck geben, kommt das seltsame und gewagte Motiv nur in strenger Frontansicht zu täuschender Erscheinung. Die unsicher stehenden Beine, das Schwanken in den Hüften, das Rückwärtsgleiten des linken Armes bei vorstehendem Bauche, das lüsterne Schielen nach der gefüllten Schale — all diese Momente, die die Bedenklichkeit des physischen Zustandes charakterisieren, geben nur in dieser Frontansicht ein überzeugendes und geschlossenes Bild. So unerfreulich es ist, so liegt doch schon die ganze Eigenart des

Meisters darin. Denn schon dieses erste große, selbständige Werk wählt sich zum Thema den Kampf des Willens mit der Last des Körpers. Das Leitmotiv, das düster und klagevoll das ganze Schaffen des Meisters durchzieht, wird hier zum ersten Mal mit Bewußtsein angeschlagen, zwar noch in Tönen ohne alle Feierlichkeit und frei von dem Pathos, mit dem es später erklingt.

Die Frontansicht der Figur lehrt auch erst die Geschlossenheit des Umrisses kennen, die alle anderen Ansichten nicht aufkommen lassen. Sie zeigt die kühne Statik des Aufbaues und die Pracht dieser jugendlichen Glieder, deren Betrachtung das Abstoßende des Vorwurfs vergessen läßt. Der Torso allein mit der breiten Anlage der Brust und der zarten Schwellung der Weichteile an Bauch und Hüften verrät eine wie vom Himmel gefallene Meisterschaft; die Mischung von Kraft und Üppigkeit an den Armen und den Schenkeln kennzeichnet den jungen Schlemmer. Hier zum ersten Mal gibt Michelagniolo, was keiner vor ihm auch nur beobachtet hat: das Leben auf der Haut, den jugendlichen Glanz, die straffe Spannung, die zarten Übergänge. Pollaiuolos vielbewunderte Akte schrumpfen gegen diesen Bacchus zu trockenen Muskelmännern zusammen. Mit seinem florentinischen Naturalismus trat der junge, ehrgeizige und von der neuen römischen Kunstwelt begeisterte Künstler vor sein Modell. Es war ein anderer Menschenschlag als der, den er von Florenz her kannte. Noch heute entzückt an den römischen Modellen, namentlich an den jungen Männern aus dem Sabinergebirge, der obstartige Glanz dieser schön gebräunten Haut, die lässig-träumerische Art ihrer Bewegungen. Bei dieser weichen Anlage im ganzen, die so sehr dem Charakter des Materials entspricht, sind doch die Einzelheiten in größter bronzeartiger Schärfe geformt. Dies zeigt sich vor allem in der Durchbildung des Kopfes

mit den gratigen Augenknochen, dem scharfen Nasenrücken, den wie ziselierten Linien der Lippen, dann aber auch in Einzelheiten, wie in den Brustwarzen u. a.

Es ist nicht möglich, etwa ein antikes Vorbild für diese ganz originale Arbeit namhaft zu machen. Allenfalls fühlt man sich durch die Breite der Brust und die beinah laszive Üppigkeit der Glieder an Antinous, den Liebling des Hadrian, erinnert. Doch ist von bewußter Anlehnung nicht zu sprechen. In dieser Figur triumphiert allein die Göttlichkeit der genialen Begabung. Auf diesem Bacchus, der sich aufführt, als sei er in der Taverne, ruht doch der Abglanz seiner olympischen Herkunft. Nur die Unausgeglichenheit zwischen Motiv und Ausführung erinnert an die jugendliche Hand. Und seltsamer Weise steht die Ausführung, das Artistische adelnd und läuternd über der Niedrigkeit der Konzeption.

Den Durchbruch einer erschütternden Empfindung offenbart die Pietà in S. Peter, das zweite Werk dieses ersten römischen Aufenthaltes. In nicht ganz aufzuklärender Weise verschlingen und durchdringen sich die Arbeitsperioden dieser beiden Werke. Die Bestellung für die Pietà erfolgte, als der junge Meister noch mitten in der Arbeit am Bacchus war. Er hatte es Jacopo Galli zu danken, daß er nun Fühlung mit den höchsten vatikanischen Kreisen bekam.

Jean de Villiers de la Grolaye, Abt von Saint Denis, seit 1493 Kardinal und zur Zeit Gesandter Karls VIII. am päpstlichen Stuhle, hatte, als Franzose, die sog. Kapelle der französischen Könige zum Schauplatz seiner Kunstliebe ausersehen. Er eiferte dabei dem Vorgänger Karls VIII., Louis XI., nach, der jene kleine, dem linken Querschiff der alten Petersbasilika angegliederte Rundkirche, das alte Mausoleum des Kaisers Honorius, Capella di Sta Petronilla genannt, 1471 prächtig hatte restaurieren

lassen, was dem Heiligtum seither den Namen „Kapelle der französischen Könige“ eintrug. Schon hatte der Kardinal Gemälde und anderen Schmuck dorthin gestiftet, als er, vielleicht in der Vorahnung seines Todes (1499), den Gedanken faßte, eine Pietà, den hergebrachten Grabmalschmuck, dort aufstellen zu lassen. Am 26. August 1498 wurde darüber der förmliche Kontrakt geschlossen, der Michelagniolo 450 Golddukaten zusicherte. Für den Künstler unterzeichnete Jacopo Galli und fügte in frischer Begeisterung hinzu, „daß diese Arbeit das schönste Marmorwerk gegenwärtig in Rom sein werde, und daß kein gleichzeitiger Künstler es besser schaffen könne“.

Unter der Vorhalle des alten Sankt Peter und weit in die Basilika hinein standen die Papstgräber, lauter mittelmäßige und handwerkerliche Erzeugnisse, von denen heute die vatikanischen Grotten erfüllt sind. Nur zwei moderne stachen durch den Reichtum der Erfindung und das Raffinement ihrer Naturnachahmung hervor: die Grabmäler Sixtus IV. und Innocens VIII., beide in Bronze, scharfkantig und voll manirierter Eleganz. Ihr Schöpfer war der Florentiner Antonio del Pollaiuolo, dem sein Bruder Pietro teilweise zur Hand gegangen war. Anfang 1498 war der bejahrte Antonio in Rom gestorben; seine beiden großen Werke galten als das Höchste zeitgenössischer Bildnerei. Daneben von seiner Hand etwas zu stellen, das sie wenn möglich verdunkelte, schien Michelagniolo der erste notwendige Schritt zur Machtentfaltung. Und er hat die hochgemuten Worte seines Bürgen nicht zu Schanden gemacht. Freilich, wie seine Pietà heute in der rechten Seitenkapelle mit den störenden Zutaten des Marmorkreuzes und der beiden krönenden Bronzeengel aufgestellt ist, kann man kaum erkennen, wie sehr sie Gallis Versprechen einlöst. In ihrer bescheidenen Größe (1,75 m) hoch über dem Altare, führt sie in der Dunkelheit des Raumes ein verlorenes Dasein.

Das Problem, einen sitzenden weiblichen Körper, dem ein ausgewachsener männlicher im Schoß liegt, zu einer streng geschlossenen, schön gerundeten Gruppe zusammenzubringen, ist hier auf Grund eines bisher nie gesehenen Naturalismus gelöst worden. Denn Michelagniolo wagte es, den toten Christus, den Leichnam, der Mutter Gottes auf den Schoß zu legen als eine willenlose Masse mit schlaffen Muskeln und gelösten Bändern, mit zurückfallendem Kopf, mit leblos hängenden Gliedmaßen. Und nichts ist rührender zu schauen als der Adel dieses schönen Körpers, aus dem alles Leben sich verflüchtet hat und der, im Innersten gelähmt, nur noch der eigenen Schwere seiner kalten Glieder gehorcht. Eine Hand hat sich beim Herabsinken in einem Faltenbausch des Madonnenmantels verfangen, ein Eichenknorren hält das linke Bein an der Ferse fest. Die Formen, mager und gestreckt, lassen doch nicht an die Pein und Marter des Gekreuzigten denken. So etwa sähe der Apoll vom Belvedere aus, hätte ihn mitten in seinem Siegeslauf gegen die Feinde der Donnerkeil Jupiters dahingerafft. Die hilflose Pracht dieses Körpers, auf dem noch der Abglanz des Lebens verglüht, hebt sich gegen das unruhige, schattende Gefält der Gewandung ab, in die die Madonna wie in weite Trauerkleider gehüllt erscheint. Wie ein Meer voll klagenden Gemurmels umfluten diese Faltenmassen von allen Seiten den toten Körper Christi. Auch der Kopf der Mutter Gottes neigt sich wie unter dem Druck des schweren Tuches, das ihn einhüllt. Darunter sieht ein auffallend jugendliches Gesicht hervor mit tiefgesenkten Augenlidern und herbgeschlossenem Munde. Aber was dieser Blick und dieser Mund verschweigen, das spricht wie traumverloren die zu wehvoller Gebärde sich öffnende linke Hand. Und wie der Schmerz des Antlitzes nicht Worte noch Tränen hat, so klingt auch, was diese Hand sagt, kaum

Pietà. Rom, St. Peter.

hörbar und in stummer Ergebung durch das feierlich-schmerzvolle Alleinsein von Mutter und Sohn.

So ist denn die Verhaltenheit des Schmerzes, eine himmlische Ergebung ins Schicksal, das erste Gefühl, das der junge Prometheus aus den Tiefen seiner Seele herausstellt. Und auf der kurzen Bahn der Entwicklung schweift der Blick rückwärts zu jenem Erstlings-Madonnenrelief, in dem alle Mutterfreude einem starren Sinnen, aller Kinderjubel der Bewußtlosigkeit des Schlafes gewichen war.

Der Bacchus mit seinem fast grobschlächtigen Naturlaut und der schönen Sinnlichkeit seiner Formen hätte um diese Zeit nirgends anders als in römischer Luft und Sonne reifen können. Ohne den frischen, die Kräfte lösenden Eindruck Roms, ohne den stachelnden Ehrgeiz, den die dort versammelte Masse von Antiken und der begeisterte Kreis ihrer erlauchten Liebhaber erweckten, ist er nicht denkbar. Für die Pietà fallen diese äußeren Beweggründe hin. Sie stammt von einem Künstler, der das neu auf ihn Einstürmende schon verarbeitet hat, der mit gesammelten Kräften tief sich auf sich selbst besinnt. Wie fremd mußte sie mit ihrer Innerlichkeit wirken in dem Dunstkreise Alexanders VI.

Denn Michelagniolos Pietà ist ganz durchglüht vom Geiste Savonarolas. Einst, in der Heimat unter der Kanzel von S. Maria del fiore hatte Michelagniolo die Tragödie Christi verstehen gelernt. Jetzt, als er in Rom das Schlußbild dieses Trauerspiels darstellte, stand er unter dem mächtigen Eindruck, den der Flammentod des Propheten (am 25. Mai 1498) hervorgerufen hatte. Vom schwelgerischen Hoflager des Papstes aus, der, nachdem er umsonst dem unbequemen Mönche den Kardinalshut als Schweigegeld angeboten hatte, nun den Haß des Machthabers gegen ihn wandte, verfolgte Michelagniolo das tief erregende Schauspiel

von Savonarolas Niedergang. Furchtsam und vorsichtig, wie seine ängstliche Natur einmal war, zog er mit verstellter Handschrift, falscher Namensunterzeichnung und mit einem Sarkasmus, der seine wahre Gesinnung schnöde bemänteln soll, darüber briefliche Nachricht ein. Um so freier und unumwundener hat er mit seinem Kunstwerk Partei genommen. So oft wir den Meister vor einen Konflikt gestellt finden, werden wir ihn diesen Ausweg ergreifen sehen. Sein menschlich Teil verkriecht sich unter den Deckmantel von Zweideutigkeit, selbst von Heuchelei; sein besseres künstlerisches Ich tritt mit offenem Bekenntnis einer ganzen Welt entgegen.

Auch formal klingen in dem Werke Erinnerungen seiner früheren Jahre nach. Das Gefält mit seiner Häufung an Motiven, namentlich an Brustgewand und Kopftuch der Madonna, mit seinem großen Zug und seiner tiefen Furchung weist hinüber nach Bologna, wo Quercias Madonna über dem Hauptportal von S. Petronio stand. Wie Quercia, so gotisiert noch leise Michelagniolo in seinem Madonnentyp mit den länglichen und schmalen Formen. Das Antlitz Christi läßt an Verrocchios Pfeilergruppe von Or San Michele denken, nur daß Michelagniolo die einzelnen Formen etwas jugendlicher, den Bart z. B. schon geteilt, aber nicht ganz so sprossend gebildet hat.

Die Marmorbehandlung wetteifert in ihrer scharfen Kantigkeit mit der Präzision des Bronzestils. Eine durchgehende Politur sorgt für das Wettspiel der aufblitzenden Lichter mit der Dunkelheit der Schatten. Auf den großen Flächen des nackten Körpers Christi wandelt das Licht schimmernden Zuges entlang. Seine verhältnismäßig ruhige Bahn kontrastiert mit dem sprühenden Geleucht auf den Brücken und Stegen der Gewandfalten. Auch darin nimmt es dieser Marmor (und nicht immer zum Vorteil) mit den Reizen der Bronzetechnik auf. Wenn wir

an die bronzenen Papstgräber Pollaiuolos denken, so wissen wir genau, gegen welche Zeitgenossen Michelagniolo hier in die Schranken trat. Und weil sein Werk, im Zentralheiligtum der Christenheit aufgestellt, für ihn und seines Namens Ehre zeugen sollte, hat er es auf dem Brustband der Madonna, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, ausführlich und genau bezeichnet: Michael Angelus Bonarotus Floren. Faciebat.

Die Florentiner Frührenaissance zeigte als Darstellung der Pietà fast regelmäßig Christus in Hüftfigur am Rande seines Grabes, betrauert von Maria und Johannes. Mit diesem Schema bricht Michelagniolo, aber er ist nicht der einzige, der es tut, sondern er steht damit in der Reihe einer größeren Anzahl von Malern und Bildhauern, die um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts schaffen. Sie alle sind inspiriert von Savonarola, und nichts ist dafür so beweiskräftig, als die Tatsache, daß, solange das Andenken Savonarolas lebendig ist, auch diese Art, die Pietà darzustellen, sich erhält. Noch dreißig Jahre lang schwebt Savonarolas Geist über der politischen Geschichte von Florenz. Als es zum letzten Kampf auf Leben und Tod der alten republikanischen Freiheit ging, zeigte es sich, daß die Partei der Piagnonen noch nicht ausgestorben war. Erst die Medici löschen Savonarolas Bild von den Tafeln der Gegenwart, und als Nanni di Baccio Bigio 1549 in S^to^ Spirito zu Florenz eine Kopie der Pietà von Michelagniolo aufstellt, werden wilderregte Stimmen laut, die das edle Werk als ein capriccio luterano verdammen und den Zorn Gottes und seiner Heiligen auf eine solche Idolatrie herabbeschwören.

Im Rom Alexanders VI. dachte und handelte man anders. Noch war von Luther keine Rede, und das Tridentinische Konzil stand in weiter Ferne. So nah auch die persönlichen Beziehungen zwischen dem Papst und dem Kardinal de la Grolaye waren,

auf den Geschmack Alexanders VI. übte der französische Kirchenfürst keinen Einfluß. Wenn man die Rede liest, die Aurelio Brandolini am Karfreitag 1496 vor dem Papste über das Leiden Christi vortrug, oder an die heitere Pracht des Appartamento Borgia denkt, das Pinturricchio für Alexander ausmalte, so begreift man, warum Michelagniolo mit seiner Kunst nicht bis zum Papst herandringen konnte.

Hätte die Pietà zur gleichen Zeit irgendwo in Florenz gestanden, sie hätte nicht nur den Namen des Künstlers schnell emporgetragen, sie wäre auch für die Durcharbeitung des Motivs vorbildlich geworden. So aber hat erst der wachsende Ruhm des Meisters das Werk aus seinem Dunkel hervorgeholt zu einer Zeit, als die große pathetische Gebärde die tiefe Innerlichkeit abzulösen begann.

Daß Rom nicht der Boden sein konnte, die Machtstellung zu erringen, nach der sein Ehrgeiz sich verzehrte, sah Michelagniolo ein. Auf die erste Lockung, die sich ihm von Florenz her bot, rüstete er im Sommer 1501 zur Rückkehr in die Heimat. Am 19. Juni ist er wieder in Florenz.

Die Dinge in der Stadt hatten sich während seiner Abwesenheit sehr verändert. Nach der großen inneren Gärung war alles dicht daran, sich wieder zu setzen und zu ordnen. Das consiglio grande, der große Rat, den Savonarola nach venezianischem Vorbild ins Leben gerufen hatte, leitete die Angelegenheiten der Kommune, an deren Spitze bald, 1502, der erste Gonfaloniere auf Lebenszeit Piero Soderini treten sollte. Hauptaufgabe der äußeren Politik war die Wiedereroberung Pisas, das den Einfall Carls VIII. benutzt hatte, das verhaßte florentinische Joch abzuschütteln.

Auch neue Männer fand Michelagniolo in der Heimat vor, darunter einen der größten und berühmtesten Künstler: Leonardo

da Vinci. Kurz vor dem Zusammenbruch der Sforzaherrlichkeit in Mailand hatte Leonardo sich in Sicherheit zu bringen gewußt und war nach einem längeren Aufenthalt in Venedig im Januar 1501 wieder in Florenz aufgetaucht. Er schien sein altes Leben, das dem mißgünstigen Beobachter nur regellos und launenhaft vorkommen mußte, ganz wie vor zwanzig Jahren wieder aufzunehmen. „Nach allem, was ich erfahren," schrieb der Generalvikar der Karmeliter Pietro Nuvolaria an Isabella Gonzaga am 3. April 1501, „ist das Leben Leonardos stark ungleich und so unbestimmt, daß er von einem Tag auf den andern zu leben scheint." Hinsichtlich seiner Arbeiten hört man, daß er nur einen Karton gemacht habe, die heil. Anna Selbdritt, und im übrigen ganz den geometrischen Forschungen ergeben und „äußerst ungeduldig gegen den Pinsel sei".

Aber die Zahl derer, die Anstoß an solchem Treiben nahmen, verschwand doch gegen die Menge der andern, die dem Zauber seiner Persönlichkeit nach wie vor erlagen. An ihrer Spitze stand der Gonfalonier Soderini selbst und hinter ihm die Schar der Künstler, die, aufgeregt von den Gerüchten der künstlerischen Wunder Leonardos in Mailand, das Größte von ihm erwarteten. Und mit seinem Karton der heil. Anna Selbdritt rechtfertigte er durchaus diese hohe Meinung. Filippino Lippi hatte ihm den Auftrag für die Servitenmönche neidlos und bereitwillig abgetreten. Nun strömte ganz Florenz ins Annunziatenkloster, wo die Mönche dem Meister und seinen Schülern die Werkstatt angewiesen hatten, dies neue Wunderwerk zu schauen. Der Karton stellte, ganz ähnlich wie das allerdings später entstandene, heute im Louvre befindliche Gemälde, die Mutter Gottes auf dem Schoße der heil. Anna vor, während das Christkind, den mütterlichen Armen entschlüpfend, ein Lamm in täppischer Zärtlichkeit umschlingt. Der kühn, fast mit erklügelter

Kunst zusammen- und ineinandergeschobene Aufbau der Gruppe, den die Phantasie eines Plastikers weit mehr als die eines Malers erdacht hatte, muß auch auf Michelagniolo den größten Eindruck gemacht haben. Hatte doch der Künstler soeben in der Pietà ein analoges Gruppenproblem zu bewältigen versucht. Aber mit dem Anreger und dem größeren Künstler erkannte Michelagniolo in Leonardo auch den Gegner, den zu überwinden Macht und Ruhm auf einmal einbringen müsste.

Der Kampf spitzte sich zu durch den Gegensatz der Persönlichkeiten. Schon durch sein Äußeres, das stolz und unbekümmert zugleich sich über die Vorschriften der Mode hinwegsetzte, forderte Leonardo die Kritik heraus. Während man damals in Florenz Gewänder von ziemlicher Länge trug, kleidete er sich in eine nur bis zu den Knien fallende Tunika von blaßroter Farbe, und bis zur Mitte seiner Brust flutete allem Herkommen zum Trotz ein schön gelockter und gefällig angeordneter Bart. Der schönste Mann der Stadt, war er durch seine Studien von etwas Geheimnisvollem umwittert. Mit allen Fragen und in allen Lagen trat man an ihn heran wie an das gotterleuchtete Orakel. Dazu machte er kein Hehl aus seinen Anschauungen, daß die Kunst für ihn keineswegs die Krone aller menschlichen Tätigkeit bedeute, er bespöttelte sogar die schmutzige Arbeit des Bildhauers und setzte überhaupt alle mechanische Arbeit vor dem rein geistigen Erfinden und Durchdenken herab, weil „Anordnen Herrenwerk, Ausführen Knechtesarbeit sei". Seinen großen Gedanken rastlos hingegeben, von den Menschen schon mannigfach enttäuscht, genoß Leonardo, was damals unbekannt und unverstanden war, den Ruhmsuchern vor allem: die Freiheit des Ichs in dem Glück des Erkennens und darin „des Lebens höchsten Augenblick".

Dem stand nun Michelagniolo gegenüber, unansehnlich, vernachlässigt in seinem Äußern, die Hände schon zerarbeitet von

den schweren Marmorwerken, Bildhauer bis in jede Fiber, dazu erfüllt von der Göttlichkeit der Kunst, die das Höchste verheiße, was menschlicher Ehrgeiz, vor allem, was sein Ehrgeiz Tag und Nacht sich erträumte: unsterblichen Ruhm . . .

Nur die Erfüllung eines Naturgesetzes war es, wenn diese Geister zusammenprallten. Fürs erste wurde der persönliche Choc noch vermieden, und die beiden Riesenenergien schoben sich nur mit leichter Reibung aneinander vorüber.

Seit mehr als drei Jahrzehnten lag in den Magazinen der Dombauhütte ein verhauener Marmorblock, der seinerzeit für den Außenschmuck des Domes bestimmt war. Er sollte ein Gigant werden, wie schon zwei von Donatello, allerdings mit einem Ziegelkern, die porta della mandorla schmückten. Die Verletzungen des Blockes, vor allem ein großes Loch, ließen es zweifelhaft erscheinen, ob er noch unzerstückelt brauchbar sei.

Piero Soderini bot den Block zunächst Leonardo an. Leonardo indes, den weder der Block interessierte, noch der sich zu der groben Steinarbeit verstanden hätte, wies das Ansinnen ab. Darauf, wie Vasari sich ausdrückt, wollte Meister Andrea Contucci dal Monte Sansovino den Marmor gern haben.

Fast gleichzeitig mit Leonardo war auch Andrea Sansovino in die Heimat zurückgekehrt. Er kam vierzigjährig von Portugal, wo er fast zehn Jahre unter den Königen Johann II. († 1495) und Emanuel eine rühmliche Tätigkeit entfaltet hatte; aber wie sie alle, hielt er es auf die Dauer ohne den Anblick der Kuppel von S. Maria del fiore nicht aus. Die Ausschmückung der Sakristei von S^to^ Spirito, sowie sein Hauptwerk, die Sakramentsnische für die Corbinelli, ebenfalls in S^to^ Spirito, sicherten sein Andenken in Florenz. Seine Rückkehr füllte aufs glücklichste die Lücke aus, die im Hinblick auf den spärlichen Nachwuchs an Plastikern die Signoria in diesen Zeiten gelegentlich beklagt hat.

Wenn ich das von Leonardeskem Geist beseelte Werk Andreas in dieser Zeit, die Taufe Christi über der sog. Paradiesestür des Ghiberti betrachte und bedenke, wie er später in Rom als Schützling des mit Leonardo einst in Mailand tätigen Bramante gegen Michelagniolo ausgespielt wurde, so ist mir nicht zweifelhaft, daß Andreas Bemühungen, den Block zu erhalten, von Leonardo unterstützt worden sind.

Wie dem auch sei, wir erleben ein aufregendes Schauspiel. Mit der Hellsichtigkeit des Genies erkennt Michelagniolo den entscheidenden Augenblick, sich als Macht zu konstituieren und mit der Gewalttätigkeit des Herausforderers reißt er die Aufgabe an sich. Eine kurz vorher eingegangene Verpflichtung, das Grabmal des Kardinals Piccolomini in Siena betreffend, wird skrupellos beiseite gelegt. Das alles folgt Schlag auf Schlag, und schon wenige Monate nach seiner Rückkehr sehen wir ihn leidenschaftlich bei der Arbeit.

IL GIGANTE, dieser Name, der ursprünglich die Bestimmung des Blockes andeutete, blieb ein für allemal an dem Werk haften. Einen solchen David waren die Florentiner nicht gewohnt. Sie kannten im Hof ihres Stadthauses den Hirtenknaben, den ihnen Donatello geschaffen, den lächelnden Sieger, den ihnen Verrocchio ebenfalls im Stadthause auf einem der Stiegenpodeste aufgestellt hatte. Hier sahen sie einen jungen Tölpel, schon breit von Brust und muskulös am Nacken wie an den Armen, mit den übergroßen Händen der noch reifenden Jünglingsjahre und dem starken Knochenbau eines Lastträgersohnes. Nicht in verschämtem Glück, nicht in triumphierender Keckheit stand er über dem abgeschlagenen Haupt des zottigen Riesen: hier war die Tat noch zu tun, der Sieg noch zu erringen. Nicht zu Füßen lag der Gegner, sondern gegenüber stand er, breit

[illegible]

David. Florenz, Galleria antica e moderna.

und behäbig, getroffen nur von den sprühenden Funkenblicken dieses trotzig zuwartenden Augenpaares.

Man hat sich um das Motiv der Figur gestritten und mit Recht darauf hingewiesen, daß David, „so wie er dasteht, unmöglich werfen“ könne. Noch immer scheint die Meinung zu bestehen, daß Michelagniolo, beengt von den Umständen, seine Absicht nicht ganz klar zur Erscheinung gebracht habe. Dies Urteil beruht, wie ich glaube, auf einer falschen Voraussetzung. Michelagniolo hat nicht, wie Donatello und Verrocchio, einen ganz bestimmten Moment der biblischen Erzählung gleichsam illustrativ festhalten wollen. Ihm schwebte das ideale Charakterbild eines vom himmlischen Zorn entflammten und beflügelten Jünglings vor, das über den besonderen historischen Augenblick hinausgerückt werden mußte, um als solches zu wirken. Diese Statue antwortet nicht auf die Fragen: wartet er auf den günstigen Augenblick, ist er erzbereit zum Schleudern, und wie wird er es anfangen? Sie zeigt nur den Jüngling, in dessen Kraft Gott mächtig ist, dessen ganz auf einen Punkt gesammelter Anspannung das Unbegreifliche gelingen muß. Und dieser Absicht ist alles untergeordnet. Vor allem die Art, wie dieser David seine Schleuder hält. Hier genügt, daß er sie hat. Sie ist sein Kennzeichen, wie das Attribut den Heiligen kennzeichnet.

In dieser Auffassung bewährt Michelagniolo seine echt monumentale Gesinnung. Und damit allein war das Kolossale des Maßstabes (h. 5,50 m) zu bewältigen. Ohne Zweifel verdankt Michelagniolo diese Erkenntnis seinem römischen Aufenthalte. Denn der Stammbaum seines David führt hinauf zu den Rossebändigern des monte Cavallo. Ihr Anblick wirkte entscheidend auf seine Auffassung von Antike. Im Kolossalen und im Nackten begriff er ihre vornehmsten Prinzipien. Und wenn er beides auf eine Gestalt übertrug, die man weder in so ausschließlicher

Nacktheit noch in überlebensgroßem Maßstabe gewohnt war, so zeigt das nicht nur, wie tief er durchdrungen war von dieser neuen Auffassung, sondern auch seinen herrscherlichen Willen, mit dieser Figur zu zwingen.

Über dies Prinzipielle hinaus läßt sich der Vergleich ausdehnen. Das Feuer der Jugend in jenen Kolossen lodert auch im David, nur noch mit tieferer vulkanischer Macht. Die scharfe Wendung des Kopfes, in der sich die Stimmung der Statue am deutlichsten ausspricht, hat der David ebenfalls mit jenen Antiken gemein. Und wie sich in dem starken Muskelwulst über dem Grat des Beckens eine Annäherung an das antike Körperideal verrät, so beweist die Behandlung des Auges mit der gehöhlten Pupille das Studium der antiken Technik.

Auf den Spuren der Alten hat Michelagniolo auch gelernt den kolossalen Körper als eine organische Einheit durchzufühlen und alles Detail in Zusammenhang mit dem übersichtlichen Aufbau der Hauptformen zu bringen. Uns, die wir wissen, daß die pompös mit Phidias und Praxiteles bezeichneten Kolosse Kopien der römischen Kaiserzeit sind, will es nicht allzu verwunderlich erscheinen, daß Michelagniolo in der Durchbildung der Einzelformen diesen Vorbildern weit überlegen ist. Sein David bringt wirklich die Erfüllung all dessen, worum sich das Quattrocento mit steigender Leidenschaft bemühte. Der Reichtum an Formen und die Bestimmtheit ihrer Wiedergabe wirkt verblüffend. Dieser Ansatz des Halses, dieses Spiel von Muskeln im Rumpfe, diese Angabe der Adern namentlich in dem gesenkten rechten Arm, in dem das erregte Blut sich staut, das alles sind Bravourstücke eines ungeheuren Könnens.

Aber die Bewunderung will sich nicht zur Begeisterung steigern. Sie bleibt befangen im Künstlerischen, ohne das Gefühl zu entflammen. Von dem hohen Marmor, der in schroffer und

ungefälliger Größe aufragt, weht etwas von der rauhen Luft der Florentiner Berge. Alles römisch Weiche, das die Pietà und in noch höherem Grade der Bacchus hat, ist abgestreift. Ärmer an Stimmung und Kontrasten als jene römischen Arbeiten, ist der David aufs äußerste straff und konzentriert in seinem künstlerischen Ausdruck. In ihm lebt der Wille zur Macht, mit dem ein großer Künstler sich durchsetzt.

Das zeigte sich auch, als es sich um die Aufstellung des Kolosses handelte. Im Januar 1504 trat darüber eine Kommission zusammen, in der überwiegend Künstler, Botticelli, Giuliano da San Gallo, Piero di Cosimo, auch Leonardo da Vinci, saßen. Die Figur, die nur eine Ansicht und keine Tiefenbewegung hat, war selbstverständlich nur gegen eine Wandflucht denkbar. Und nur darüber gingen die Ansichten auseinander, ob man sie unter die Bogen der Loggia, wo sie vor den Unbilden des Wetters geschützt wäre, oder in freier Luft vor die Quadermasse des Regierungspalastes stellen sollte. Es war sicher Michelagniolos eigener Wunsch, wenn die Meinung der Partei durchdrang, die das Werk vor dem palazzo vecchio aufstellen wollte; seinem Ehrgeiz konnte keine größere Befriedigung dargebracht werden, als daß sein David von allen Vorübergehenden gesehen werde. Leonardo hatte für die Loggia gestimmt, aber wahrlich nicht aus kleinlicher Eifersucht, sondern aus praktischer Erwägung, deren Voraussicht sich später gezeigt hat.

Vier Tage nahm der Transport in Anspruch. Vom 14. bis zum 18. Mai 1504 war der Koloß unterwegs in seinem Schwebegerüst. Gleich anfangs hatte man die Mauer über der Tür der Opera ausbrechen müssen, um ihn hinauszuschaffen. Nachts mußten Wachen aufgestellt werden, weil man Steine nach ihm geworfen hatte. Aber nicht bilderstürmende Roheit oder künstlerische Scheelsucht steckten dahinter, sondern die politische

Rachgier von heimlichen Anhängern der vertriebenen Medici, die nicht dulden wollten, daß Donatellos Judith, ein altes medicäisches Besitztum, das die Republik bei der Vertreibung Pieros konfisziert hatte, dem neuen Werke seinen Platz räumen sollte. So verquickte sich auch in diesem Falle Kunst mit Politik. Und viel mehr haben politische Assoziationen als künstlerische Erbauung an der Popularität des David mitgewirkt. In allen Stürmen stand er ein Hüter und ein Sinnbild republikanischer Freiheit im Herzen der Stadt auf kampfbereiter Schildeswacht vor dem Palaste, hinter dessen Mauern sich die Geschicke der Stadt entschieden. In einer jener schnell aufflammenden Unruhen, als im April 1527 das Tor des Palastes berannt wurde, traf eine schwere, von oben herabgeworfene Bank den linken Arm des Giganten und zerschmetterte ihn in drei Teile. Vasari und Salviati, beide damals Jünglinge von 16 und 17 Jahren, sammelten die Bruchstücke. Und als später nach dem Fall von Florenz das Sinnbild längst ein Hohn auf die Freiheit geworden war, wagte Herzog Cosimo nicht, die Statue fortzuschaffen. Er ließ vielmehr (1543) den zerbrochenen Arm flicken und gewährte den Gedanken voll Zorn und Sehnsucht, die heimlich das Marmorbild umschweiften, ihre ohnmächtige Zollfreiheit.

Nach langen Beratungen kam 1873 der Beschluß zustande, die von den Regengüssen bedrohte Statue in Sicherheit zu bringen; 1882 war die Tribuna der Akademie vollendet, in der sie Zuflucht gefunden hat. Aber weder der Raum, noch das kalt und nüchtern von oben einströmende Licht sind ihr günstig. Der David verlangt nach Luft und Weite. Nun aber bohrt sich sein Blick in die grauen, langweiligen Kassetten der Halbkuppel. Das Volk, das seinen Giganten nicht missen wollte, wurde mit einem Nachguß in Erz entschädigt, der 1875 auf die Terrasse des neugeschaffenen Piazzale Michelangelo kam. Wohl wirkt er

dort auf dem hohen Sockelbau, den unpassender Weise die Allegorien der Medicigräber flankieren, etwas dünn in seinem dunkeln Erz gegen den strahlenden oder den bewölkten Himmel, und seine Silhouette kämpft vergeblich mit der riesigen Weiträumigkeit der Anlage. Aber die Aufstellung hat eine poetische Rechtfertigung, denn nun steht dieser Wächter in zürnender Bereitschaft über der hell aus dem Tale heraufglänzenden Stadt, und sein Blick überfliegt die schimmernde Runde, die alles umschließt, was dem Florentiner teuer ist.

Die Jahre 1501—04 sind keineswegs allein mit der Arbeit am David ausgefüllt gewesen. Am 28. Februar 1502, also kaum 6 Monate nach Beginn, war die Statue schon halbfertig; das stolzeste Selbstvertrauen hielt gleichen Schritt mit jener staunenerregenden Produktivität, die bei dem echten Genius fast immer mit der Zeit der werdenden Mannesreife zusammenfällt. Auch die Auftraggeber, an ihrer Spitze Piero Soderini, merkten bald, wes Geistes dieser junge Mensch voll war. Am 12. August 1502 übertrug man ihm einen neuen David, der, in Erz ausgeführt, bei Pierre Rohan, dem Marschall von Gié und Günstling des französischen Königs, für Unterstützung in dem Unternehmen gegen Pisa werben sollte. 1503, am. 24. April, unterzeichnete der Künstler einen Vertrag mit den Konsuln der Wollweberzunft, der die Ausschmückung des Domes unterstand: zwölf Apostelstatuen wurden gewünscht, um die von Bicci di Lorenzo gemalten zu ersetzen.

Beide Aufträge betrieb Michelagniolo mit Lässigkeit. Die Statue für Rohan kam trotz unablässiger Mahnung von seiten des Marschalls nicht über die Anfangsstadien hinaus. Die Signoria entschuldigte mit größter Langmut die Säumigkeit des Bildhauers: „cervelli di simile genti“ seien mit Geduld zu behandeln;

besonders Piero Soderini zeigte sich als Meister im Umgang mit der schwierigen Natur Michelagniolos. Schließlich mußte der Bronzedavid von Rovezzano vollendet werden. Als er, 1508, nach Frankreich kam, war Rohan schon gestürzt und sein Nachfolger Robertet nahm das Geschenk für sich in Anspruch. Die Florentiner überließen es ihm ruhig; sie nutzten die neue Konjunktur und „gingen mit dem Glücke". Das Werk ist in Frankreich verschollen, und nur eine flüchtige Federzeichnung im Louvre bewahrt noch Michelagniolos Idee.

Die Apostel blieben vollends liegen, bis endlich 1505 der Kontrakt gelöst wurde. Erst nach dem Bruch mit Julius II. hat Michelagniolo die Arbeit aufgenommen und jene Matthäusstatue begonnen, von der noch die Rede sein wird.

Der Grund zur Verschleppung so ehrenvoller und gewinnbringender Aufträge lag allein in der Zähigkeit, mit der sich Michelagniolos Genius in das „Problem Leonardo" verbissen hatte. Mit drei Madonnenkompositionen, einem Rundbilde und zwei Marmortondi, suchte Michelagniolo sich anzueignen, was Leonardo in seiner hl. Anna Selbdritt wie ein Musterbeispiel vor sie alle hingestellt hatte. In dem kunstvollen Aufbau und in dem engen Zusammenschluß eines Gruppenbildes wollte er Leonardo wenn möglich überbieten. Für alle drei wählte er die modische Rundform, die Luca della Robbia eingebürgert hatte und die seitdem, namentlich von der gleichzeitigen Malerei, mit besonderer Vorliebe für das private Andachtsbild verwandt wurde.

Michelagniolo hält es, im Gegensatz zu Botticelli und Ghirlandaio, mit den Neueren, vor allem mit Signorelli, die ihre Figuren unverkürzt, nirgends von der Bildfläche durchschnitten, aufzeigen. In dem gemalten Rundbilde der Tribuna der Uffizien, (Dm. 1,10 m) erreicht er dies damit, daß er die Madonna sehr

Die heilige Familie. Florenz, Uffizien.

tief, Joseph hinter ihr etwas höher knien läßt. Zwischen beiden klettert das Kind in einer Weise, die es nicht klar erscheinen läßt, ob Maria das Kind dem Joseph über ihre Schulter hinüberreiche, ob sie es von ihm in Empfang nehme. Die einwandfreie Deutung des Vorgangs hat Michelagniolo immer seiner künstlerischen Absicht nachgestellt. Und auch hier entschädigt er mit einem Aufbau, dessen nach allen Seiten strengste Geschlossenheit nicht übertroffen werden kann. Aber die Kunst dieser Komposition ist nicht die Eingebung eines gesteigerten Augenblicks, sondern erscheint wie die Frucht eines langen, mühevollen Nachdenkens und Erwägens. Dadurch kommt in das Werk etwas Akademisches und Lehrhaftes, vor dem sich die Empfänglichkeit des Beschauers verschließt, um der nachrechnenden Bewunderung Platz zu machen. Auch kann nicht geleugnet werden, daß die im Lieblingsschema Leonardos, in der Pyramide (hier allerdings mit stark abgestumpfter Spitze) aufgebaute Gruppe die Kreisform der Bildfläche nicht befriedigend ausfüllt. Michelagniolo hat das selbst gefühlt und zur Abhilfe rechts und links jene nackten Jünglingsgestalten angebracht, die er ähnlich bei Signorelli verwandt sah. Während sie aber bei dem Umbroflorentiner als Staffage eines ländlichen Idylls gelten können, haben sie bei Michelagniolo eine tiefere, höchst persönliche Bedeutung. „Eine Art erotischer Empfindung scheint diese Gruppe zu bewegen.“ Liebe hält die Paare umschlungen, und Eifersucht ist bemüht, sie zu trennen. Gewisse Motive, das Hinüber und Herüber hinter dem Rücken der Hauptgruppe, das Zerren an einem Tuch, deuten zurück auf jene Jugendarbeit der Madonna an der Treppe. Aber die Bübchen dort sind hier zu schwärmerischen Jünglingen erwachsen. Wie in ihren geschmeidigen Körpern mit den feinen Gelenken und der südlichen Formenweichheit das Schönheitsideal ihres Bildners

lebt, so verrät ihr Tun und Treiben, verrät ihr träumerisch leidenschaftlicher Blick und ein schmerzhafter Zug um den Mund die Beladenheit der Seele, die ihnen dies Leben gab. Sie tauchen hier auf, noch bescheiden im Hintergrunde sich haltend, als Vorahnung der glänzenden Schar nackter Jünglingsgestalten an der Sixtinischen Decke. Es ist nicht schwer, auch zu ihnen die Analogien bei Leonardo zu finden, wenngleich die Verwandtschaft lediglich formaler Natur bleibt.

Bei aller Annäherung an Leonardo hat Michelagniolo doch nicht minder bewußt seine Selbständigkeit bewahrt. Keine Spur von dem malerisch Lockeren und Gelösten, von der vaghezza, zu der Leonardos Grazie strebte. Mit nachdrücklicher Strenge umreißt des Künstlers Hand die Formen; in dieser Art zu zeichnen liegt etwas Gebieterisches, das seine Macht und seine Forderungen zur Schau stellt. Wie weicht dieses herkulische Christkind, diese sibyllinische Madonna von den Typen des Leonardo ab! Und auch der kahlköpfige Joseph scheint eher eine Weiterbildung Ghirlandaios als Leonardos. Das aber will erst wenig besagen gegen den entscheidenden Unterschied dieser Tafel und Leonardos Malereien: die Farbe. Michelagniolos Farbengebung ist eine bewußte Negation aller leonardesken Errungenschaften auf diesem Gebiet. Konservativ in der Beibehaltung der reinen Tempera ohne Öllasuren, ist sie die konsequente Fortbildung der Art, wie in Ghirlandaios Werkstatt gelehrt und gearbeitet wurde. Man findet dasselbe unharmonische Nebeneinander von Blau, Rosa und Grau bei Granacci und Bugiardini, die mit Michelagniolo zusammen lernten. Michelagniolo hat die helle, kühle Palette für die Tafelmalerei verwandt, ohne die Fortschritte, die diese Leonardo zu danken hatte, zu beachten. Auch die spiegelartige Glätte und Vertriebenheit ist noch quattrocentistisch. Sie geht auf Verrocchios Atelier

zurück, in dem Ghirlandaio seine Studien gemacht hat, wie sie denn auch in einem Verrocchio-Schüler, in Lorenzo di Credi, ihren saubersten und langweiligsten Vertreter gefunden hat. Nirgends aber mehr als in der Modellierung und in den Gewändern zeigt sich die großartige Einseitigkeit der bildhauerischen Begabung Michelagniolos, und gewiß hätte sich Leonardo von dieser Härte und Scharfkantigkeit abgewandt, er, der von dem weichen sfumato des Abendduftes die Stimmung der Distanz zuerst gelernt hatte.

Wirft man schließlich noch einen Blick auf die merkwürdige Zusammenhanglosigkeit des Terrains von Vorder- und Hintergrund und auf die kahle Berglehne, an der links der Fluß vorbeiströmt, so darf man wieder nicht an Leonardos mit Dichterblicken aus der Natur gesehene Landschaften denken. Für Michelagniolo hat die Landschaft nie neben dem Menschen existiert; was sollte der Bildhauer mit diesen Details der Nähe und den Ahnungen der Ferne?

Und so steht Michelagniolo mit seinem Uffizientondo Leonardo gegenüber nicht als ein Lernender oder gar ein Entlehner, sondern als ein Wettkämpfer, der seiner Kraft und seines Könnens bewußt, den Gegner in die Schranken fordert.

Dem Kreisrund, dem der pyramidale Aufbau der heil. Familiengruppe auf dem Uffizienbilde noch widerstrebte, fügt sich die reizende Kinderszene, die das Madonnenrelief in London (Royal Academy, Dm. 1,09 m) darstellt, schon aufs vollkommenste ein. Liebenswürdigeres hat Michelagniolo nie gebildet und so viel echt florentinische Munterkeit nur dies eine Mal aufgeboten, wo es galt, hinter der ausgelassenen Beweglichkeit leonardesker Kinderspiele nicht zurückzubleiben. Lässig gelagert, wie schon in einer Gruppe von Madonnenreliefs aus Donatellos Werkstatt, sitzt Maria, leicht gegen das Gestein gestützt, auf dem Boden in reicher phantastischer Tracht mit turbanartigem Kopftuch und

dem unter die rechte Schulter geschlungenen Mantel. Auf ihrem Gesicht liegt noch der Schleier einer milden Versonnenheit. Das Christkind hat in ihrer Nähe gespielt. Da kommt der kleine Johannes mit einem Hänfling in den derben Kinderhänden, und von den ängstlich flatternden Bewegungen des Vögelchens erschreckt, flüchtet das Christkind zu der Mutter, indem es über das ausgestreckte Bein Marias hinwegtritt. Mit diesem Motiv des großen Hinübertretens hat Michelagniolo etwas ganz Originales geschaffen. Seiner Anlage gemäß streift er aber auch hier, wo er zart und anmutig sein wollte, überall das Heroische. Und nichts klärt darüber so sehr auf, als eine Vergleichung mit Leonardos Karton der heil. Anna Selbdritt, der an derselben Stelle in London bewahrt wird.

Ein zweites Madonnenrelief im Bargello zu Florenz wirkt wie ein jähes, tiefernstes Verstummen, das dem kurzen Augenblick eines glücklichen Lachens folgt. Leonardos nachdenklicher Johannesknabe auf jenem Londoner Karton zeigt die gleiche Stimmung, doch lag es nicht in Leonardos ausgeglichenerer Natur, die Melodie eines Kunstwerks ohne befreienden Gegensatz ganz auf eine Tonart zu stimmen. Auch nach anderer, nach der formalen Seite hin bricht in diesem Relief des Bargello die Reaktion durch. Michelagniolo folgt hier allein dem Zuge zum Mächtigen, den er dem Streben nach bewegter Anmut, so sehr er konnte, aufgeopfert hatte, und dieser Durchbruch seiner innersten Natur wirkt um so elementarer, als der Raum verkleinert wurde, in den die Formen sich zwingen müssen. Das Bargellorelief mißt nur 81 cm im Durchmesser.

Das Motiv des Sitzens auf einem einfachen Steinblock hat diese Madonna gemein mit dem Jugendwerk der Madonna an der Treppe. Dies Mal aber ist der Block quer hineingeschoben und so niedrig, daß das Sitzen mehr ein Hocken geworden ist.

[illegible] der
[illegible]
[illegible]
[illegible] gemäß str[illegible]
[illegible] wollte, [illegible]
er so sehr [illegible]
[illegible] von der heil. A[illegible]
[illegible] bewahrt wird.
[illegible] Madonnenrelief in [illegible]
[illegible] Verstummen [illegible]

Madonna. Florenz, Museo nazionale.

Gleichwohl drängt der Kopf der Madonna über den Rand der leicht ovalen Marmorscheibe hinaus. Es ist mit Worten nicht zu sagen, wie dieses Überragen im Verein mit dem fast geduckten Sitz die Mächtigkeit der Erscheinung steigert. Über den zusammengeschobenen Massen des Körpers dominiert nun der Kopf mit den seherhaft geöffneten Augen, die schon in einer schmerzvollen Zukunft weilen. Auch die Haltung des Kindes, das in frühreifer Nachdenklichkeit den Arm in das offene Buch stützt und dem sich der heitere Spielgenosse kaum zu nahen wagt, geben dem Werk seinen tiefen Ton von Verhaltenheit der Empfindung. Vollends aber wirkt der leicht umgeschlagene obere Rand des Marmors wie ein greifbares Stück lastender Atmosphäre, deren melancholisches Grau auf die Seelen der Menschen da unten drückt. In dem Verhältnis von Raum und Füllung liegt das Monumentale dieses Werkes, das schon hinüberdeutet zu den einsamen Sehergestalten der Sixtinischen Decke. Man muß nur etwa Luca della Robbias Stuckrelief in Oxford mit seinem freien Spielraum über den Köpfen für Luft und Heiligenscheine, die Michelagniolo ruhig bei Seite ließ, dagegen halten, um sich des Unterschiedes räumlicher Auffassung voll bewußt zu werden.

Diesen Madonnenkompositionen gliedert sich eine Freistatue an, die sog. Madonna Brügge (nach ihrem Aufstellungsort Notre Dame zu Brügge). In ihr steigert sich die gedämpfte Empfindung durch streng frontale Haltung zu ernster Feierlichkeit. Ein Andachtsbild in einer Kirchenkapelle gestattete keine so freie Bewegtheit, wie ein Relief für einen Privatliebhaber. In fast starrer Unbeweglichkeit mit halbgeschlossenen Lidern, verloren in sich hineinsehend, sitzt Maria auf einem Felsblock. Von dem hochgestellten, linken Knie der Mutter, auf dem es ruhte, hat sich das Kind hinabgleiten lassen und halb stehend, halb mit tastendem

Fuß schon weitergleitend, schmiegt es sich so eng an die Mutter, daß keine für das Material verlorenen Hohlräume entstehen. Bei knapp lebensgroßen Maßen (h. 1,25 m) kommt die formale Mächtigkeit der Gruppe zu voller Entfaltung. Stellenweise fällt an ihrer Ausführung eine Glätte auf, die mit Michelagniolos alles belebender Hand nicht vereinbar ist. Im Madonnentyp wie in den Falten setzt dies Werk die römische Pietà voraus; die wundervolle Behandlung des Nackten, namentlich diese weiche und zarte Fülle des großgewachsenen, drallen Kinderkörpers rückt die Arbeit ganz in die Nähe des Bargelloreliefs. Genug, daß auch sie entstand in jener leidenschaftlich erregten Zeit, Frühling 1503 bis Hochsommer 1504, in der die persönliche Anwesenheit Leonardos in Florenz den Ehrgeiz stachelte und die Kraft aufs höchste anspannte.

Auch für die Vaterstadt war es eine große und bewegte Zeit. Eine gewaltige Sorge ward der Signoria genommen durch die Nachricht, daß der gefährlichste Bedroher der republikanischen Freiheit, der vertriebene Piero de' Medici, der sich den Franzosen angeschlossen hatte, auf der Flucht im Garigliano ertrunken sei. Es war wie ein Aufatmen, und um so energischer nahm man die Kräfte zusammen, die zweite Sorge sich vom Halse zu schaffen, das Unternehmen gegen Pisa zu glücklichem Ende zu führen.

Die Seele dieses Unternehmens war der Gonfalonier Piero Soderini. Wie so manche Staatsführer vor ihm, stellte auch er die monumentale Kunst in den Dienst der Politik. Es galt, für den großen Kampf die Parteien zu einigen und ihr Vertrauen zu stärken. Und so ließ er den Saal des Großen Rates, in dem man zu allen wichtigen Beschlüssen tagte, mit Fresken schmücken, die an besonders glorreiche Taten der Florentiner

Waffen erinnern sollten. Bei der Auswahl der Meister fiel Soderinis Blick in erster Linie auf Leonardo da Vinci, von dessen Hand die Vaterstadt noch kein öffentliches Kunstwerk besaß. Schon im Februar 1504 wurde in dem Quartier, das die Päpste bei ihren Besuchen in Sta Maria Novella bezogen, das Gerüst für den Karton aufgeschlagen. Leonardo sollte jenen heißen Kampftag zur Darstellung bringen, an dem im Juni 1440 die Florentiner mit seltener Tapferkeit und Ausdauer gegen Niccolo Piccinino, den Feldherrn des Herzogs von Mailand, bei Anghiari rangen. Am 4. Mai 1504 begann Leonardo seine Arbeit.

Zehn Tage später zog man den Giganten Michelagniolos aus der Werkstatt, um ihn vor dem Rathaus aufzustellen. Er stand noch nicht auf der Basis von Cronaca und Antonio da San Gallo d. A., so knüpfte schon politischer Aberglaube seine Phantasien an die Figur. Der große Waffenerfolg über die mit Pisa verbündeten Lucchesen am 1. Juli rechtfertigte die Propheten, die mit der Verdrängung der Unglück bringenden Judith die Wendung der Dinge zum Besseren vorausgesagt hatten. Die Hand des Zufalls, die hier so sehr im Spiele war, schob den jungen Meister in die vorderste Reihe der Künstler. Und sicher fühlte Soderini alle Parteien hinter sich, als er im August 1504 mit Michelagniolo die Ausmalung der zweiten großen Längswand des Ratssaales um 3000 Dukaten vereinbarte. Er hätte kein Florentiner sein müssen, um nicht an diesem Wettstreit der beiden berühmtesten einheimischen Künstler eine innige Freude zu empfinden, und er war klug genug, um einzusehen, daß er damit der Kunst einen ausgezeichneten Dienst erwiese, den spitzen Florentiner Zungen den erwünschtesten Stoff zur Kritik böte und auf eine wie die andere Weise seine Popularität am zweckmäßigsten förderte.

Wie es in Michelagniolo aussah, als das Schicksal ihn zu dieser Meisterprobe rief, wissen wir nicht. Condivi, sein Biograph,

möchte glauben machen, der Auftrag sei in eine Periode innerer Stockung gefallen, mit der Michelagniolos Genius auf die gesteigerte Produktion der vergangenen Monate reagierte. Damals soll er, ausruhend, die Dichter gelesen und selbst Sonette gemacht haben.

Jedenfalls war Ende 1504 dieser Zustand nicht nur überwunden, sondern das neue Werk schon so weit vorbereitet, daß die Arbeit am Karton in einem Saal des Spitals der Färber begonnen werden konnte.

Michelagniolo hat, viel zeitgemäßer als Leonardo, ein Thema aus den Kämpfen der Florentiner mit den Pisanern gewählt. Lange Zeit war jener 29. Juli als Ehrentag gefeiert worden, an dem im Jahre 1364 die Florentiner unter Galeotto Malatesta die Pisaner schlugen. Sechs Miglien von Pisa bei Cascina lagen die Florentinischen Truppen hinter leichten Verschanzungen. Die Julihitze brannte hernieder, und, keines Überfalls gewärtig, kühlten sich die Soldaten im vorbeifließenden Arno. John Hawkwood mit seinen englischen Söldnern, der auf der Seite der Pisaner stand, nutzte die Gelegenheit und griff das Lager an. Nach heißem Kampfe blieb die Ehre des Tages den Florentinern; nur die Furcht vor dem englischen Condottiere hinderte sie, ihren Sieg ganz auszunutzen.

Nicht die Schlacht selbst hat Michelagniolo dargestellt. Er will nichts geben als die badenden Soldaten, die ein Alarmsignal aufschreckt. In Hast klettert alles aus dem Fluß ans steile Ufer, zwängt sich naß in die Kleider und greift zu den Waffen. Eine Episode also, vorgetragen im Format und mit den Mitteln der großen Geschichtsmalerei.

Nicht viel anders war auch Leonardo verfahren, als er, sich über seine fleißigen Quellenstudien hinwegsetzend, seine Schilderung auf jenen frei erfundenen Kampf um die Standarte zuspitzte, der den Mittelpunkt seiner Komposition bildete.

Federzeichnung nach dem Karton der badenden Soldaten (Schlacht bei Cascina). Wien, Albertina.

Jeder hat seine Kräfte aufs höchste angespannt. Leonardo, der Meister der Anordnung, bringt eine unerhört kühn zusammengeschobene, mit fast mathematischer Logik erklügelte Komposition. Er glänzt mit seinen Kenntnissen des berittenen Kämpfers, mit der Erfindung seltsamer Waffenstücke, und er, der bisher das Anmutvolle und das elegisch Verhaltene geliebt hat, reckt sich hier auf zu brutaler Leidenschaft, zu entfesselter Wut, mit der diese Reitergruppe sich verknäult und sich in sich verbeißt. An Geschlossenheit, an formaler Konzentration und an gesteigerter Erregung war hier ein Niegeschautes Ereignis geworden.

Michelagniolo dagegen stürzt sich mit ganzer Kraft auf das eine Gebiet, wo er sich Meister fühlt. Er erzählt, soviel er nur kann, mit nackten Körpern. Ohne Rücksicht auf kunstreiche Komposition will er nichts als den menschlichen Körper in dem größten Reichtum seiner Bewegungen darstellen. War Leonardos Arbeit eine hohe Schule für Komposition, so glich Michelagniolos Karton einer Akademie des Nackten, in der die Schaustellung eines gewaltigen Könnens ihre doktrinäre Kraft offenbart.

Es ist nicht möglich, über diese allgemeinen Eindrücke hinauszukommen. Denn beide Kunstwerke sind verloren gegangen. Leonardo übertrug noch die Reitergruppe vom Karton auf die Wand, Michelagniolo scheint den Karton nicht einmal ganz zu Ende geführt zu haben. Nur in Stichen sind uns vereinzelte Züge von beiden Kunstwerken erhalten.

Als 1512 die Medici wieder in Florenz zur Macht kamen, teilten sie den Saal des großen Rates in eine Anzahl von Verwaltungsräumen auf. Michelagniolos Karton kam in den Palast der via larga, wahrscheinlich schon in Stücke zerschnitten, von denen eins und das andere noch an verschiedenen Orten auftaucht, bis schließlich alles still und unbemerkt verschwindet.

Darf man Vasari Glauben schenken, so ist Michelagniolo als Sieger aus dem Wettstreit hervorgegangen; sein Karton soll dem Ruhme Leonardos großen Schaden zugefügt haben. Daß dies kein parteilich gefärbtes Urteil ist, wird wiederum bewiesen durch die Spuren, die Michelagniolos Karton vor dem Leonardos in den Werken der jungen florentinischen Künstlergeneration hinterlassen hat. Und unter diesen jungen Kunstbeflissenen fesselt keiner unsere Aufmerksamkeit in dem Maße wie Raffael aus Urbino.

Grade um die Zeit, als Michelagniolo zum Wettstreit mit Leonardo rüstete, in jenem denkwürdigen Winter 1504/05, traf Raffael aus dem beschränkten Kreise seiner poetisch beschaulichen Heimat ein. Michelagniolos Lob scholl ihm auf allen Gassen entgegen. Eben erst war der David aufgestellt worden. Im Hause des Taddeo Taddei, dessen Gastfreundschaft er genoß, sah er das jetzt in London befindliche Marmorrelief, bei Angelo Doni, der als einer der ersten Besteller sein und seiner Frau Porträt von Raffael malen ließ, das Rundbild der Uffizientribuna. Auch das bei Bartolommeo Pitti befindliche Bargellotondo wird ihm zugänglich gewesen sein, wenngleich er es nicht so studiert hat wie das Londoner, das er täglich vor Augen hatte. Unter den Jüngern endlich, die vor dem Karton der badenden Soldaten mit ihren Zeichenbüchern saßen, ist Raffael sicher einer der eifrigsten gewesen. Die Werke seiner Florentiner Periode, in der Hauptsache Madonnenbilder, stecken voll von künstlerischen Anleihen bei Michelagniolo; besonders die Grablegung (Rom, Villa Borghese) wäre ohne Michelagniolos Vorbild gar nicht denkbar. Eine persönliche Berührung zwischen den beiden hat damals nicht stattgefunden. Michelagniolo gehörte nicht zu den Menschen, deren Verkehr man suchte. Auch zu Raffaels Ohren wird das Gerücht von seiner scharfen Zunge, von dem spirito

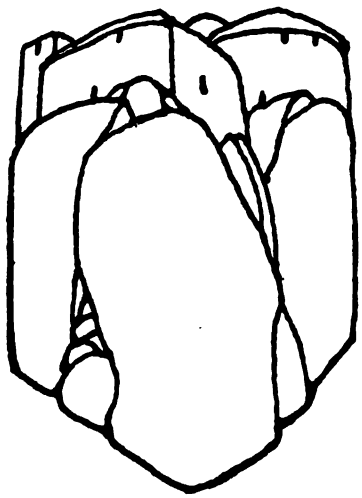
bizarro, der ihn beherrschte, gedrungen sein. Mit dem Nebenbuhler, der bald darauf in Raffael ihm erwuchs, hat Michelagniolo später in blinder Geringschätzung abgerechnet. —

Es ist nicht abzusehen, was aus Michelagniolo geworden wäre, hätte ihn das Schicksal an dem Platz gelassen, den herrscherlich auszufüllen er sich eben anschickte. Mit dreißig Jahren hatte sein Ehrgeiz erreicht, was irgend an Ruhm zu erraffen war. Nicht nur stand er als anerkannte Macht neben Leonardo: mit den Hoffnungen, die seine Jugend erweckte, wuchs er noch über den so viel älteren Meister hinaus. Er hatte ein Werk geschaffen, das neben Brunelleschis Domkuppel als Wahrzeichen von Florenz galt, nach dem das Volk die Zeit rechnete: so und so viel Jahre seit der Aufstellung des Giganten. So jung, genoß er schon die letzte meisterliche Genugtuung, eine Schar von Anhängern sich in den großen Wendungen seiner Sprache üben zu sehen. Seine Entwicklung schien allein bedingt von dem Geist der Aufträge, die ihm zufallen würden. Und diese Aufträge beruhten schließlich im Schicksal des Vaterlandes.

Man weiß, welchen Weg die Geschicke von Florenz nahmen. Und füglich möchte man den Umschwung in Michelagniolos Leben als den Eingriff einer höheren Macht erkennen, die planvoll diesem Auserwählten die Bahn vorschrieb. Von dem Augenblick an, der den Meister vor die Stufen des päpstlichen Thrones ruft, erscheint alles, das abgeschlossen hinter ihm liegt, nur noch wie Vorbereitung zu etwas Ungeahntem. Unter dem Eindruck neuer Verhältnisse steigert sich die Erregtheit seiner Phantasie; den Anforderungen, die eine große Aufgabe an ihn stellt, kommt sein Geist mit großen Gedanken entgegen. Eine Wandlung und ein Wachstum gehen in ihm vor, die nichts in seinem Innern unberührt lassen.

Nur eins bleibt starr und wandlungsunfähig, wie es von je gewesen: dies unberechenbare Gemüt mit seiner wechselnden

Witterung. Von daher kommen die Kämpfe, die ihn erschüttern und aufreiben. Und Michelagniolo wandert ihnen entgegen, trotzig und selbstbewußt, gleich seinem heimatlichen Strome „im Steinbett grollend sich der Welt zu zeigen“.



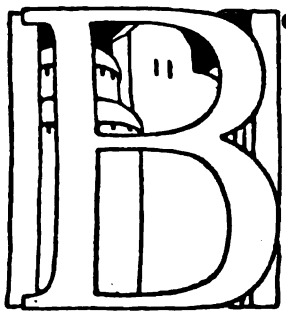
ZWEITES KAPITEL

SIXTINISCHE DECKE UND JULIUSGRAB

MAI FU EL MAZOR LAVORANTE
DE' VUI QUANDO VOLETE.

SEBASTIANO DEL PIOMBO AN
MICHELAGNIOLO,
DEN 16. JUNI 1531.

I.



Beim dritten Versuche erst war es Giuliano della Rovere, Kardinal von S. Pietro in Vincoli, geglückt, zur höchsten kirchlichen Würde emporzusteigen. Der Neffe Sixtus IV. hatte im Konklave von 1492 dem Borja, Alexander VI., weichen müssen. Aus seinem fast zehnjährigen Exil war er auf die Nachricht vom Tode Alexanders im September 1503 nach Rom geeilt, ohne ein Hehl daraus zu machen, daß er gekommen sei, „um seine Geschäfte, nicht die anderer zu besorgen". Die Uneinigkeit der Wähler schob seinem Ehrgeiz noch einmal einen Riegel vor. Das Konklave einigte sich auf den alten und kranken Francesco Piccolomini. Aber Pius III., wie sich Piccolomini zum Andenken an seinen Onkel Pius II. (1458—1464) nannte, erlag, kaum gewählt, schon am 18. Oktober der Bürde seines Amtes, und nun endlich war die Bahn für Giuliano frei. Dem römischen Sprichwort zum Hohn kam er, der als erklärter Papst ins Konklave ging, auch als gewählter heraus, freilich nicht ohne alle Mittel, seine Klugheit, wie seine Reichtümer, die erlaubten wie die verbotenen, daran gewandt zu haben. Er war sechzig Jahr alt, als er, am 1. November 1503, den Stuhl Petri bestieg. Er nannte sich Julius II.

Die venezianischen Gesandten, auch diesmal die besten literarischen Porträtisten der Zeit, schildern den neuen Papst. Körperlich und geistig habe er die Natur eines Riesen; alles an ihm überschreite das gewöhnliche Maß, seine Leidenschaft wie seine Entwürfe. Sein Ungestüm, sein Jähzorn verletzten seine Umgebung, doch weckte er nicht Haß, nur Furcht; denn

nichts Kleines, gemein Selbstsüchtiges war an ihm zu bemerken. Das stimmt zu den Bildnissen, die wir in stattlicher Reihe von ihm kennen. Zunächst jenes jugendliche bartlose, in dem Melozzo da Forli das Feuer des Ehrgeizes mit jener leisen Gedrücktheit vereinigte, die den Auserwählten des Schicksals eigen ist, ehe ihr Stern aufzieht. Dann die beiden Medaillen und die vielen Münzbildnisse von Caradosso, stiernackig und mit dem in gewaltiger Energie vorgeschobenen Kinn, die das offizielle Bild des Papstes geben. Und endlich jenes künstlerisch unbedeutende, aber wie kaum ein anderes zwingende Brustbild aus dem palazzo Bruschi in Corneto mit eisgrauem Vollbart („che pare un orso") und einem Filzhut, der wie eine Sturmhaube dem wetterfesten Alten tief in dem Nacken sitzt. So sah der Papst aus, als er 1511 im eisigen Winter Mirandula berennen ließ. Selbst Raffael mit seinem repräsentativen Staatsporträt auf der Messe von Bolsena muß gegen die wilde Natürlichkeit dieser Augenblicksaufnahme zurückstehen.

Einen Mann des Schwerts hat Julius II. sich genannt. Gedanken zu fassen, Pläne zu schmieden war ihm die Zeit fast zu lang geworden. Jetzt galt es zu handeln. Was Worte nicht zuwege brachten, sollte das Schwert erzwingen. Sein Ziel war, dem Papsttum seine verkürzten Rechte bis auf das letzte zurückzuerobern. Ein Traum von alter Kirchenmacht füllte sein Denken, spannte alle seine Kräfte, trieb ihn rastlos vorwärts. Den großen Zweck unverrückt im Auge, war er nicht immer auf die Reinheit der Mittel bedacht. Die Aufgabe war ungeheuer und keine Zeit zu verlieren. Seine Gesundheit, unterwühlt von Gicht und angefressen von dem schleichenden Zeitübel, versprach keine lange Lebensdauer. Die zehn Jahre, die seinem Pontifikat zugemessen waren, hat er ziemlich gleichmäßig zwischen seinem Krankenstuhl im Vatikan und dem Zeltlager seiner Soldaten verteilt.

Julius II. gehört zu den wenigen Päpsten, die ein lebendiges Gefühl von der Würde und von den Pflichten ihres Amtes hatten. Was er erstrebte, galt dem Papsttum, nicht seinem persönlichen Ruhm und nicht dem Vorteil seiner Familie. Und wie er darauf bedacht war, die zerrütteten Fundamente der alten weltlichen Macht der Päpste neu und sicher zu bauen, so sollte Rom als Sitz dieser Macht an Glanz und Größe über alle Welt hinstrahlen. Diesem Geiste entstammen seine großen Kunstschöpfungen.

Aus dem Franziskanerorden wie Sixtus IV. hervorgegangen, konnte es Julius II. mit seinem Oheim an gelehrter Bildung nicht aufnehmen. Dafür übertraf er ihn durch ein natürliches Kunstempfinden. Hinter den umfassenden künstlerischen Unternehmungen Sixtus IV. stand der Kardinal Vincula als Anreger und Berater. Er wählte jene erlesene Künstlerschar aus, die in den zwölf Wandfresken der Sixtinischen Kapelle das Beste geleistet hat, was die Monumentalmalerei in der zweiten Hälfte des Quattrocento bietet. Mit dem Blick der Großen für fremde Größe begabt, ließ er sie alle kommen, auf deren Schultern die Kunst der ausgehenden Frührenaissance ruhte, die Pollaiuoli, Mantegna, Melozzo da Forli. Unter den anticaglie, die er mit Leidenschaft und großem Kostenaufwand sammelte, befand sich der vatikanische Apollo, dem er später mit anderen im Belvedere eine würdige Behausung angewiesen hat. Und zu seinem bevorzugten Baumeister erwählte er ebenfalls einen der gründlichsten Kenner der Antike, den Florentiner Giuliano da San Gallo (1445—1516). San Gallos Haupttätigkeit für den Kardinal Giuliano betraf den Palastbau neben S. Pietro in vincoli (1477—79) und einen andern, den sich Giuliano della Rovere in Savona, seiner ligurischen Heimat, am Meer errichten ließ. Er teilte für einige Zeit sogar das französische Exil seines Herrn, und kaum daß dieser den päpstlichen Stuhl bestiegen, finden wir ihn, in den ersten Monaten 1504,

in der unmittelbaren Umgebung des Papstes. Auf seine Veranlassung berief Julius II. Michelagniolo nach Rom.

Die Beziehungen zwischen San Gallo und Michelagniolo stammten aus jenen neunziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts, als Michelagniolo im Garten von S. Marco unter Lorenzos Augen seine ersten künstlerischen Schritte tat. Wohl niemand hat da so staunend zugesehen wie Giuliano da San Gallo, der zu den künstlerischen Familiaren Lorenzos gehörte. 1485 schon hatte er für den Magnifico die Villa zu Poggio a Cajano gebaut, jetzt war er am Bau der Sakristei für S^to^ Spirito tätig nach dem Modell, das Lorenzo hatte herstellen lassen. Im übrigen galt San Gallo damals als anerkannt bester Baumeister in ganz Florenz, und die großen Aufträge fielen ihm einer nach dem andern zu. Von der tiefen Wirkung, die er auf Michelagniolo ausgeübt hat, wird noch die Rede sein. San Gallo war auch Zeuge des ersten großen Sieges, den Michelagniolos Kunst in Florenz errang. Er saß in der Kommission, die dem Giganten seinen Platz anweisen sollte. Einen überzeugteren Fürsprecher beim Papste hätte Michelagniolo selbst sich nicht wählen können.

Allein San Gallo hatte weder ausschließlich das Ohr des Papstes für sich, noch konnte Michelagniolo nach der tyrannischen Willkür seines Genius den neuen Platz als Alleinherrscher besetzen. San Gallos Sphäre war durchkreuzt von dem Machtgebiet Bramantes, der sichtlich an Einfluß auf den Papst gewann. Mit dem untrüglichen Instinkt des geborenen Kenners witterte Julius in Bramante die schöpferische Gewalt, vor der San Gallos gewählter Geschmack nicht bestehen konnte. Der Sturz der Sforzaherrlichkeit in Mailand, vor dem schon Leonardo geflüchtet war, hatte auch Bramante südwärts getrieben. An Jahren schon vorgeschritten — er ist 1444 geboren — kam er um 1500 nach Rom. Den Stil des 15. Jahrhunderts hatte er völlig in sich ver-

arbeitet und aus seiner oberitalienischen Wirksamkeit eine Vorliebe für den gegliederten Pfeiler, für kühn wirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln mitgebracht. In Rom offenbarte sich ihm die Antike, die er bisher meist vom Hörensagen kannte; mit Feuereifer warf er sich auf ihr Studium, und sein Tempietto im Hof von S. Pietro in Montorio zeigt schon 1502, wie sich unter den alten Vorbildern der ihm angeborene Sinn für Maß und Ordnung mit dem Ernste römischer Massigkeit durchdrungen hatte. Der Sturm von Tatenlust, den der Anblick der antiken Baudenkmäler entfacht hatte, mußte unter einem Alexander VI. noch niedergehalten werden. Julius II. aber war der Dämon, wie Äolus den Winden die Bahn zu weisen. Jetzt unter diesem Papste schien Bramante die Zeit gekommen, Rom umzugestalten zu dem architektonischen Theater seines Ruhmes. Den Raum, den seine hochfliegenden Pläne erforderten, schuf er sich durch skrupellose Zerstörung dessen, was im Wege stand. Il rovinante, den Zerstörer, nannten ihn seine Feinde.

Nirgends ist es gesagt und steht doch überall zwischen den Zeilen, daß Bramante Papst Julius bestimmte, Andrea Sansovino nach Rom zu ziehen und ihm das Grabmal des Ascanio Sforza aufzutragen, mit dem Julius in ritterlicher Gesinnung, die den Adel seiner Natur verrät, „uneingedenk der alten Streitigkeiten" den alten Feind ehrte. Bramante soll die Komposition angegeben haben. So antwortete er auf die Provokation San Gallos, als die er Michelagniolos Berufung auffaßte.

Man sieht, wie sich auf eng abgestecktem Raum von Anfang an die Kämpferpaare gegenüberstanden. Und Michelagniolos Ungestüm drängte bald zu erbittertem Austrag.

Giuliano da San Gallo hatte dem Papst den Gedanken nahe gelegt, Michelagniolo mit Errichtung seines Grabmals zu beauftragen. Es war durchaus nicht sicher, daß nach dem Tode dieser

Ehrenpflicht von dem Nachfolger oder von den Verwandten genügt wurde. Doch der mit jeder Stunde seines Lebens geizte, wollte nicht an Tod und Vergänglichkeit erinnert werden. Erst als der Papst Michelagniolos Plan sah, willigte er augenblicklich ein, setzte 10000 Dukaten für das Werk aus und sandte den Bildhauer nach Carrara in die Marmorbrüche.

Nichts, weder eine Zeichnung noch eine authentische Schilderung, hat sich von diesem ersten Entwurf eines Werkes erhalten, das über ein Menschenalter lang das Schicksal des Künstlers mitbestimmen sollte. Wir mutmaßen nur, daß Michelagniolo einen mächtigen Freibau mit Terrassen voll Statuen plante, eine Epopöe in Marmor, gleich jenen antiken Mausoleen, von denen die imposanteste Ruine, die moles Hadriani, eben von Alexander VI. zur päpstlichen Festung umgeschaffen, ihm vor Augen stand. Als Standort war die von Bernardo Rossellino ansehnlich unter Nicolaus V. († 1455) ausgebaute Chortribüne von Sanct Peter in Aussicht genommen.

Bis tief in den Winter hinein betrieb Michelagniolo die Vorarbeiten in Carrara. Mit Steinmetzen und Barkenbesitzern wurden Verträge geschlossen, das Material zu brechen und nach Rom zu schaffen. Januar 1506 trafen die ersten Lasten ein bei schlechtestem Wetter, das den Tiber über seine Ufer trieb. Nicht lange, so lag der Marmor in Stufen und Blöcken vollständig da und füllte zum Teil den Petersplatz. Gehilfen und Arbeiter waren angeworben; das Haus, das der Papst dem Künstler, in nächster Nähe seines Palastes, angewiesen hatte, war umgewandelt in eine Herberge für alle die Kräfte, die an dem Riesenwerk tätig sein sollten.

Da gebot der Papst plötzlich Halt. In rücksichtslosester Weise versagte er dem Künstler den Zutritt, als dieser kam, der Abrede gemäß, persönlich Bericht über die Auslagen zu erstatten und

sein Geld einzufordern. Fünfmal erneuerte Michelagniolo den Versuch, zum Papste vorzudringen; ein Kämmerer wies ihn schließlich von der Schwelle des Audienzsaales. Maßloser Zorn packte ihn; er schickte nach einem Juden, dem er sein Hab und Gut verschacherte, ließ satteln und ritt unverzüglich nach Florenz. Dem Papst gab er in einem Briefe, dessen Ton ein Schrei des Zornes ist, „zu wissen, daß Ihr mich von jetzt an, falls Ihr mich wünschen solltet, wo anders als in Rom suchen möget".

Was war geschehen? Der Papst hatte nichts getan, als daß er einen großen Plan dem größten aller Unternehmen geopfert hatte. Bramantes rastlos kreisende Schöpfergedanken hatten sich an das altehrwürdige Heiligtum des Apostelfürsten selbst gewagt. Er hatte dabei ebensosehr auf die Baufälligkeit der alten Basilika hingewiesen wie er mit dem Projekt seines Riesendomes den Ehrgeiz des Papstes aufs ungeheuerste gereizt hatte. Julius II. „magnarum semper molium avidus", trug kein Bedenken, erst den Platz für das Grabmal und dann dieses selbst schaffen zu lassen. Erst mußte ein neuer Sankt Peter da sein, dann konnte der Bildhauer sein Werk dahineinpassen. „Dignum est enim", sagt der heilige Ambrosius, „ut ibi requiescat sacerdos, ubi offerre consuevit." Der Widerstand, den die Majorität des Kardinalskollegiums diesem Unterfangen höchster Pietätlosigkeit, wie sie es ansah, entgegensetzte, steigerte nur die gewaltige Willenskraft des Papstes. Sollte etwa ein junger, eben empfohlener Bildhauer aus Florenz ihm den Weg vertreten dürfen? Michelagniolo sah nicht klar in das große Gewebe, an dem der Ehrgeiz des Papstes spann. Er witterte in dem Vorgang nur eine Intrigue Bramantes, mit der man ihn glücklich aus der Gunst des Papstes gedrängt hatte. Im ersten Zorn brach er alle Brücken hinter sich ab, ja er redete sich ein, daß sein Leben in Rom bedroht sei und daß, wäre er länger geblieben, eher sein eigenes Grabmal als das

des Papstes zustande gekommen wäre. Hätte Michelagniolo nur noch den nächsten Morgen abgewartet, vielleicht wäre ihm die Binde des Argwohns vom Auge gefallen, denn am 18. April 1506 legte Papst Julius feierlich den Grundstein des neuen St. Peter.

Trotzig und löwenkrank — krank an einem stolzen Herzen, wie Shakespeare den Ajax von Achill sagen läßt — war Michelagniolo nach Florenz zurückgekehrt. Wenn er hinter sich blickte, schwoll ihm das Herz vor Groll um das Jahr, das er für seine Arbeit und für seinen Ruhm verloren hatte. Acht Monate dazu in der Einsamkeit von Carrara! Aber das Schicksal, das ihn in diese Kämpfe verschlagen hatte, hielt auch den Ersatz bereit. Und es bot ihn mit der Erinnerung an den ersten Anblick eines alten Kunstwerkes, das jetzt für Michelagniolo beinahe symbolische Bedeutung gewann. War doch auch darin eine Natur im höchsten Schmerz dargestellt, „nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht". (Winckelmann.) Am 14. Januar 1506 war in der vigna des Felice de' Freddi, die bei den Ruinen der Titusthermen lag, der Laokoon ausgegraben worden. Mit Giuliano da San Gallo, den der Papst hinsandte und dessen Kennerauge beinah noch vom Pferde aus den erst halb aufgedeckten Fund erkannt hatte, war Michelagniolo der erste, der die Gruppe sah. Ganz Rom geriet in Begeisterung über das „divinum simulachrum". Julius II. kaufte unverzüglich das Meisterwerk an und ließ zu seiner würdigen Unterbringung im Belvedere eine besondere cappelletta errichten. Nicht lange, so überstrahlte es den Apoll vom Belvedere.

Michelagniolo hat den Laokoon kurz, wie höchste Ehrfurcht redet, das Wunder, il portento, genannt. Er wagte nicht, an den ihm heiligen Marmor Hand anzulegen, als er den fehlenden Arm

des troischen Priesters ergänzen sollte. Aber das Bild dieser Gruppe mit dem Zusammenstoß kämpfender Kräfte, diesem tragischen Widerspiel von angefesselter Ruhe und heftiger nach Befreiung strebender Bewegung blieb ihm fest eingegraben im Gemüt. Nicht nur, daß ihn als Künstler der von den alten Meistern in immer neuen Variationen angewandte Kontrapost als Kompositionsmittel verblüffte und fesselte — dies Werk mit seinem tief erregten Pathos griff mächtig in das Geheimste seiner Seele. Unentrinnbar umstrickt von den Riesengewinden des Schlangenleibes, in hilflosem Schmerze ihren Bissen preisgegeben, war das nicht das erhabene Abbild seines Menschenloses? An der Heldenschönheit des Apoll vom Belvedere konnte sich sein Künstlerauge weiden, der Anblick des leidenden Laokoon überkam ihn wie eine philosophische Offenbarung. Von Stund an steht sein Schaffen im Zeichen des Pathetischen. Abgestreift ist die entsagungsvolle Melancholie der Jugendwerke; mit Augen voller Qual wendet der reife Mann den angstvollen Blick nach oben, „als wenn drüber wär' ein Ohr zu hören meine Klage" ....

An Arbeit fehlte es nicht in Florenz. Der Karton der badenden Soldaten mußte vollendet und übertragen werden. Aber die Phantasie des Bildhauers war durch den Plan des Papstgrabes und durch jene acht Monate in Carrara zu mächtig für die Steinarbeit erregt, um in das engere Bett des Zweidimensionalen zurückzufluten. Und so trat Michelagniolo dem alten Auftrag wieder nahe, der die zwölf Apostel für den Dom von ihm forderte. Bisher war nichts geschehen, der Kontrakt am 15. Dezember 1505 sogar gelöst worden, da nicht einmal der Anschein vorhanden war, wie die Statuen hätten gemacht werden können. Jetzt aber griff Michelagniolo mächtig zu, und es entstand jenes 2,20 m hohe Abbozzo des heil. Matthäus im Hof der Akademie zu Florenz.

Für die Entstehung dieser Arbeit im Sommer 1506 spricht außer den literarischen Zeugnissen auch der Durchbruch des persönlichen Gefühls durch die Schranken des Stoffes. Gerade dies Merkmal weist dem Matthäus seinen Platz außerhalb des Ringes der Jugendwerke an. Nirgends steht zu lesen, daß der Evangelist dem Übermaß einströmender Offenbarung nicht habe standhalten können. Während Luca della Robbia an der Decke der Pazzikapelle ihn scheu und achtsam dem Diktat des Engels lauschen läßt, zeigt ihn Ghiberti an Or San Michele in der Haltung und im Faltenwurf eines Rhetors von altattischer Eleganz, Ciuffagni in der Domstatue als einen in Gewissenhaftigkeit beschränkten Chronisten. Michelagniolo aber stellt ihn in pathetischer Erregtheit dar, den Kopf mit schmerzvoll verzerrten Zügen der Stimme von oben zugewandt, die so ausführlich und darum so quälend das tragische Epos von Christi Leben und Leiden erzählt. Und mehr noch als in den reichen Bewegungskontrasten der Figur lebt in der Haltung des Kopfes die Erinnerung an Laokoon. Mühsam in ihrer Unfertigkeit dem Stein entragend, immer wieder von dem noch ungeformten Material verschluckt, bringt sie schon durch ihr zufälliges Äußere die Zerrissenheit ihrer seelischen Stimmung zu Erscheinung. So mag es in Michelagniolo selbst ausgesehen haben in jenem Sommer, als er mit seinem Schicksal haderte. Von Zorn und Ohnmacht überwältigt, entsanken ihm stets von neuem Hammer und Meißel. Von welcher Seite man auch das Werk betrachte, ob von der formalen oder auf den seelischen Gehalt hin, es bleibt das schmerzliche Bekenntnis einer Kraft, die geknickt wurde, gerade als sie sich entfalten wollte.

Inzwischen nahm das Schicksal seinen Fortgang. Und nichts malt so treffend den Charakter der beiden, des Papstes und Michelagniolos, als die Art, wie ihre Aussöhnung zustande kam. Nachdem Michelagniolo in Poggibonsi die ihm nachgesandten

fünf päpstlichen Reiter so schnöde abgefertigt hatte, sah Julius II., daß er es mit einem jener Hitzköpfe zu tun hatte, auf deren Behandlung er sich verstand. Und willig lieh er sein Ohr Giuliano da San Gallo, dem alten Fürsprech des erzürnten Meisters. Aber Michelagniolos Zorn war noch nicht niedergebrannt. Und hinter seinem Zorn standen Furcht und Mißtrauen. Er wollte nicht zurück, weil er sich nicht getraute. Selbst ein päpstliches Breve vom 8. Juli 1506 an die Florentiner Signoria konnte den furchtsamen Meister nicht zuversichtlich machen. Vielleicht war es mehr der heiße Boden Roms als die Nähe des Papstes, die ihn nach so unzweideutigen Worten des Wohlwollens, wie sie das Breve enthielt, für sein Leben fürchten ließ. Denn als der Papst auf seinem kühnen Kriegszug gegen die Bentivogli am 11. November 1506 in Bologna eingezogen war, machte sich Ende des Monats Michelagniolo mit Empfehlungen des päpstlichen Lieblingskardinals Alidosi von Pavia und des Kardinals von Volterra, eines Bruders des gonfaloniere Soderini, nach Bologna auf, „a placar la grand' ira di Secondo", wie Ariost sagt. Der Papst saß bei Tische, als Michelagniolo kam, seine demütige Aufwartung zu machen. Ein wenig zur Abschreckung ließ er das Feuerwerk eines fingierten Zornes spielen, dann lenkte die ungeschickte Intervention eines Kardinals zugunsten des Künstlers die päpstliche Derbheit auf den Tischgenossen. Michelagniolo küßte den roten Pantoffel und erhielt gleich den Befehl, die große Erzstatue des Papstes für das Frontispiz von San Petronio zu arbeiten.

Im sogenannten Pavaglione, dicht hinter der Kathedrale, schlug Michelagniolo seine Werkstatt auf. Der Papst, der bis zum 22. Februar 1507 in Bologna blieb, kam mehrmals den Künstler besuchen und ihm bei der Arbeit zusehen. Ende April war alles schon zum Guß vorbereitet. Aber das Gießen selbst war nicht Michelagniolos Sache, er erbat sich aus Florenz den

Geschützgießer der Signoria Bernardino d'Antonio. In der Stadt sah es traurig aus. Die Pest wütete innerhalb der Mauern, und von außen drängten die Feinde, die fuorusciti, unter Annibale Bentivoglio heran. Der zurückgelassene päpstliche Legat, Kardinal Alidosi, mußte seine ganze Umsicht und Wachsamkeit aufbieten.

Das Unglück wollte, daß der Guß der Statue mißlang; nur bis an den Gürtel kam die Figur aus dem Ofen. Ma chi fa, falla — wer schafft, kann irren — entschuldigte Michelagniolo den Gießer, aber die nagende Ungeduld, nach Florenz zu kommen, wo die Seinen, namentlich Buonarroto auf ihn und seine Unterstützung warteten, quälte ihn nicht minder wie das Mißtrauen, das man in das Gelingen des Werkes setzte. Im ersten Schrecken hatte er aber doch zu schwarz gesehen. Der Schaden erwies sich nicht so groß; was in der Form stecken geblieben war, wurde neu gegossen, und nach sauberer Durchziselierung stand die Statue vom 15. Februar 1508 drei Tage lang zur öffentlichen Besichtigung in S. Petronio aus. Am 21. wurde sie aufgestellt.

Über dem Portal des Quercia, vor dem rohen Mauerkern der riesigen fünfschiffigen Anlage thronte der Papst in pontificalibus, noch bartlos, die Schlüssel Petri in der Linken und die Rechte halb segnend erhoben, halb drohend: „sei weise, du Volk von Bologna!"

Das gewaltige, ungefähr 4 m hohe Erzbild hat nur wenige Jahre seinen Platz behaupten können. Bei der Revolte im Mai 1511, die Bologna den Bentivogli wieder in die Hände gab, wurde es unter Schimpfworten und Flüchen herabgestürzt. Man lieferte es dem Meister der Artilleriewaffe, dem Herzog Alfonso von Ferrara aus, der es zu einer großmächtigen Bombarde umgießen ließ, die, „la Giulia" genannt, „dem Papste etwas vorblasen sollte". Nur den Kopf schaffte er auf seine Kunstkammer. Die Bolognesen aber setzten einen gemalten Gott-Vater an die Stelle

des verhaßten Papstes und schrieben darunter: scitote quoniam Deus ipse est dominus. So ist dieses Werk zugrunde gegangen, ohne eine Spur zu hinterlassen, denn auch der Porträtkopf ist aus der guardaroba des Herzogs verschwunden.

In größter Unbequemlichkeit und unter äußersten Anstrengungen hatte Michelagniolo gearbeitet, „und am Ende zweier Jahre, während welcher ich dort gewesen, fand ich, daß ich 4½ Dukaten erübrigt hatte". Wieder, wie in Rom, konnte allein künstlerischer Gewinn ihn entschädigen.

Noch einmal, nach zehn Jahren, in Bologna auf den Wegen seiner Jugend wandelnd, empfand er den stürmenden Anhauch, der von den Werken Jacopos della Quercia herüberwehte. Hatten ihm damals die formalen Motive Eindruck gemacht, so verstand er jetzt das Brausen des Geistes, der den Prophetengestalten ihr unruhvolles Leben gab, der in der Majestät Gott-Vaters sich offenbarte, der in den Szenen der Schöpfungsgeschichte sein leidenschaftliches Wesen trieb. Oft mag er an dem Portal, über dessen Giebel er schon im Geiste sein Erzbild leuchten sah, hinaufgeblickt und sich in die Reliefs Quercias vertieft haben, die so eindringlich und erschütternd die Trilogie von der Schöpfung, dem Sündenfall und dem Verderben der Welt erzählten, während im Schatten der Laibungen zum Rauschen der Schriftrollen der Chor der Propheten seine geheimnisvollen Weissagungen anstimmte.

Die Stunde war gekommen, die ihn zu ähnlichem Schaffen rief.

Als Giuliano da San Gallo seinen Schützling Michelagniolo dem Papste empfahl, konnte er ihn Sr. Heiligkeit nicht nur als den unbedingt Ersten der jungen Bildhauergeneration vorstellen, sondern auch als den einzigen Freskomaler, der nach dem Urteil der Signoria mit Leonardo da Vinci in die Schranken treten könne. San Gallo aber wußte, daß in Michelagniolo doch nur der

Bildhauer lebte, und so suggerierte er dem Papste die Idee des Grabmals. Für den Maler indessen hatte Julius II. seinen Plan selbst bei der Hand. Er dachte sich Michelagniolos zu bedienen, um die Kapelle seines Oheims Sixtus IV. vollenden zu lassen. Nur langsam, scheint es, gab er San Gallos Drängen nach, dem Bildhauer vor dem Maler Arbeit zu schaffen. Und wenn der Papst den Grabmalplan bei der ersten Schwierigkeit gleich ganz fallen ließ, so war neben sachlichen Gründen auch die aufgezwungene Vaterschaft des Gedankens im Spiel. Jetzt aber, nach Bologna, kam er auf seine eigene Idee zurück und ließ Michelagniolo wenig Muße, seine Angelegenheit in Florenz zu betreiben und die lang entbehrte Luft seiner Heimat zu atmen. Der Auftrag des Papstes, das Gewölbe der Sixtinischen Kapelle auszumalen, verwundete den Künstler an seiner gefährlichsten Stelle, indem sein Machtgefühl als Bildhauer angegriffen wurde. Er sah darin nur einen neuen Streich Bramantes, seinen Ruhm als Künstler zu untergraben. Der Brief, den sein Freund Pietro Rosselli ihm am 10. Mai 1506, wenige Wochen nach der Flucht aus Rom, geschrieben hatte, stand ihm in lebendigster Erinnerung. „Heiliger Vater," hatte Bramante gesagt, „ich glaube, Michelagniolo ist zage, weil er noch nicht viel in gemalten Figuren gemacht hat, und hauptsächlich, weil die Figuren hoch und in Verkürzung zu machen sind: und das will was anderes heißen, als auf ebenem Grund malen." So sollte sein Können als Maler bloßgestellt werden. Was war zu machen? Neue Flucht? Aber „der Mann im Mantel" lähmte wie die Medusa mit seinem dämonischen Willen. Und jeder Ungehorsam hätte doch nur wieder geendet mit „dem Strick um den Hals" und dem Reuekuß auf den roten Pantoffel.

Diesmal hielt die Hand des Pontefice terribile den Störrischen fest. Und unter Qualen begibt sich Michelagniolo an das Werk, das seines Ruhmes hellstes Sternbild geblieben ist.

Die Decke der Sixtinischen Kapelle, ein flaches, über Lünetten ruhendes Tonnengewölbe ohne jede architektonische Gliederung, war ursprünglich in einfachster Weise dekoriert. Nach alter Tradition, die sich bis zu gewissen, halbrund schließenden Bilderrahmen verfolgen läßt, zeigte auch sie das azurblaue Himmelsgewölbe mit reich aufgezogener Sternenpracht. Doch hatte, wie es scheint, schon früh die vulkanische Tätigkeit des Bodens, auf dem der vatikanische Stadtteil gegründet ist, sich geregt und naturgemäß den Deckenspiegel am meisten angegriffen. Bereits 1504 ließ Julius II. eine gründliche Restauration des Baues vornehmen, „quum ipsa cappella ruinosa erat et tota conquassata", wie der Zeremonienmeister Paris de Grassis schreibt. Jetzt, 1508, mußte von neuem Hand angelegt werden, und damit wurde die Frage nach reicherer Ausschmückung der Decke dringend.

Für den Papst stand das Programm längst fest. Durchdrungen von der weltbeherrschenden Macht seines Amtes als primus episcopus, dessen höchste symbolische Handlung das Meßopfer war, wünschte er die Heilsgenossen Christi, die Apostel, als erlaucht thronende Teilnehmer dieser Meßopfer vor Augen zu haben. Ihre Plätze ergaben sich natürlicherweise in den großen Zwickeln zwischen den zwölf Fensterbogen. Die Wölbung selbst sollte aufgeteilt werden in ein Füllungssystem von Kreisen und von gerad und übereck gestellten Quadraten. In ähnlicher Weise hatte Pinturicchio die Decke im Chor von S. Maria del Popolo mit den in den Zwickeln thronenden Kirchenvätern, den Medaillons der Evangelisten, den trapezförmigen Feldern mit den Sibyllen und der Krönung Mariae im Mittelachteck ausgeführt. Wie Sixtus IV. ging auch Julius II. von der praktischen Erwägung aus, daß eine reiche figürliche Ausmalung der Decke nur eine Qual und Halsverrenkung für jeden Betrachter sein müsse.

Allein die mächtig durch den Denkmalsentwurf geweckte und

dann gewaltsam eingedämmte Schöpferlust Michelagniolos stand nun wieder vor der Zumutung sich zu befriedigen an einem Projekt, das zum größeren Teil architektonisch-ornamentale Scheinmalerei erforderte und dessen monumentale Ansprüche abermals jene zwölf Apostel waren, die ihm schon für den Florentiner Dom angeboten worden waren. Diesmal ließ sie sich nicht zurückstauen, dämonisch getrieben sich auszuströmen, schuf sie sich Platz ohne Rücksicht darauf, ob hier der glückliche Ort sei oder nicht, sich majestätisch zu offenbaren.

Während schon der Verputz an der Decke aufgetragen wurde und Staub und Lärm von den Gerüsten her die Kapelle erfüllte, daß zur Vigilie des Pfingstfestes die Kardinäle kaum amtieren konnten, gelang es Michelagniolo, den Papst umzustimmen. „Das mit den Aposteln wird eine armselige Sache werden", stellte er Sr. Heiligkeit vor. Und der Papst, der wieder die Witterung für die Eruptivperiode des künstlerischen Genies bekundete, fertigte den leidenschaftlich Drängenden mit den schnellen Worten ab: mach, was Du willst! Hier zeigt sich recht, wie die erhabene Kühnheit des einen den andern steigerte. Im ersten Feuer hätte der Papst am liebsten zerstört, wozu er selbst einst mitgewirkt hatte: jene ganze untere Wandzone, auf die unter Sixtus IV. die Quattrocentisten ihre Fresken gemalt. Der zweite, leider gleich dem ersten verlorene Kontrakt vom Sommer 1508 bestimmte, daß wenigstens die neuen Malereien sich bis zu den „storie di sotto" erstrecken sollten. Damit wären die langweiligen Papstbildnisse zwischen den Fenstern fortgefallen, die einzigen Malereien, bei denen man sich die ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse des Raumes gern gefallen läßt.

Vom Papste zu freiem herrscherlichem Walten an dem Deckengewölbe ermächtigt, fand Michelagniolo das Was nicht allzu schwer zu bedenken. Der Weg, den seine Phantasie bei der Er-

findung des Stoffes zu beschreiten hatte, war ihm schon von seinen quattrocentistischen Vorgängern gewiesen. Das bis in scholastische Spitzfindigkeiten ausgearbeitete theologische Programm für den Zyklus der Wandfresken knüpfte an die von frühchristlicher Zeit her übliche Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Vorgänge an; ihm lag die altgebräuchliche Concordia veteris et novi testamenti zugrunde. Mit den drei wichtigsten Persönlichkeiten, mit Moses, Christus und Petrus, war das Drama der Heils- und Kirchengeschichte vorgeführt. Wenn hier in genau korrespondierenden Begebenheiten die Erlösung der Menschheit aus den Banden der Sünde das Leitmotiv abgab, so lag es nahe, das Thema durch die Schilderung, wie die Sünde in die Welt kam, auszuführen und zu ergänzen. Dem Walten der Menschheit sub lege (Moses) und sub gratia (Christus) entsprach die Gegenüberstellung des frühsten Daseins ante legem.

In diesen Gedanken- und Vorstellungskreisen war Michelagniolo wie jedermann eingewöhnt und heimisch durch das geistliche Schauspiel, das in diesen Zeiten die theatralische Schaulust nicht nur Italiens befriedigte. Der Ausgang des 15. Jahrhunderts, die Jahre mithin, in die Michelagniolos entscheidende Jugendeindrücke fallen, haben eine jahrhundertlange Entwicklung des kirchlichen Schauspiels zu Ende gebracht. Das Repertoire ist in allen Einzelheiten festgelegt, nicht minder die Rollenverteilung und die Dekoration. Der bisher an den einzelnen kirchlichen Festen, namentlich am Weihnachts- und am Osterfest, zur Aufführung gelangte Stoff war längst im Wettstreit französischer, englischer, deutscher und einheimischer Dichter zu großen Zyklen zusammengeschmiedet worden, und wie für alles die Szenen- und Bilderfolge festgelegt war, so auch für die Uranfänge der Welt- und Menschheitsgeschichte. Weltschöpfung, Sündenfall und Geschichte Noahs bildeten eine Trilogie, in der die Gewalt und Güte

des Weltschöpfers immer wieder an der Sündhaftigkeit der Kreatur zu Zorn und Strafe gereizt wurde. Und wenn für unser Empfinden die gewaltige Tragödie von dem verlorenen Paradies mit der Szene des trunkenen Noah in eine anstößige Burleske auszulaufen scheint, so vergessen wir, daß der berauschte Erzvater im 14. und 15. Jahrhundert ein Typus der Sünde war, und daß man in seiner Verspottung durch Cham einen tragischen Hinweis auf die zukünftige Verspottung Christi durch die Juden erblickte.

Der vertrauten Sphäre des geistlichen Dramas entstammt auch jener majestätische Chor von Propheten und Sibyllen, den Michelagniolo vermittelnd zwischen das urzeitliche Drama von Weltschöpfung und Sündenfall und die schon im Lichte der Historie sich vollziehenden Erlösungstaten setzte. Der Chor der Propheten nahm im geistlichen Schauspiel einen hervorragenden Platz ein, nicht nur äußerlich, indem sie auf erhobener Tribüne in feierlichen Gewändern saßen, sondern auch rednerisch, da ihnen ein gewichtiger Teil des Dialoges zufiel. Ihre Prophezeiungen, zu denen vielfach ein Engel als Interlokutor sie aufforderte, schlugen die Brücke vom alten zum neuen Testamente. „Das Prophetenspiel wurde dadurch der Angelpunkt zwischen den beiden gewaltigen Szenenkreisen des alten und neuen Testamentes, der Mittel- und Scheidepunkt der ganzen Weltgeschichtsdarstellung."

Neben den Propheten aber war, und besonders auf italienischem Boden, die Tradition der Sibyllen lebendig geblieben. Die Cumäische, deren sagenhafte Beziehung zu Tarquinius und zur ältesten Geschichte Roms man aus Virgil kannte, trat an Popularität vor der Tiburtinischen zurück, die einst dem Kaiser Augustus die Erscheinung des Messias geweissagt. Allmählich aber war die Zahl der Sibyllen von dem das mittelalterliche Denken beherrschenden mathematisch-reinlichen Schematismus dem Zwölferverein der Apostel gleichwertig gegenübergestellt worden.

In den Rappresentazioni des Feo Belcari (1410–1484) haben wir die literarischen Belege dafür, daß Michelagniolo mit dem Stoffkreis seiner Deckenmalerei innerhalb der Grenzen der Tradition sich bewegte. Gern denken wir ihn uns als Zuschauer jenes kleinen Verkündigungsdramas, das Piero de' Medici, dem Sohne des pater patriae, gewidmet ist, und dessen bescheidene Handlung ein vielfältiger Chor von Propheten und Sibyllen durchschlingt.

Aber was will das besagen gegen die Fülle bildlicher Anregung, die dem jungen Meister so vielfach, bald begeisternd, bald abstoßend, vor Augen stand. Von der Magie, mit der ihn Quercias Gestalten umstrickten, ist schon die Rede gewesen. Aber auch die Heimat Florenz bot ihm Großes und Vorbildliches. Ghibertis goldgleißende Baptisteriumstür mit ihrem Rahmen alttestamentlicher Heroengestalten, Propheten und Sibyllen, Paolo Uccellos Fresken im grünen Kreuzgang von S. Maria Novella, von der Erschaffung der Tiere bis zur Verspottung Noahs reichend, waren ihm von Jugend auf vertraut, wie die Propheten Donatellos, die ernst und hager aus den Nischen des Campanile herunterblickten. In der weiteren Umgebung seiner Vaterstadt hatte er an Andrea Pisanos Kanzel in Pistoia vor allem die tief erregten Sibyllen bestaunt, in Pisa unter den luftigen Bogenhallen des Camposanto zu den trecentistisch gehäuften Kompositionen Pietros di Puccio und, wohl spöttisch genug, zu der oberflächlichen Erzählungskunst des Benozzo Gozzoli aufgeblickt. An der Kathedrale von Orvieto, einer der Hauptstationen auf dem Reisewege zwischen Florenz und Rom, sah er auf den Vorsprüngen des mächtigen Erdgeschosses den gesamten Bilderkreis der Bibel in der anmutigen, leichtfließenden Schilderung der ausgereiften Gotik. Rom selbst bot ihm im Sibyllensaal der Torre Borgia, in der erst kürzlich von Pinturicchio vollendeten Decke des Chors von S. Maria del Popolo Muster einer schablonenhaften Typo-

logie, die ihn lebhaft an die dekorativen Prophetenstatisten seines Lehrers Ghirlandaio erinnern mochten oder an jene anonymen Florentiner Stecher, die serienweise die Ikonographie der Sibyllen und der Propheten im Anschluß an Botticellis Zeichenstil festgelegt hatten.

So sehr nun auch Abgrenzung und Ausgestaltung des Themas von der Tradition ihm dargeboten wurden, so sah er sich doch in manchen Einzelheiten, z. B. in der Auswahl der Propheten und Sibyllen, auf sich selbst angewiesen. Wenn aber die neueste Forschung, die damals zeitgemäßen Wege scholastisch-theologischer Erklügelung aufs neue beschreitend, nicht irrgegangen ist, werden wir Michelagniolo allein die Durcharbeitung des gesamten Malprogramms nicht zumuten dürfen. Zugestanden, daß ihm bei der Prophetenauswahl die vier großen Jesaia, Jeremia, Hesekiel und Daniel sich von selbst darboten, so konnte er, der Ungelehrte, es nicht aus sich selbst wissen, daß Zacharias als Prophet, der auf den Einzug Christi hingewiesen, Joel als Verkündiger des Pfingstwunders, Jonas als das Sinnbild der Auferstehung den andern sogenannten kleinen Propheten vorzuziehen seien in einer Kapelle, in der die Feste der Karwoche vom Einzug Christi bis zur Auferstehung mit besonderem Pomp begangen wurden, in der bei Gelegenheit eines Konklave alltäglich die Messe des hl. Geistes zelebriert wurde. Dahinter den beratenden Einfluß etwa des päpstlichen Zeremonienmeisters oder eines hochstehenden Prälaten anzunehmen, heißt keineswegs den Erfinderruhm Michelagniolos antasten.

Überhaupt muß dieser für jeden Einsichtigen in dem Wie, nicht in dem Was gesucht werden. Mit revolutionärem Trotz, in dem stolzesten Gefühl geistiger Unabhängigkeit hat Michelagniolo sich der Kontrolle des bisher gültigen christlichen Ideals entzogen. Unerschöpflich, allein aus den geheimnisvollen Quellen seines

Genius, brach der Strom von Erfindung, der diese 343 Menschenleiber in wohl überlegter Anordnung, beseelt mit der parteilosen Liebe des großen Künstlers auf die 10000 □ Fuß fassende Deckenwölbung wie auf das ihnen in Ewigkeit zugewiesene Eiland trug. Die Betrachtung der Einzelheiten wird noch manche Beziehung zu Zeitgenossen und Vorgängern aufdecken. Vasari rühmt Michelagniolos zähes, vielumfassendes Gedächtnis. „Er brauchte die Arbeiten anderer nur einmal zu sehen, um sie ganz zu behalten und sich ihrer in einer Weise zu bedienen, daß niemand es je gewahr wurde." Aber weit mehr zeigt sich die Eigenwilligkeit seiner Begabung in der bewußten Abkehr von allem Vorbildlichen. Die Selbstherausforderung seiner geistigen Kräfte — Vasari nennt es gelegentlich „tentare l'ingegno suo" — das war der Lebensnerv seines Schaffens. Die Sixtinische Decke offenbart den gewaltigen, mitreißenden Durchbruch seiner geheimsten Schöpferkraft.

Bereits in der architektonischen Einrüstung des Gewölbes bewährt sich Michelagniolos traditionslose Kühnheit. Mantegnas und Melozzos perspektivische Konstruktionen, auf denen die Illusionskunst des Correggio fußt, kamen mit ihrer konsequenten Optik und mit dem Übergewicht des Architektonischen über das Figürliche für Michelagniolo gar nicht in Betracht. Er baute vielmehr in den Deckenspiegel ein Rahmenwerk, das nur seinen mächtigen Figuren Ruhe- und Stützpunkte gewähren soll. Ohne Fundament ragt es in die Lüfte und negiert mit seinen strengen Senkrechten und Wagerechten die gegebene Konkavität der Decke. Es verzichtet auf jede perspektivische Konsequenz.

Zwischen den Stichkappen über den Fenstern errichtete Michelagniolo Marmorthrone, zwölf an der Zahl, auf denen in wechselnder Reihe die Propheten des alten Testamentes und die Sibyllen der heidnischen Überlieferung ihre Hochsitze angewiesen

bekamen. Die kräftig vorgekröpften Seitenwangen dieser Throne verband er untereinander durch ein Rahmengesims und schlug über die Breite des Deckenspiegels hinüber und herüber kräftige Spanngurte. Auf die Verkröpfungen selbst schickte er eine Schar von nackten Jünglingen mit schweren Eichenlaubgewinden und erzenen Medaillons, die sie über der Mitte der Throne befestigen sollten. In die bald größeren, bald kleineren Felder der Mittelachse spannte er, Teppichen gleich, die Darstellungen von den geheimnisvollen Anfängen der Schöpfungsgeschichte bis zur Erneuerung des Bundes Gottes mit dem Erzvater, der die Sünde dem Menschengeschlecht weiter vererbt.

Die Rolle des Protagonisten in dieser mystisch-theologischen Welttrilogie fällt Gott-Vater zu, und namentlich in den beiden ersten orphischen Teilen konzentriert sich alles um seine Gestalt.

Das Quattrocento steht hinsichtlich der Figur Gott-Vaters noch im Banne des Typus, den die Gotik ausgebildet. Langwallenden Haupthaars und Bartes wie der oberste aller Propheten, mit einem Ausdruck von Feierlichkeit, der an unbewegte Leere grenzt, thront er entweder in reich geschmückten hohenpriesterlichen Gewändern oder er bewegt sich in seiner Schöpfung mit dem togaartigen, auf die Füße wallenden Gewand, das als Bekleidung den Kompromiß der Gotik mit der Antike darstellt. So erscheint Gott-Vater auch noch bei Ghiberti auf der Paradiesestür. Von den sieben Kreisen des Empyreums umstrahlt, gleich einem Kometen einen Schweif von Engeln und Seraphim nach sich ziehend, mit der spitzen Kappe und dem Stabe des Hohenpriesters durchfährt er die Luft; einem antiken Peripatetiker nicht unähnlich durchwandelt er die Felsengründe des Paradieses lebenerweckend.

Der Gott, der Michelagniolo im Busen wohnte und tief sein Inneres erregte, war anders geartet als jener Ghibertische, in dem

Das Quattrocento steht hinsichtlich
im Banne des Typus, den die
wallenden Haupthaars und Bartes w
einem Ausdruck von Feierlich
t, thront er entweder in reich
Gewändern oder er bewegt s
langgestreckten, auf die Füße wallen
Klöstern den Kompromiß der Gotik mit
erscheint Gott-Vater noch bei Chi
tür. Von den sieben Kaisern des Emp
einem Kronleuchter einen Schwert von Engel
zieht und, mit der spitzen Kappe [illegible]
durchfährt er die Luft; ein mant
durchwirbelter Fe[illegible]
Der Gott, d
erregt, w

Der Weltschöpfer. Rom, Sixtinische Kapelle.

noch das Höfisch-Repräsentative der Gotik nachklingt. Er war ein Weltschöpfer, ein Bildner des Alls, der im Sturm durchs Unendliche daherfahren, mit gewaltigen Armen Ordnung schaffen, mit einem Blick Gesetze geben, mit Donner und Blitz auch wieder zerstören konnte. Er war die Tat selbst. Eines solchen Gottes Ahnung hatte Savonarola in ihm geweckt durch das Echo des alten Testamentes. Nun stand er vor der Aufgabe, diesem Gefühl, diesem erhabenen Gewölk seiner Phantasie Gestalt zu verleihen. Ein Satz aus der heiligen Schrift leuchtete ihm vor auf dem dunkeln Wege seines Schaffens: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn." Wie? Wenn nun er, der Künstler, sich selbst mit seiner bildnerischen Kraft ekstatisch steigerte bis zu der Allmacht des Weltschöpfers? Und schon tauchten die Umrisse seiner Gottesgestalt vor ihm auf, alle Glieder gestrafft von Schöpferkraft, in rastlos eilender Bewegung und diese Bewegung gesammelt in den weit ausgreifenden Armen und den machtvoll formenden Händen. Den schöpferischen Dämon in sich selbst verkörperte Michelagniolo zu seinem Gottesideal.

Bewegung war die Manifestation dieses Gottes. Und die Wucht der Bewegung soll den Grad des Willens und der Anstrengung ausdrücken, die für das jeweilige Tagewerk aufzubieten war. Dem Text der Bibel gegenüber wahrt sich Michelagniolo, wie in allem, die Freiheit seiner Phantasie. Es ist eine verlorene Mühe, die bildlichen Darstellungen der Decke mit den Worten der Genesis in Übereinstimmung zu bringen. Überwunden ist die Abhängigkeit von der literarischen Vorlage, wie sie das Quattrocento beherrscht, abgestreift der bislang beliebte illustrative Charakter der bildlichen Darstellung.

Nicht darauf kommt es an zu zeigen, was, auf dem ersten Felde der Decke, der Demiurg mit seiner gewaltigen Gebärde

erschafft. Die Leidenschaft, den Sturm des Schaffens sollen wir sehen, mitgerissen werden in das Brodeln der Urmassen, in die Richtungslosigkeit des Uralls, das kein Oben und kein Unten kennt, in das Chaos, in das der Weltschöpfer, ganz einsam mit sich bei diesem schwierigsten Anfang alles Schaffens, den ersten Ausgleich der Ordnung bringt: „Da schied Gott das Licht von der Finsternis."

Das Zerrissene und Auseinanderfahrende dieses Körpers, das die Glut des Willens und den Krampf der Anstrengung malt, wird bald von einer stark in sich zusammengerafften Haltung abgelöst, die mit der Energie des Befehls das Knappe und Streng-Gemessene teilt. Aus der Tiefe des Raumes heranbrausend, weist Gott-Vater mit ausgestreckten Armen den Gestirnen die ewige Bahn, und kaum gesehen, rauscht er auch schon wieder im Bogen der Tiefe zu, unter seiner segnenden Hand den ersten Pflanzenwuchs auf der harten Erdkruste weckend. Die doppelte Vorführung Gott-Vaters auf diesem Felde bedeutet keinen Rückfall in quattrocentistische Hilflosigkeit. Wie hier Gott-Vater erscheint, von vorn und vom Rücken gesehen, wird das Auge genötigt, die Kurve seiner Flugbahn zu verfolgen. Und während es blitzschnell diese Kurve beschreibt, entdeckt es mit Staunen, daß Gott-Vater ein neues Werk bereits vollendet hat und schon weit fort auf dem Fluge zu unbekannten Fernen ist. Nie wieder ist die Illusion der Bewegung so vollkommen erreicht worden und noch dazu einer, deren Schnelligkeit nicht nachzurechnen ist.

Ihr rasendes Tempo hat sich auf dem dritten Felde zu einem geruhsamen Schweben verlangsamt. Einem silbernen Gewölk gleich neigt sich Gott-Vater zur Erde, und aus seinen segnend geöffneten Händen quillt ein Strom von Leben, der Luft, Wasser und Erde mit „webenden und lebendigen Tieren" bevölkert. Der erste Teil der Trilogie ist geschlossen.

Gott-Vater belebt Luft und Wasser. Rom, Sixtinische Kapelle.

Die Quattrocentisten nahmen keinen Anstoß, einen einmal geschaffenen Typus völlig unverändert, sogar auf derselben Bildfläche zu wiederholen. So hat Ghiberti seinen von Engeln umschwebten und den auf Erden wandelnden Gott-Vater unbedenklich immer aufs neue verwandt. Michelagniolos Weltschöpfer formt sich um von Bild zu Bild; die Anstrengung und das Maß des Schaffens wandeln auch das Physische der Erscheinung. Zuerst blitzt aus dem Dunkel nur der weiße Bart von dem zurückgeworfenen Haupt, dann wird dies Antlitz mit den gebieterischen Brauen, dem wehenden Haar und dem wallenden Bart sichtbar, und nun leuchtet es mild und segnend in dem schneeigen Silber frischen Greisentums. Auch die Aktion der Hände wird abgespannter. Vom gewaltigen Griff und Schub geht sie über in den befehlenden Wink und klingt ab zu einem sanften Öffnen, das gleichsam eine unsichtbare Kraft, ein Fluidum freiwerden läßt. So entspricht auch der Gestus verschiedenen Altersstufen, durch die Michelagniolo seine Gottesgestalt leitet. Die Tage der Schöpfung zählten gewiß nicht nur vierundzwanzig Stunden.

Endlich ist auch die Gewandung herangezogen, die großen Schöpfungsakte zu charakterisieren. Dabei fällt natürlich dem Mantel vor dem hemdartigen Untergewand die Rolle des Exponenten zu. Sein faltiges Geschlinge auf dem ersten Bilde macht mit der großgeschwungenen Kurve den Sturm der Elemente sichtbar. Erst allmählich bauscht er sich auf zur luftigen Behausung für das himmlische Gefolge. Im Wogen des Chaos boten die flatternden Falten dafür keinen Platz. Auch bei der wilden Fahrt die Sonnenbahn entlang wird dies himmlische Gesinde nur halb übermütig, halb scheu, mitgerissen. Seiner dienenden Rolle kann es erst bei ruhigerem Schweben genügen. Es hebt, trägt und stützt die greise Allmacht.

Entfaltet zu majestätischer Gefolgschaft, unter das Zelt des weitgebauschten Herrschermantels geschmiegt, erscheint es auf dem Bilde der Schöpfung Adams, das der Trilogie zweiten Teil einleitet. Die Bühne wird belebter; die ersten sichtbaren Geschöpfe Gottes nehmen unser Interesse gefangen, und bald verdrängen sie die Gestalt des Schöpfers gänzlich.

Den linken Arm wie ausruhend um den Nacken eines frauenhaften Engels gelegt, nähert sich Gott-Vater sanftrauschenden Fluges der dunkeln Erdscholle, auf der Adam im Schlafe lag. Schon die Annäherung der Gottheit überströmt ihn mit ungeahntem Leben. Wenn es vom weit entgegengestreckten Zeigefinger Gottes in die noch schwerfällig auf das Knie gestützte Hand Adams überspringt als animalische Kraft, so ergießt es sich als seelisches Bewußtwerden aus den lichtquellenden Vaterblicken in die Augen Adams, die groß geöffnet es wie durstige Schalen trinken. Ghiberti begnügte sich noch, die Hilflosigkeit des Erwachenden darzustellen, den Gott-Vater an der Hand langsam aufrichtet. Michelagniolo bewegt sich auf Quercias Bahnen. Aber wenn Quercia den Abschluß des Vorganges, das staunende Begreifen Adams, gibt, so führt uns Michelagniolo zu den Quellen dieses Schöpfungsaktes, wo das Unbewußte noch das Bewußte überflutet. Man hat die Unziemlichkeit des Gebarens gerügt, das Adam in der heiligen Nähe bekundet, und es damit entschuldigt, daß er aus dem Nichts komme, „ohne Staunen, weil ohne Erinnerung“ (C. Justi). Aber ist die Gebärde eines Erwachenden naturgetreuer zu geben, oder verstößt dieses angezogene Bein, dieser aufgestützte Arm gegen das Geziemende? Der Adel dieser Glieder erinnert an antike Giebelfiguren Phidiasischen Gepräges, etwa an jenen Kephalos (oder Olympos?) aus dem Ostgiebel des Parthenon, der auch im Motiv Michelagniolos Adam verwandt ist.

Bei der Schöpfung Evas betritt Gott-Vater zum ersten Mal die Erde. Seine hohe, leicht gebeugte Gestalt füllt den ganzen Raum vom felsigen Boden bis an das Firmament. Dicht umhüllt ihn die weite Masse des Mantels. Nur die rechte Hand greift heraus, und unter der Magie ihrer sanften Hebung entsteigt anbetend Eva der Rippe des schlafenden Adams. Mit der fast grämlichen Greisenhaftigkeit Gott-Vaters kontrastiert die blühende Fülle dieser beiden Geschöpfe. Und wieder bilden sie unter sich einen Gegensatz, der durchaus nicht das Geschlechtliche allein berührt. In der Ungebundenheit und Üppigkeit des Paradieses ist Adam zu einem muskelstarken Burschen gediehen. Wie Sturm einen Baum zusammenwirft, so hat der Schlaf ihn gefällt. Ein Wurzelknorren gibt ihm Halt. Wie er hier in die Trunkenheit des Schlafes gefallen ist, bietet er weit mehr das Bild eines unziemlich Hingewälzten als dort, wo er mühselig aus der Bewußtlosigkeit auftaucht. Dagegen weiß Eva mit dem sicheren Instinkt der Frau den Augenblick zu erfassen, der sie — übrigens mit wohltuender Undeutlichkeit — ins Dasein stellt. Ihr Schmuck sind ihre Haare und ihre Demut, die fern von Berechnung nichts als der unwillkürliche Tribut ist, den ihr frauliches Gefühl dem Überirdischen darbringt. Wenn ihre Fülle und ihre Stämmigkeit ihre Anmut beeinträchtigen, so wird sie damit doch die rechte Augenweide ihres derben Paradiesgesellen sein.

Unverweilt spitzt sich das Drama zur Tragödie. Unter dem Baum der Erkenntnis, hier ein vulgärer italienischer Feigenbaum mit kräftigem Stamm, emporgewachsen aus dem dürren Felsboden dieser Einöde von Paradies, nimmt das Paar die von der Schlange gepriesene Frucht. Blitzschnell ist der Versuchung das Unterliegen gefolgt. Aufspringend greift Adam in die fruchtschweren Zweige des Baumes, während Eva nur halb aus der wohligen Ruhe ihres Lagerns sich herumwendet und großen, unbewegten Blickes die

verhängnisvolle Frucht von der Schlange sich in die Hand drücken läßt. Auf demselben Bilde noch erblickt man die Strafe. Aus der Tiefe schwebt „mit bloßem, hauendem Schwert" der Engel herbei, der die zerknirschten Sünder aus dem Paradiese treibt.

Zum ersten Mal erscheint in dieser Szenenfolge bei Michelagniolo der nackte weibliche Körper. Wer diese Eva, vor allem die unter dem Feigenbaum gelagerte, vorurteilsfrei betrachtet, muß die immer aufs neue sich erhebenden Stimmen Lügen strafen, die Michelagniolos Unempfänglichkeit für die Reize der Frauengestalt behaupten. Der romantisch-sentimentale Hagestolz, den die ältere Literatur uns vorstellte, ist von dem verschämten Homosexuellen abgelöst worden, mit dessen interessanter Abnormität kulturpsychologisch kokettiert wird.

In den Anfällen seiner verzweifelten Selbstanklagen, die wie nichts sein gestörtes seelisches Gleichgewicht verraten, hat der Meister die unschätzbaren Zeugnisse vernichtet, die uns den jungen Michelagniolo mit seiner gesteigerten Blutwärme kennen gelehrt hätten. Nur in einigen, wie durch einen Zufall erhaltenen Gedichten pocht hörbar die heiße Leidenschaft der Jugend. Es sind Liebesgedichte, rein und unverstellt in ihrem Empfinden, in denen die Sehnsucht ungestillter Liebe klagt. Zu schwerblütig, um gleich Raffael in seliger Selbstverlorenheit zu empfinden, „wie süß das Joch war und die Kette deiner weißen Arme um meinen Hals geschlungen", hat Michelagniolo doch diesen Kelch des Lebens nicht vorübergehen lassen. Die kauernde Eva der Sixtinischen Decke kann nicht das Geschöpf eines Künstlers sein, der nur für das Ewig-Männliche ein offenes Auge und ein gesteigertes Empfinden besaß. Wie überall, ging Michelagniolo auch hier aufs Typische, das er mit Einseitigkeit festhielt, um so mehr als es der Gegenstand erforderte. Seiner typischen Vorstellung von der Frau als Mutter entsprach die Eva der Bibel, „die Mutter alles Leben-

v [illegible]
li [illegible]
d [illegible]
h [illegible] bei, der [illegible]

Zum ersten Mal erscheint in dieser [illegible]
a [illegible] der [illegible] weibliche Körper. Wer [illegible]
c [illegible] der [illegible] Feigenbaum gehörte, [illegible]
r [illegible] die immer aufs neue sich [illegible]
s [illegible]den, die Michelagnielos Unem[illegible]
Frauengestalt behaupten. Der [illegible]
den die ältere Literatur uns [illegible]
Homosexuellen abg[illegible]
nommität kulturgeschi[illegible]

In den Anfä[illegible]
[illegible]ts sein ge[illegible]
[illegible]erdenn [illegible]

[illegible]
[illegible]s Ewig[illegible]
[illegible]

Der Sündenfall (Detail). Rom, Sixtinische Kapelle.

digen". Für die Nuancen des Individuellen, für die Zwischenstufen von Jungfrau zu Mutter, auf denen Raffael mit den zärtlichen Blicken eines Liebhabers verweilte, hatte Michelagniolo als Mensch wie als Künstler gleich wenig Sinn.

Die bisher folgerichtig sich abwickelnde Handlung wird zu Beginn des dritten Teils der Trilogie merkwürdig unterbrochen. Statt der Sündflut, die dem Sündenfall zu folgen hätte, erblickt man bereits das Dankopfer Noahs, dem dann erst, auf einem größeren Felde der Decke, die Schilderung der alles begrabenden Wasserflut angegliedert ist. Räumliche Rücksichten haben Michelagniolo in erster Linie zu dieser Umstellung veranlaßt. Die architektonische Disposition der Decke ergab an diesem Teil nur noch ein größeres Feld, das für die figurenreichste Komposition bestimmt bleiben mußte. Der kühne Umstoß der historischen Kontinuität hat aber auch eine innere Rechtfertigung. Die Vernichtung der sündigen Menschheit steht im Mittelpunkt des dramatischen Interesses, nachdem die Sünde einmal in die Welt gekommen ist. In ihr bebt der Wille des Gewaltigen nach, der, seit Vollendung seines Werkes, für immer von der Weltbühne abgetreten ist. Als ein ewiges Schreckbild soll sie der sündigen Menschheit vor Augen stehen. Der unerbittlich strenge Ethiker in Michelagniolo berauschte sich an dieser Manifestation der zürnenden Allmacht; daneben erschien ihm das Dankopfer Noahs, dem allzubald der neue Sündentrieb selbst dieses Auserwählten folgt, unbeträchtlich.

Seiner Phantasie war die Vorstellung einer solchen plötzlich hereinbrechenden, alles vernichtenden Wasserflut geläufig. Jenen denkwürdigen 21. September 1494 wird er miterlebt haben, als Savonarola den angstvoll beklommenen Zuhörern mit furchtbarer Betonung sein Ecce ego adducam aquas super terram — siehe, ich will eine Sündflut mit Wasser kommen lassen auf Erden —

entgegenschleuderte. War doch vielleicht diese Predigt der erste Anstoß zu seiner Flucht nach Bologna. Wenig mehr als ein Jahr darauf, im Dezember 1495, war die Schreckenskunde von der großen Überschwemmung Roms nach Florenz gedrungen. Ein rasender Sturm hatte die Wasser vor sich hergetrieben, in ihren Betten waren die Leute von der Flut überrascht worden; bis in die Nacht gellten die Hilfeschreie. Gegen Ende des Jubeljahres 1500 erlebte Michelagniolo selbst in Rom ein Hochwasser, das den Weg nach dem Vatikan abschnitt und mit seinen Fluten in viele Häuser und Kirchen drang.

Nach guter florentinischer Erzählerweise macht Michelagniolo den Vorgang anschaulich, indem er ihn episodenhaft zerstückelt. Sehr wirkungsvoll als Illusionseffekt bewährt sich das Aufsteigen der Menge aus der Tiefe zur Höhe der kahlen Felsplatte, wo nur ein kahler Baum im Winde ächzt. Das Nackte, das vorwiegt, ist verbunden mit Zutaten quattrocentistisch naiver Einzelheiten. Kleiderbündel, eine Bratpfanne, ein umgekehrter Schemel mit Bratspieß und irdenem Kirchengerät werden nicht anders heraufgeschleppt wie Kinder, Kranke und Hilflose. Mit ihrem Maultier, dem einzigen Vierfüßler auf dem ganzen Bilde, ist eine Familie geflüchtet; vom Rücken des Tieres hängt der Vater das Kind der Mutter um den Hals — eine Umdichtung ins Profane der Flucht aus Ägypten. Rechts ragt eine ebenfalls kahle, nur von Baumgestrüpp bewachsene Felsklippe aus den strudelnden Wassern. Flüchtlinge, die das nackte Leben darauf gerettet, kauern unter einem Notzelt, das ein Mantel, zwischen dürre Baumäste ausgespannt, abgibt. In der Mitte, nach der Tiefe des Bildes zu, kämpft ein Nachen mit dem Sturm. Die Not der Insassen wächst, weil Heranschwimmende sich an den Rand klammern, wodurch das Fahrzeug umzuschlagen droht. So stemmen sich denn die Männer drinnen gegen den inneren Rand des Kahns,

das Kentern zu verhindern, während andere auf die Zudringenden einschlagen. Angst, Verzweiflung und dumpfe Ergebung, wohin man blickt. Nur hinten schwimmt sicher und festgefügt die Arche Noahs, aus deren einzigem Fenster der Patriarch den weißen Bart und den entsetzt abwehrenden Arm streckt. Aber zu seinen Füßen auf dem ringsum laufenden Bord des Fahrzeuges kämpft die geängstigte Kreatur um ihr Leben. Wie in den Versen Dantes der Wirbelsturm der Hölle hörbar braust, so sieht man hier allenthalben, an flatternden Gewandstücken, an wehendem Laub und tiefgebogenen Stämmen die Entfesselung des Elementes.

In dieser viel zu wenig betrachteten Komposition, einer altbiblischen Parallele zum jüngsten Gericht, muß auf einige sehr schöne Gruppendetails hingewiesen werden. Eine Frau, im wehenden Mantel ihr Jüngstes bergend, während das Ältere ihr Bein umklammert, zwei angstvoll sich umschlingende Jünglinge, vom Rücken gesehen, dicht vor ihr, ein älterer Mann, der den bewußtlosen Körper seines der Flut entrissenen Sohnes auf die Klippe rechts schleppt, sind herrliche Konzeptionen einer rein plastisch erfindenden und gestaltenden Phantasie.

Sehr glücklich hat man die beiden kleineren Felder, die die Sündflut in ihre Mitte nehmen, mit den Flügeln eines Triptychons verglichen, wodurch denn Michelagniolos scheinbare Willkür in der chronologischen Folgerichtigkeit aufs neue erklärt und gerechtfertigt scheint. Ihnen gegenüber erlahmt ein wenig unser Interesse. Sie sind für die Augen und für den Geschmack einer Zeit berechnet, über deren Naivität wir hinausgewachsen sind. Die Schilderung eines altjüdischen Brandopfers unter genauer Berücksichtigung der Vorschriften des Leviticus (III. Mos. Kap. 3, 6—11), die Darstellung eines dem Italiener von jeher fremden Lasters von symbolischem Schwergewicht und tragischer Folge befriedigte die Schaulust damals mehr als heute. Ein-

gehende Sachlichkeit war hier das Haupterfordernis. Das Neue, das Michelagniolo brachte, bestand darin, daß er die Vorgänge antikisch, d. h. soviel wie möglich in nackten Figuren darstellte. Das gab Unverhülltheiten, an denen sein künstlerischer Ernst keinen Anstoß nahm. Die Lüsternheit der falschen vergognosi zu berücksichtigen, wäre ihm nie in den Sinn gekommen.

Der Gedankeninhalt der Decke führt nun zu den vier Zwickelbildern in den Gewölbeecken. Viermal rettet Gott sein auserwähltes Volk aus der Gefahr völliger Vernichtung, zur Stärkung gleichsam der Zuversicht auf die einstige Erlösung. Drei von diesen Befreiungstaten gehörten zu den beliebtesten Vorwürfen des Quattrocento. Im Florenz des 15. Jahrhunderts galten David und Judith nicht nur als Sinnbilder republikanischer Unabhängigkeit, die statuarisch verherrlicht wurden; die ausführliche Schilderung ihrer Taten schmückte auch die Truhen der Bürgerhäuser, und ein ganzes Volk von Cassonemalern, mit Francesco Pesellino an der Spitze, hatte seine zierliche Kunst dafür in Bewegung gesetzt. Wie in der Anordnung der Vulgata dem Buche Judith die Historie der Königin Esther folgte, so schloß sich im Stoffgebiet der Cassonemaler an die Bluttat der Bethulierin die listige Rache der schönen Jüdin.

Michelagniolo sah sich vor die Aufgabe gestellt, den bisher episodisch ausgebreiteten Stoff, bei dessen Herrichtung man mit Behagen ins einzelne gegangen war, auf die knappe Notwendigkeit hin zu schürzen, weil ihm ein ebenso kärglich bemessener, wie in seiner äußeren Gestaltung ungünstiger Raum zur Verfügung stand. Indem er alles beiseite schob, was Dekoration und Statisten ehedem beansprucht hatten, gelang es ihm, auf einer Shakespearesch vereinfachten Bühne das Drama in seiner spannendsten Situation zu packen. So ist David dargestellt, als er,

Hamans Bestrafung. Rom, Sixtinische Kapelle.

mit gewaltigem Schritt über den gefällten Philister hinwegsetzend, zum entscheidenden Schwerthieb ausholt, ehe noch der Riese von seinem ungefügen Fall sich erheben kann. So sehen wir Judith in der atemlosen Stille der Nacht sich rüsten zu dem gefährlichen Schluß ihres Wagestückes, dem Gang durch das schlafende Heer des Feindes. Während sie über das abgeschlagene Haupt, das die Magd in einer Schüssel auf dem Kopf trägt, ein Tuch wirft, muß sie, wie unter dem Zwang eines kalten Schauders, das eigene Antlitz rückwärts wenden zu dem Lager, auf dem der verstümmelte Leichnam liegt mit angezogenem Bein, als wollte er aufspringen, und dem grausenhaften Arm, der ins Leere nach der Mörderhand packt, die ihr Werk schon getan. Wer denkt noch an die Judith Botticellis, die leichtfüßig mit Schwert und Ölzweig durch den lachenden Morgen schreitet, wenn Michelagniolo die Schauer seiner Macbethszene aufsteigen läßt!

Und Shakespearesch (es gibt kein bezeichnenderes Wort) in der Gedrungenheit seines Geschehens ist auch der gemalte Dreiakter von Esthers List und Rache. Susans Königspalast ist reduziert zu einem kahlen Schlafraum, in dem der König auf einer Pritsche liegt. Zwei Kämmerer lesen ihm „in der Nacht, da er nicht schlafen konnte“ die Chronika und die Historien. Eilends schickt er Haman vors Tor, Mardochai die lange schuldigen Ehren zu erweisen. Gegenüber in einem ebenso schmucklosen Raum hat Esther dem König und Haman das Mahl gerichtet. Die Schüsseln sind abgetragen, als schrecklichen Nachtisch schleudert sie Haman ihre Anklage ins Gesicht. „Haman aber entsetzte sich vor dem Könige und der Königin.“ In der Mitte des Bildes ist Hamans Los erfüllt. Gekreuzigt hängt er im Hofe seines eignen Hauses an jenem Baum, den er, fünfzig Ellen hoch, für Mardochai bestimmt hatte. Kompositionell erneut sich hier im kleinen, was an den drei letzten Feldern der Wölbung im großen beobachtet

wurde. Wir haben wieder eine triptychonartige Anordnung, ohne Rücksicht auf historische Kontinuität und Einheit des Raumes. Wie dort das große Weltverderben, mußte hier die Figur Hamans in den Mittelpunkt des Geschehens treten, und diese Erwägung von kühner dramatischer Wirksamkeit triumphiert mit Recht über die epische Folgerichtigkeit und die illustrative Genauigkeit.

Nicht in der Ausführung, aber in der Idee schließt sich etwas seltsam diesen drei Rettungen die Aufrichtung der ehernen Schlange an, mit der Jehovah gleichsam seinen übereilten Zorn unschädlich macht. Der Gruppe der Geheilten, die ihre zerbissenen Glieder dem ehernen Wahrbild entgegenstrecken, ist ein wilder Menschenknäuel der von den feurigen Ungetümen Verfolgten gegenübergestellt. So mögen sich die Sünder eines Danteschen Höllenkreises vorbeigewälzt haben. Laocoontische Gruppen in wilder Flucht und Auflösung.

In diesen Eckbildern entfesselte Michelagniolo seine ganze dramatische Kraft. Puppenspielen gleichen daneben die Cassoni der Quattrocentisten und puppenhaft sind ihre goldstrotzenden Gewänder alla franzese gegen die monumentale Einfachheit, die Michelagniolo allein möglich erschien. Er reißt uns mitten hinein in den Strudel des Geschehens, weil er hier wie überall, um Francesco Berni zu wiederholen, die Dinge selbst giebt, während die andern in Worten schwelgen.

Und doch sind diese Historien, die in ihrer künstlerischen Natur mit den Mittelfeldern ein Ganzes bilden, gleichsam die Fortsetzung von jenen darstellen, noch nicht das Höchste, zu dem der Genius sich in diesem Werke aufgeschwungen.

Nicht immer — so mag man die Idee des Künstlers weiterdenken — offenbart sich Gott den Seinen in sichtbaren Heilswundern und durch den Arm der Schwachen und Zarten. Mit

dunkler Weissagung und zündendem Prophetenwort ist er mächtig bei seinem Volke und weist es hin durch dumpfer Zeiten Druck auf die einstige Erlösung.

Es ist kein Zufall, daß die Propheten und Sibyllen die räumlich größten Figuren in dem Kosmos der Decke sind. Das kunstvolle architektonische Rahmenwerk scheint nur erdacht, um sie zur Geltung zu bringen. An ihrer Stelle hatte der ursprüngliche Plan die zwölf Apostel vorgesehen, deren Monotonie Michelagniolo jetzt durch den Wechsel von Männer- und Frauengestalten aufhob. Mit ihnen hat sich die Phantasie des Künstlers für die versunkene Statuenwelt des Juliusdenkmals entschädigt.

Im Jeremias hat man Michelagniolos Selbstbildnis zu erkennen geglaubt. Das ist ein Unding, wenn man sich den noch nicht Vierzigjährigen neben diesem Greis mit dem rinnenden weißen Bart vorstellt. Doch steckt dahinter das richtige Gefühl, daß Michelagniolo in dieser hehren Versammlung als Wahlverwandter ebenbürtig Sitz und Stimme erhalten könnte.

Michelagniolo wußte, daß prophetische Menschen sehr leidende Menschen sind, zu einem Leben verurteilt, das dem der Schwalben unter dem Gewitterhimmel gleicht. Das Prophetische in ihnen sind ihre Schmerzen, und die Gabe des Schmerzes ward ihnen als verhängnisvolles Geschenk von der Gottheit verliehen. Sie haben diesen Besitz gemein mit den Dichtern, den Künstlern, den Philosophen, mit den Menschen einer feineren und tieferen Geistigkeit. Wie denn Plato schon bei dieser Art von Menschen den melancholischen Untergrund der Seele erkannt hat. Wenn einer, so gehörte Michelagniolo zu ihnen.

Denn die Schmerzen zu fühlen, Du verleihst es,
Du ermissest die Tiefe jeder Wunde,
Ach! und wie schwach ich sei, o Herr, Du weißt es.

Die seltsamen Sinnestäuschungen, die ihn mehr als einmal in

seinem Leben zu unerklärlicher Flucht trieben, die Gesichte, die seine bis zur Hellseherei gesteigerte Einbildungskraft zu seiner eigenen Angst und Qual hervorbrachte, die Stimmungen, denen er sich so oft widerstandslos hingab, hingeben mußte unter dem Zwang seiner Natur — floß dies alles nicht aus dem gleichen, geheimnisdunkeln Quell, dem auch das Prophetische entstieg? Wenn Michelagniolo in seinem Gott-Vater die bewußte, zu höchster Energie gespannte Kraft, die in ihm selber mächtig war, verkörperte, so gestaltete er hier in den Propheten und Sibyllen das unbewußt die Tiefen der Seele aufrüttelnde Dämonische, das sich den Menschen nur als Gefäß seiner Gärungen ausersehen hat.

Die Macht dieses Unbewußten erscheint in höchster Entfaltung erst da, wo sie über die gebrechliche Kreatur hinaus sich an einem Geschlechte von heldenhaftem Wuchs, von unzerstörbarer Lebensfülle erprobt. Und so denken wir angesichts dieser einsam thronenden Zwölfzahl an ragende Bergeshäupter, bald sonnig angeblitzt, bald wolkig umdüstert, von jedem Sturmwind heimgesucht, doch auch umweht von der unaussprechlichen Stille der Höhen.

Die Schranken der Tradition bannten nicht die Erfindungskraft. Michelagniolo wirft die landläufigen Attribute, die pedantischen Kostümvorschriften, die traditionelle Altersstufe, diese ganze, mittelalterliche Rollenverteilung und Inszenierung mit revolutionärem Ungestüm über den Haufen. Was sollen ihm Schablonen, wo er Eigenes aus sich herauszustellen hat? Dabei mag ihn auch der Eigensinn des Neuerers um jeden Preis geplagt haben, wenn er zum Beispiel die immer jugendlich gebildete cumäische Sibylle just zu der ältesten und verwittertsten umgestaltet hat.

Diesen Geschöpfen einer Phantasie, die alle Fesseln der Überlieferung abgestreift hat, darf man nicht mit literarischen Belegen

Jonas. Rom, Sixtinische Kapelle.

zu nahe treten. Kein Vers aus den Prophetenbüchern der Bibel enthält den Zauberspruch, der die Seelen dieser Einsamen plötzlich erschlösse. Was Bibel und Legende ihm boten, benutzte Michelagniolo zur Grundlage eines Charaktergemäldes, für dessen Einzelheiten er seine Phantasie nach eigener Inspiration walten ließ. Ich wähle Jonas und Jeremias, um zu zeigen, wie Michelagniolo im Einzelfall zu Werke ging; Gestalten nicht nur von großartiger Beseelung, sondern auch von starker Gegensätzlichkeit, gleichsam die beiden Pole, zwischen denen die Erregungskurve der andern schwingt.

Nach der Schrift flieht Jonas vor dem Herrn, weil er die Menschen fürchtet, denen er sagen soll: es sind noch vierzig Tage, so wird Ninive untergehen. Er ist der widerwillig Berufene, und selbst nach seiner Läuterung im Bauche des Walfisches bleibt er ein Aufbegehrender, der es nicht verwinden kann, daß Gottes Barmherzigkeit seine Prophezeihung zuschanden macht; „billig zürne ich bis an den Tod." Bis an die äußerste Grenze der Jugendlichkeit ging Michelagniolo mit seinen Körperformen, um dies Gemüt voll gärender Unreife zur Erscheinung zu bringen. Fast unbekleidet, mit nackten Armen und Beinen, wie er dem Meere und seinem gräßlichen Gefängnis entronnen ist, wirft sich der Prophet auf seinem Sitze wie auf einem Uferfelsblock zurück, sein Haupt trotzt empor, und dem geöffneten Munde entströmen die leidenschaftlichen Worte, die wir aus den erregt nachrechnenden Händen erraten: „billig zürne ich bis an den Tod." Das Knabenpaar im Hintergrunde weicht zurück im Schrecken über diese Unbotmäßigkeit. Der Fisch, ein Riesendelphin, und die Kürbisstaude stehen mit dem Vorgang in keiner Verbindung; sie deuten nur symbolisch an, wen wir vor uns haben. Wieder, wie stets bei Michelagniolo, ein Charakterbild statt einer Situation.

War Jonas ganz Aufruhr, so ist Jeremias ganz Zusammenbruch.

Versteintes Leiden. Der Figur liegt die Stimmung der Klagelieder, nicht der grollende Donner des „Buches Jeremia“ zugrunde. Aber Michelagniolos Jeremias hat keine Worte; die Hand verschließt den Mund. Nur der darunter hervorquellende weiße Bart strömt in Bächen, wie sie den Augen nie entstürzen könnten. Alles Leid drückt die vorn übergesunkene Haltung aus. Willenlos, wie die tote Hand Christi auf der römischen Pietà, verfängt sich die Linke in der Falte des über die Knie gelegten Prophetenmantels. Der Gliederbau zeigt keinen schwächlichen Greis, der sich in Klagen ergießt, es ist der Prophet, der Erwählte, den Gott gemacht hat „wider dies Volk zur festen ehernen Mauer“. An seinen Füßen die Stiefel deuten auf seine Wanderpredigerschaft: „so begürte nun Deine Lenden und mache Dich auf und predige ihnen alles, was ich Dir heiße.“ Man sieht, aus wie genauer Bibelkenntnis die einzelnen Züge dem Meister sich darboten. Aber die Beschwörungsformel, die solche Gestalten leibhaftig erstehen ließ, raunte ihm niemand zu als sein Genius allein.

Bei den Sibyllen versagte die Anregung schriftlicher Überlieferung. Wo andere nach einem Halt gesucht hätten, scheint Michelagniolo dieser völligen Ungebundenheit doppelt froh gewesen zu sein. Er teilte sich seinen Sibyllenchor in Halbchöre von zwei Alten und drei Jungen. Die beiden Alten, die phrygische und die cumäische Sibylle, zeigen bei immer noch mächtiger Körperlichkeit die Spuren ihrer hohen Jahre. Die Zeiten der Ekstase sind einer entrückten Beschaulichkeit gewichen. Sie lesen, und ihre Gedanken graben sich tief und tiefer in die vieldeutige Weisheit der alten Bücher. Die dürre Persica muß sich das Buch dicht vor die trüben Augen halten. Eingehüllt in Gewand und Mantel, wehrt sie sich gegen das Frösteln des Alters. Die Cumäa, verwittert, aber noch immer ein mächtiges Frauenbild, rückt ab von ihrem Buche, weil das Greisentum sie weitsichtig gemacht

Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.

Kopf des Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.

hat. Ungebrochen in der Kraft ihrer Arme und unermattet hält sie den schweren Folianten:

... es rauscht wie ein Sturmwind,
Wenn sich ein Folioblatt dieser Annalen bewegt ...

Und der zahnlose Mund murmelt gewohnheitsgemäß mit.

Wie hell leuchtet dagegen im Glanz seiner Schönheit das jugendliche Dreigestirn der Delphica, der Erythräa und der Libyca. Auf die delphische Sibylle paßt, was Raffael neben die Poesie schrieb: numine afflatur. Der Anhauch des Göttlichen trifft sie und wandelt sie mit allen ihren Organen um in ein Gefäß, Ätherisches zu bergen. Der schwere Mantel selbst wird zum leicht geschwellten Segel. Aufgeschreckt, wendet sie das Antlitz herum; die groß verträumten Augen entschleiern sich dem Schauen. In ihrer Sphäre von Orakelgeheimnis nimmt die Delphica einen Platz für sich ein.

Ihre Genossinnen erscheinen mehr wie jugendliche Gegenstücke zu den lesenden Alten. Auch sie sind mit ihren Folianten beschäftigt. Die Erythräa macht in der Dämmerung eine Pause, bis ihr der Knabe die Leuchte angezündet; aber unersättlich weiterzulesen, überfliegt ihr Bick das verschwommene Blatt, und ihre Hand prüft, wieviel ihr noch zu lesen bleibt. Die Wendung ihres Körpers ins Profil möchte daher stammen, daß sie das Buch lange auf den Knien gehalten und es bei eintretender Nacht auf das Pult gelegt hat, über dem die Ampel in Ketten hängt.

Die Libyca führt in die goldige Morgenstunde. Ihr Haar ist prächtig und künstlich geordnet, aber sie läßt sich nicht Zeit, ihr grünes Samtgewand anzulegen. Nur in Rock und Mieder, mit nackten Schultern und bloßen Armen greift sie schon hinter sich zu dem gewichtigen Rätselbuch, das den Tag über ihre Beschäftigung sein soll. Dabei zeigt sie sich in einem prachtvollen, sehr verwickelten Contrapost.

Damit sollen keine Beschreibungen gegeben sein, nur An-

regungen, in welcher Richtung Michelagniolos Motiv jedesmal zu suchen sei. Auch wo ihm, wie bei den Propheten, die literarische Unterlage manchen Anhalt bot, ist er stets von einem formalen Motiv, das ihn reizte, ausgegangen. Diese Figuren bleiben gelegentlich die Antwort schuldig auf die heikeln Fragen gelehrter Inquisitoren; dem künstlerisch Genießenden offenbaren sie sich allmählich restlos in ihrer Herrlichkeit.

Die Kunst lebendig zu charakterisieren erschöpft sich bei ihnen nicht an Gestus und Mimik; auch das Gewand wird Träger und Ausdruck der Empfindung. Dabei ist es frei von den Absonderlichkeiten und der Überladenheit mit Schmuck, die das Quattrocento liebte. Auch darin waren für Michelagniolo Savonarolas Worte maßgebend. „Die heiligen Gestalten, hatte der Mönch gesagt, sollen über die gewöhnliche Natur erhaben und als solche typisch kenntlich gemacht werden; ihre Tracht soll ernst und schmucklos sein und der antiken Zeit entsprechen, in welcher sie lebten.“ Hie und da Fransen am Saume der Mäntel, eine bescheidene Verzierung am Halsausschnitt, ein Gurtband, eine Agraffe ist alles, was der Meister sich gestattete. Nur die Erythräa und mehr noch die Libyca zeigen bei reicherer Kostümierung die kunstreiche Frisur und den gewählten Kopfputz, ganz im Geschmack des Leonardo da Vinci. Soviel Schönheit und Jugend durfte des Schmuckes und der Pracht nicht entbehren. Und Michelagniolo verstand sich wohl darauf. Es war noch nicht lange her, daß er sein Herz an jene reizende Bolognesin verloren hatte, deren Blumenkranz, deren Miederband „mit goldener Spitze“ und deren „schön verknüpfter Gürtel“ seine Phantasie beunruhigten. Das beredtste Stück der Gewandung bei Michelagniolo ist der Mantel. Wie er im Sturm von der Schulter flattert, in großen Bauschen die Figur umwallt, in Wulsten halb umgeschlagen auf den Knien liegt oder erwärmend den Sitzenden einhüllt — immer

den
ist, ist er stets von
ergänzen. Diese Figu
schuldig auf die
stlerisch
er Herrlichkeit.
schöpft sich
auch
wird
Da
attro-
rol
klos
n."
verknüpfter
Des
te Stück der Gewandung
ist der
Wie er im Sturm von der Schulter flattert, in großen
Figur umwallt, in Wulsten halb umgeschlagen auf
oder erwärmend den Sitzenden einhüllt – immer

Kopf der libyschen Sibylle. Rom, Sixtinische Kapelle.

Die libysche Sybille. Rom, Sixtinische Kapelle.

erläutert er das Maß von Erregung oder von Ruhe, das seinen Träger erfüllt.

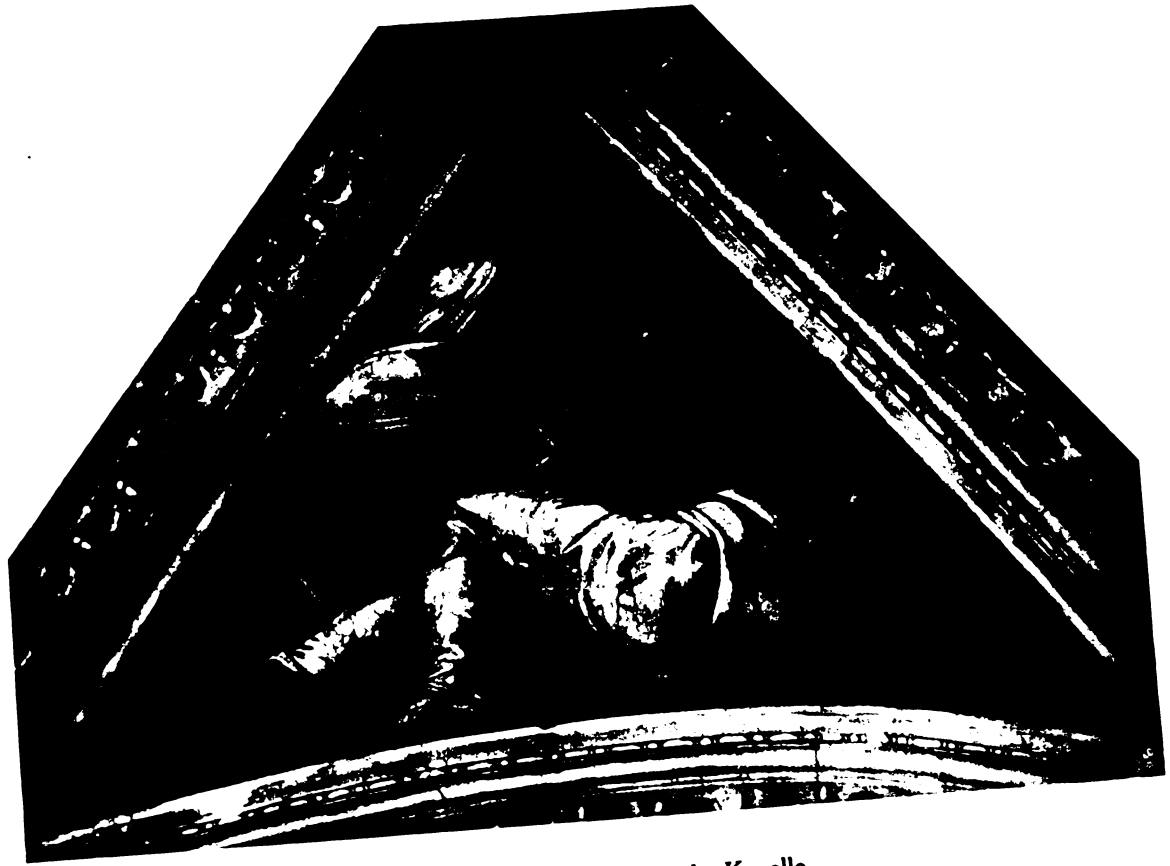
Zuletzt verdeutlichen den Stimmungsgehalt noch die Knabenpaare, die den Einzelgestalten zugesellt sind. Am richtigsten erkennt man in ihnen Prophetenschüler. Sie sind Gebilde jenes echt florentinischen Sinnes für die umgebende Wirklichkeit, Nachfahren jener donatellesken Putten, deren Beschäftigungen sie übernommen haben, während sie ihre erotische Ausstaffierung abstreiften. Wir finden diese Knaben verschiedenen Alters in allen Rollen, vom geschäftig dienenden bis zum nacheifernden Schüler. Sie zünden die Lampe an, schleppen Bücher und Rollen herbei, einer stützt den Folianten als lebendiges Pult, sie lesen selbst und ereifern sich disputierend, sie weisen den träumend versunkenen Meister auf das Herannahende, sie beobachten ein heiliges Schweigen im Bannkreis der göttlichen Offenbarung, ein Mittrauern in der dunkeln Stunde des Leidens.

Die Anordnung dieser zwölf majestätischen Gestalten ist gewiß nach einem bestimmten Gesetz, nach einem wohl erfundenen Rhythmus vorgenommen worden. Wen aber verlangt es davon zu wissen? Jede zieht uns tief hinein in ihre Einsamkeit. Ohne ein Gefühl von Nachbarschaft oder von Zusammenhang sitzen sie auf ihrem Thron, der wie eine Tempelcella sie umschließt, jede in ihrer eigenen Atmosphäre, in stolzer unzugänglicher Isoliertheit.

Aus den Regionen der wetternden Schöpfungsmacht, aus den Bezirken einsamer Gottesschauer geht es hinab in die Niederungen des Daseins, zu den unerleuchtet dahinlebenden Geschlechtern. Auf die Bilder machtvollen, gesteigerten Einzeldaseins folgen Gruppen dicht gedrängten Beisammenseins. Sie haben in den Stichkappen und Lünetten ihren Platz erhalten. Das grelle Licht der Fenster unter ihnen rückt sie in einen

Dämmer, der den Eindruck von Abgeschlossenheit und gedämpftem Leben noch steigert. Hier hat Michelagniolo die unter dem dumpfen Druck der Alltäglichkeit auf die Erlösung harrenden Geschlechter dargestellt. Diese Gruppen sind bekannt unter dem Namen der „Vorfahren Christi"; es ist das Geschlecht, aus dem der Messias ersteht. Das 1. Kapitel des Matthäusevangeliums gab dem Künstler die lange Namenreihe, und er verzeichnete sie auf Inschrifttafeln über den Scheiteln der Fenster. Aber aus der toten Aufzählung des Genealogikers hat Michelagniolo eine Folge höchst lebendiger Familienszenen geschaffen, deren Intimität, ja Indiskretion ein neues Zeugnis dafür ist, daß die fast mürrische Abgeschlossenheit ihm nur, während er arbeitete, ein Bedürfnis war und daß er für das Familienleben zum mindesten offene Augen hatte.

Freilich was er in der eigenen Familie gesehen und erlebt hatte, konnte ihn nicht zum unbedingten Lobredner und Idylliker machen. Die Stiefmutter Lucrezia, die 1485 zu den noch unerwachsenen Kindern — das jüngste Giovan Simone war erst vierjährig — ins Haus kam, wird keinen leichten Stand, wie sie alle, mit Lodovico gehabt haben, der, ohne rechte Beschäftigung, nie aus den Nahrungssorgen herauskam, dabei anspruchsvoll für sich war, zum Zorn neigend und gern in seinem Müßiggang einen Klatsch auf der Gasse weitergab. Da mag es denn oft unwirtlich genug zur winterlichen Regenzeit in den kahlen Räumen der via Anguillara ausgesehen haben. Und Jugendeindrücke pflegen sich festzusetzen. Indessen hat Michelagniolo keineswegs mit solchen Erinnerungen seine künstlerische Phantasie allein genährt. Sie waren nur der Stimmungsgrund, auf dem sich seine Familienszenen aufbauten. Die Erfahrungen seiner Kindheit haben seiner Beobachtung die Nüchternheit und Bitterkeit beigemischt, die uns manchmal in Erstaunen setzen. Dabei rührt es uns zu



Stichkappe. Rom, Sixtinische Kapelle.

sehen, wie Michelagniolo, der immer mit seinem Gesinde sich herumschlug, der stets ohne rechte Pflege und Sorge gelebt hat, hier das Lob der Frau als der besorgten Hausmutter anstimmt.

Überall spielt die Frau die bevorzugte Rolle. Sie sorgt und sinnt, kocht, spinnt und näht, wiegt die Kinder, spielt mit ihnen und schützt sie vor dem väterlichen Unwillen. Sie trägt geduldig die großen und kleinen Lasten des Lebens und begnügt sich, wenn es zur Ruhe geht, mit dem schlechtesten Platz. In wunderbarer Laune hat der Meister die Paare verkettet und oft einer jungen und kräftigen Frau einen mürrischen oder gar zänkischen Alten beigesellt. Aber auch unter den gleichaltrigen Gatten herrscht wenig Zärtlichkeit. Nicht einmal in den Flitterwochen ist der junge Ehemann geduldig, seiner Frau die Zeit zur Toilette und zu bescheidenem Putz zu lassen. So sitzen denn die Paare mit den Kindern gleichgültig oder sorgenvoll, dabei sauber und bescheiden angetan, leicht fröstelnd in ihren trüben Kammern, deren Anspruchslosigkeit noch heutigen Tages kennzeichnend für den Italiener ist.

Schildern die Lünetten das seßhafte Familienleben, so stellen die Stichkappen das wandernde Hauswesen dar. Gewiß suggerierte die dreieckige Form dem Künstler die Idee des Zeltes, in dem bei einbrechender Nacht Schutz und Ruhe gesucht wird. Überaus treffend und glücklich hat Carl Justi diese acht Gruppen Schatten genannt, die die heilige Familie voraussendet. Hat doch auf Flucht und Wanderschaft Christus selbst seine ersten Kindertage zugebracht. Zu Schlaf und Ruhe klingt hier alles Leben ab.

Mit diesen gedämpften Melodien und lang aushallenden Akkorden durfte der Meister schließen. Denn nun führten die Quattrocentofresken der Wandzone seinen Gedanken von der Erlösung der Welt in der großen Parallele Moses und Christus

zu Ende. Aber so wenig hatte sich seine Schöpferlust Genüge getan, so wenig sich seine Erfindungskraft verausgabt, daß er noch eine Nebenwelt dekorativer Figuren über den architektonischen Rahmen des Ganzen verteilte.

Von diesen Gestalten ist die Schar jener zwanzig nackten Jünglinge, die über den Verkröpfungen der Marmorthrone ihren gefährdeten Platz erhalten haben, von jeher die Augenweide aller Künstler gewesen. Es sind Idealisierungen des schönen römischen Menschenschlages, wie man ihn noch heute, wenn auch mehr in das umliegende Gebirge zurückgezogen, antrifft. Diese Jünglinge vereinen Geschmeidigkeit mit sanfter Fülle und Rundung der Glieder. Die Glut der römischen Sonne hat ihre Haut gebräunt; da oben auf ihrer luftigen Höhe spielt der Wind mit ihren schwarzen Haaren. Mit Aufbietung ihrer ganzen Geschicklichkeit sind sie bei ihrem schwierigen Werk. Auf engstem Platze müssen sie sich mitsamt den schweren Säcken von Eichenlaub unterbringen, dazu noch, halb sitzend, halb kniend, mit den Tüchern und Bändern hantieren, an denen die massiven Bronzemedaillons hängen. Bei einigen weckt Mühe und Gefahr den ganzen Übermut der Jugend. Jauchzende Rufe erschallen und lassen andere, die schweigsam, ein wenig ängstlich fast, bei der Arbeit sind, neugierig den Kopf wenden. Den meisten steht die Anstrengung auf dem Gesicht geschrieben, sie fühlen sich nicht sicher da oben, spähen mit großen Augen um sich und in die Tiefe, suchen Halt in den verwickeltsten Stellungen. Endlich machen auch einige ermüdet, ja erschöpft Rast, nur noch einen halben Blick hinübersendend zu den Kameraden oder gleichgültig vor Mattigkeit in die Tiefe blinzelnd.

Man hat den zumeist abgespannten Ausdruck dieser Jünglinge wohl bemerkt und zu seiner Erklärung Dinge herangezogen, die in den Kunstwerken selbst keine Rechtfertigung finden. Schon

Nackter Jüngling zur Rechten des Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.

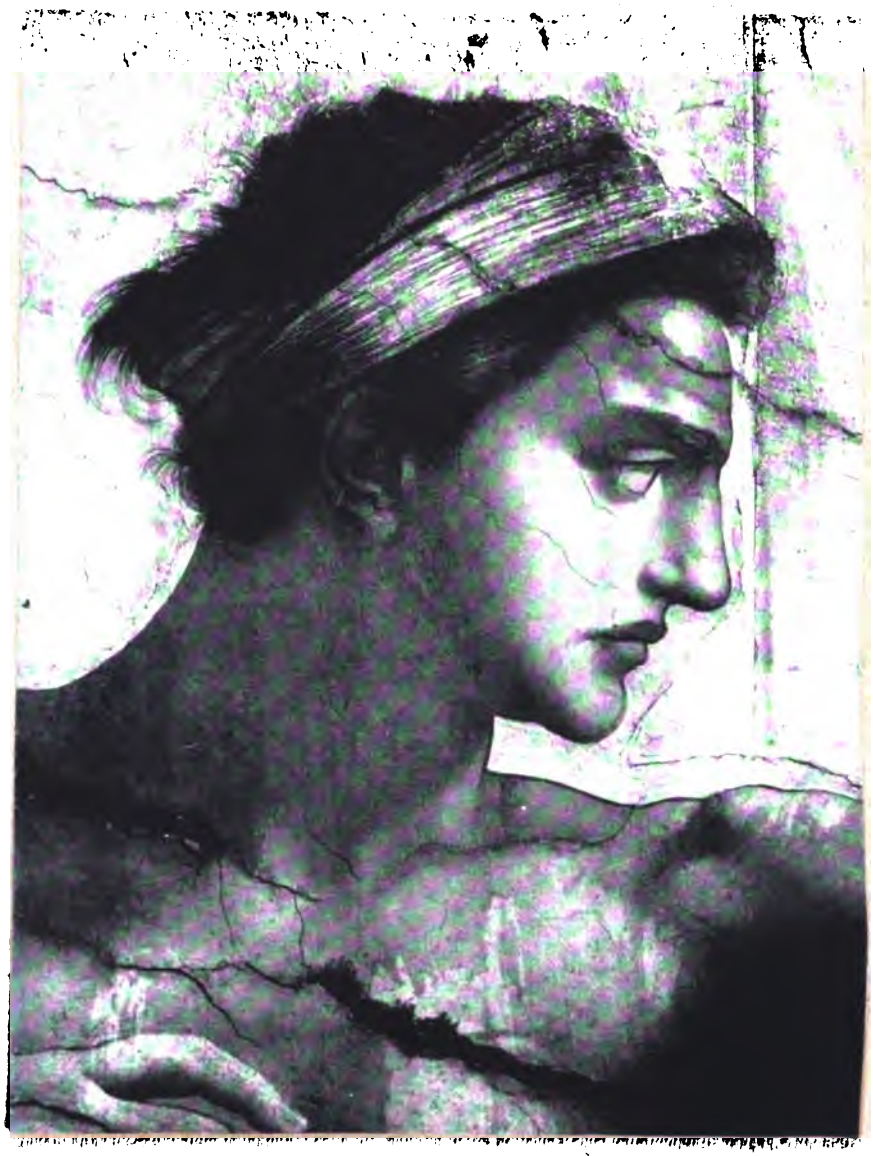
unter den Zeitgenossen erregte Michelagniolo mit der Schaustellung so unverhüllten Jugendreizes Kopfschütteln und Anstoß. Papst Hadrian VI., ein sittenstrenger Nordländer, zeigte sich empört, die Messe „in einer Badstube" zelebrieren zu sollen. Und Condivi, Michelagniolos Schüler und Biograph, glaubte den geliebten Meister noch spät entschuldigen zu müssen: „auch die Schönheit des Körpers hat er geliebt als einer, der sie auf das beste kennt, und dermaßen hat er sie geliebt, daß dies gewissen fleischlich gesinnten Menschen, welche keine andere Liebe zur Schönheit begreifen als eine lüsterne und schandbare, Ursache gegeben hat, von ihm Übles zu denken." Diese Stelle zielte natürlich nicht auf den ehrbar-pedantischen Utrechter Professor, der von seinen Büchern in ein ihm ganz fremdes Land gerufen wurde, den lachenden Erben Leos X. zu spielen — Condivi wollte vielmehr der Gehässigkeit des ausschweifenden Pietro Aretino wirksam entgegentreten. Aber sein Zusatz: nie habe er Michelagniolo anders über die Liebe reden gehört „als wie es sich bei Plato geschrieben finde", gab just dem Verdachte Nahrung, den Pietro Aretino so zynisch ausgesprochen hat. Es lag für die modernen Liebhaber erotischer Zwischenstufen so nah, mit diesem Hinweis auf Plato höchst unplatonische Zärtlichkeiten zwischen dem Meister und den Urbildern jener Jünglinge zu wittern. Man wies auf die sonderbare Neigung hin, die der alte Papst Julius zu jungen Männern ganz offen zur Schau trug, obwohl er die geheime Krankheit, die historisch bezeugt ist, nicht eben dieser Neigung verdankt haben wird. Wie reich waren die Beispiele, daß ein altes griechisches Nationallaster in dieser antikischen Zeit wieder aufgelebt war. Aber ist es nicht wahrhaft widerwärtig zu denken, der Papst und Michelagniolo hätten Blicke des Einverständnisses getauscht, wenn sie diesen Teil des Deckenspiegels musterten?

Es ist hier noch nicht der Ort, von Michelagniolos Liebe zu reden. Aber es muß gesagt werden, daß, unbeschadet ihrer Kompetenz, diejenigen, die hier Eros sein Werk treiben sahen und deutlich die stark griechisch und platonisch parfümierte Luft zu spüren vermeinten, den Meister falsch interpretiert haben. Gewiß hat Michelagniolo keine schöneren Jünglingskörper gebildet als diese, und gewiß sind sie gemalt von einem, der liebend sich verlor, aber an die Schönheit der Form, und der mit der Liebe des Künstlers bei der Sache, nicht bei der Person oder gar bei dem Modell verweilt hat. Der Platon, den Michelagniolo kannte, lehrte ihn, in der schönen Erscheinung das Abbild der Gottheit selbst zu lieben, er lehrte ihn Abkehrung und Verzicht, nicht Verlangen und die Lust der blöden Sinne.

Die Melancholie, die so vielen von ihnen eigen ist, wird nicht erklärt mit der frühreifen Schwermut, die Cellini zum Beispiel seinem Lustknäbchen Paolino zu vertreiben suchte, indem er ihm auf seinem Jagdhörnchen eins vorblies. Sie ist nur der Ausdruck körperlicher Ermattung, aber, wie alles bei Michelagniolo, von einer Wucht und Tiefe, daß sie für uns ins Geistige umzuschlagen scheint. Qui donc, fragt Théophile Gautier,

Qui donc les courbe ainsi puisqu'ils sont aussi forts?
C'est qu'ils portent un poids à fatiguer Alcide:
Ils portent ta pensée, ô maître, sur leurs dos;
Sous un entablement jamais Cariatide
Ne tendit son épaule à de plus lourds fardeaux . . .

Kinderpaare, geflügelt oder nicht, Variationen jener anmutigen, Amor und Psyche genannten Gruppe auf dem Kapitol, erscheinen häufig als Eckgruppen in der römischen Sarkophagplastik. Michelagniolo griff das Motiv auf und stellte je ein nacktes Pärchen unter die Verkröpfungen der Prophetenthrone. Ihre Aufgabe ist



Kopf des Jünglings zur Rechten des Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.

zu stützen und zu tragen, und sie nehmen es zuerst ziemlich ernst mit dieser Pflicht. Bald aber merken sie, daß die Last auch ohne ihr Zutun sich hält, und in kindlicher Art machen sie miteinander Bekanntschaft, umarmen sich, bis ein kleiner Zwist sie entzweit, werden wieder vertraulich. Schließlich in ihrer Ungeduld probieren sie auf dem engen Raum ein Tänzchen, das sich im Übermut zu immer schwierigeren Touren und Verschlingungen steigert.

In diesen Gruppen klingt noch die Auffassung des Quattrocento von der idyllischen Heiterkeit der Antike nach. Niemand nahm Anstoß, daß neben den ernsten Propheten und den begeisterten Sibyllen diese Marmorkinder ihre Ausgelassenheiten treiben. Ganz wie auf Donatellos Kanzeln in San Lorenzo, wo über der Passion Christi ein Kinderbacchanal seine Lust austollt. Ihre lediglich dekorative Funktion wird künstlerisch dadurch gewahrt, daß sie, grau in grau, die Steinfarbe des Marmors nachahmen und daß sie als strenge Pendants an jedem der zwölf Throne angebracht sind.

Von der Antike gleichfalls eingegeben sind die nackten Gestalten, die auf den abschüssigen Rändern der Zwickelschenkel in den kompliziertesten Stellungen eine Lagerung suchen. Hier liegt die Idee eines Giebelschmuckes zugrunde, wie ihn mit ausruhenden Eroten Donatello an dem Sakramentstabernakel für San Pietro verwandt hatte. Und ähnlich waren solche Akte von Giuliano da San Gallo an der Decke der Vorhalle der Sakristei von Sto. Spirito in Florenz bereits angebracht worden. Michelagniolo aber stellt sich die Situation dieser Männer in ihrer ganzen natürlichen Gewagtheit vor; auf der Seite wie auf dem Rücken gelagert, mit den Beinen sich stemmend oder kniend, müssen sie mühsam ihren Halt suchen. Unerschöpflich ist der Meister im Aussinnen einer Körperhaltung, die den Aufenthalt auf dieser unmöglichsten aller Giebelflächen wenigstens denkbar erscheinen

läßt. Abgemalt in Fleisch und Blut, wären diese Gestalten unerträglich gewesen; in der dunkeln Tönung von Bronzefiguren nimmt man sie willig hin als das geistreiche Spiel einer dekorativen Phantasie.

In die Welt des realen Scheins führen als Schluß des Ganzen die Knaben zurück, die unter den Namensschildern der Throne ebenfalls mehr in freier Weise stehen, als daß sie sie stützten. Kräftige Gestalten, in denen Motive aus dem jugendlichen Schaffen des Meisters fortzuleben scheinen. Manch einer von ihnen wäre unschwer zu einem David, selbst zu einem jugendlichen Herkules umzugestalten.

Die Reliefs auf den großen Bronzemedaillons, die von den Jünglingen über den Thronen befestigt werden, hat zum größten Teil die Zeit verwischt. Nur an einigen noch ist deutlich, daß in ihnen Szenen aus dem alten Testament dargestellt sind, die in die historische Umgebung der Propheten führen. Aber im Gegensatz zu den Eckzwickeln verwenden sie, wo irgend angängig, antike Rüstungen und antikes Kostüm als ferneres Zeichen, aus welchem Geiste sie mit dem ganzen dekorativ-ornamentalen Apparat des Werkes stammen.

Das sonst unbedingte Lob des Riesenwerkes hat öfters eine Einschränkung erfahren im Hinblick auf die Farbengebung. Man will dieses dünne und blasse Kolorit nicht gelten lassen; der Vorwurf, Michelagniolo habe sich um die Farbe nicht gekümmert, sei als Maler von bedenklicher Rückständigkeit, will nicht verstummen.

Freilich muß enttäuscht werden, wer hier Farbigkeit und Brillanz sucht, wie sie Andrea del Sarto oder gar die Venezianer gepflegt haben. Sollte aber diese Fülle von Gestalten aus so beträchtlicher Höhe sich dem Blick klar und unverwirrt zeigen, so

mußte überall und immer die Farbe in den Dienst der Form gestellt werden. Und mit vollem künstlerischem Bewußtsein hat Michelagniolo sich dieser Notwendigkeit gefügt. Leuchtkraft und Buntheit wären auf einer so großen Fläche nur verwirrend gewesen. Dafür lösen sich aus einem feinen, grauen Gesamtton weiche, gebrochene Farben: Orange, ein mattes Grün, Lila, während die aufdringlichen Töne: das scharfe Florentiner Blau, das leuchtende Kirschrot und blendendes Gold mit höchster Sparsamkeit angewandt wurden.

Hauptträger der Farbe waren in dieser Komposition nicht sowohl die Gewänder, wie die nackten Gestalten. In kraftvollem, warmem, bis zum Rötlichen nuanciertem Braun leuchten diese Leiber. Daneben tritt, klar und deutlich gliedernd, die weißliche Helle des Marmorrahmenwerkes. Alles von dieser bestimmten und doch zarten Harmonie Ablenkende ist mit feinstem Takt vermieden. Auch die Zeit hat abstimmend und bleichend gewirkt. Und so erhält man den Eindruck einer gedämpften Farbigkeit, die Maler, wie Overbeck, mit einer Aquarelle vergleichen konnten.

„Ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, sagt Goethe, kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag.“ Noch dazu soll, nach Condivi, Michelagniolo die ganze Arbeit in zwanzig Monaten ohne jede fremde Hilfe vollendet haben. Dies Wunder rückt, wie die meisten, in den Bereich menschlicher Begreifbarkeit, natürlich ohne daß unser Staunen dadurch vermindert würde, wenn wir die Dokumente befragen. Sie modifizieren Condivis Angabe, aber sie bestätigen sie auch wieder.

Nach der eigenhändigen Aufzeichnung Michelagniolos begann die Arbeit für die Decke am 10. Mai 1508. Zunächst handelt es sich um die Vorbereitungen. Natürlich konnte die Hauptkapelle des päpstlichen Palastes nicht auf Jahre hinaus geschlossen werden.

Zwar nahm es Julius II. zum Schrecken seines Zeremonienmeisters wenig genau mit der persönlichen Repräsentation selbst bei hohen kirchlichen Festen. Wenn überhaupt, wohnte er am liebsten ungesehen in dem kleinen vergitterten Chörlein in der Mauerwand des Presbyteriums den Funktionen bei. „Armis potius et ducis partibus exercendis quam relligioni natus", wie Raffael Maffei ihn schildert, hätte der Papst seinem Schützling die Kapelle gern eingeräumt. Um so weniger waren die Kardinäle gewillt, sich ihr Hausrecht schmälern zu lassen, am wenigsten von einem armen Teufel, wie einem Frescante, der ihnen im Grunde nicht viel mehr galt als irgend ein Spaßmacher.

Die geschickte Aufstellung des Gerüstes, die Michelagniolo selbst angab, ermöglichte die Fortsetzung der Gottesdienste, deren regelmäßige Abhaltung bis zum Aufbruch des Papstes im August 1510 bezeugt ist. Der große und umständliche Aufbau, das Herunterschlagen der alten Schicht und das Auftragen des neuen Intonaco währte bis Ende Juli 1508. Inzwischen sah sich Michelagniolo nach Gehilfen für das große und ungewohnte Werk um. Seine Augen wandten sich dabei nach Florenz, der hohen Schule aller Freskomalerei, wo er zudem bekannt war und seine persönlichen Beziehungen hatte. Den Unterhändler machte sein Jugendfreund Granacci, der denn auch fünf Gehilfen anwarb, unter denen Bugiardini als Praktiker und Bastiano da San Gallo, zubenannt Aristotile, als ein Neffe des Architekten und Beschützers Michelagniolos nennenswert sind.

Während dies alles im Gange war und zugleich der Papst gedrängt wurde, von der „Ärmlichkeit" des ursprünglichen Plans mit den zwölf Aposteln abzugehen, brütete Michelagniolos Geist schon über der Ausgestaltung seiner Gedanken.

Die Disposition des Ganzen stand ihm ohne Zweifel von Anfang an klar vor Augen. Wie das Einzelne Gestalt gewann,

lehren die Zeichnungen. Den ersten Gedanken pflegt der Meister ganz flüchtig, fast ausnahmslos in Feder zu notieren. In schnellen Umrissen wird nur die allgemeine Anordnung skizziert. Nun folgen die Details, sorgfältig in roter oder in schwarzer Kreide ausgeführte Kopf- und Hand-, Arm- und Beinstudien, Überschneidungen, Verkürzungen. Den Extremitäten des Körpers, Armen und Beinen, in denen die allgemeine Bewegung sich ausströmt, schenkt er die aufmerksamste Beachtung. Und wie er als Bildhauer von kleinen, skizzenhaften Modellen gleich zur Ausführung im Block überging, so scheint er von diesen Studienblättern gleich den Riesenschritt zu den Kartons gewagt zu haben. Leider ist uns keiner erhalten geblieben. An einzelnen Stellen des Maueransatzes sieht man noch die Nägelspuren der Pause; auch sind noch reichlich die in den frischen Kalk eingerissenen Konturen sichtbar.

Im Herbst oder Winter 1508 fing Michelagniolo die eigentliche Arbeit an. War es freiwillige oder von den Kardinälen erzwungene Rücksicht, genug, er begann mit dem Teil der Decke, die über dem durch Marmorschranken abgesonderten Laienraum sich wölbt. Hierdurch ergab sich die Notwendigkeit, die Geschichten der Genesis in umgekehrter Reihenfolge zu malen. Hätte er an dieser Stelle mit dem Schöpfer Himmels und der Erden den Anfang gemacht, so wären unziemlicherweise die Geschichten von der Sündhaftigkeit des Menschengeschlechtes und seinem Untergange über dem Priesterraum, die Schande Noahs gar über dem Altar sichtbar gewesen.

Auch Condivi bezeugt, daß die Arbeit hier im östlichen Teile begann und zwar mit der Sündflut — ein neuer Beweis, daß Michelagniolo dieses große Bild als Mitte eines Triptychons auffaßte, das vor den Seitenbildern in Angriff genommen wurde. Kaum hatte er's vollendet, so kamen bittere Enttäuschungen.

Unerfahren in der Freskomalerei, die er, wenn überhaupt, nur unter Ghirlandaios Leitung, ein Knabe noch, geübt haben konnte, scheint Michelagniolo großes Vertrauen in die praktischen Kenntnisse seiner Gehilfen gesetzt zu haben. Bald aber erwies es sich, daß eine Natur wie die seine mit Gehilfen nicht auskommen konnte. Man weiß nicht, was ihn im einzelnen bestimmte, ihnen den Abschied zu geben, noch dazu einen so brüsken, wenn es wahr ist, daß er die Kapelle einfach vor ihnen verschloß; aber der Umstand, daß er auch späterhin nur Handlanger und Steinmetzen um sich geduldet hat, lehrt uns auch hier schon die Despotie seiner Meisterschaft vorauszusetzen. Es war ein Bedürfnis nach künstlerischer Alleinherrschaft, das ebensosehr in den hohen Anforderungen, die er an sich selbst stellte, wie in dem tiefen Mißtrauen seines Gemüts begründet war. Bis auf Giovanni Michi, der kaum mehr als ein Farbenreiber war, verließen sie ihn alle, wie es den Anschein hat, ungekränkt. Es ist nicht möglich, Spuren ihrer kurzen Tätigkeit an der Decke wahrzunehmen.

So allein auf sich angewiesen, fand er sich schwer mit dem Technischen zurecht. Kaum aufgetragen und in Mühen vollendet, zeigte die Malerei Schimmelansatz. Giuliano da San Gallo, der gerade wieder in Rom anwesend war, tröstete seinen verzweifelten Schützling und belehrte ihn, daß der porösere römische Kalk weniger Wasserzusatz bedürfe als der härtere florentinische.

Endlich blieben auch die päpstlichen Ratenzahlungen aus; aber bei dem stockenden Gang seiner Arbeit wagte Michelagniolo nicht mit Forderungen zu kommen. Das Malen, schrieb er den 27. Januar an seinen Vater, sei nicht seine Profession. „E pur perdo el tempo mio sanza frutto."

Der Verzweiflung, wie so oft, folgte auch hier als Reaktion eine Periode zähester Arbeit. In mächtigem Fluß strömt Michelagniolos Schaffen dahin ohne Pause, ohne Erholung von Ende

Januar 1509 bis August 1510. Von Hause kommen Briefe, die ihn belästigen; Cassandra, Lodovicos verwitwete Schwägerin, klagt und will ihre Mitgift ausgezahlt haben. Lodovico, immer in Verzweiflung, wenn er zahlen soll, schreibt angstvoll an Michelagniolo. Michelagniolo verzichtet auf die Hinterlassenschaft seines Onkels — und malt. Giovansimone, der Bruder, bezeigt Ungebühr gegen den alten Lodovico; Michelagniolo versetzt ihm brieflich einige Fußtritte — und malt weiter. In Florenz verbreitet sich die Nachricht von des Meisters plötzlichem Tode; „das hat wenig auf sich, denn ich lebe ja noch", antwortet er; „ich bemühe mich zu arbeiten, soviel ich kann."

Vielleicht wäre das Riesenwerk in einem Gusse zu Ende geführt worden, wenn nicht der Bruch des Papstes mit Louis XII. im August 1510 auch in Michelagniolos Arbeit eingegriffen hätte. Was war dem Papste jetzt die Sixtinische Decke, wo seine Macht auf dem Spiele stand? Die Zahlungen stockten wieder, und Michelagniolo mußte sich zweimal im September und im Dezember 1510 auf die Reise ins päpstliche Hauptquartier machen. Jedesmal erhielt er die Anweisung auf eine neue Rate von 500 Dukaten und jedesmal wies er einen so großen Teil des Geldes zum Landerwerb nach Florenz an, daß ihm wenig in den Händen blieb. Erst im Juni 1511 kehrte der Papst nach Rom zurück, und nun erfolgte am 14. August 1511 die Enthüllung des bis dahin Fertigen.

So sehr die Meinungen noch geteilt sind, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, wie weit der Meister sein Werk gefördert hatte. Ihrer Struktur nach zerfällt die Decke in einen konkav gewölbten oberen Teil und in eine tiefere Zone, gebildet von den Lünetten und von den Stichkappen. Jeder dieser Teile erforderte eine besondere Einrüstung, deren Abbruch mit je einer Phase der Vollendung zusammenfällt. Und so umfaßte denn der 1511 enthüllte Teil der Decke die Schöpfungsgeschichten, die

Eckbilder, die Propheten und Sibyllen zusammen mit den nackten Jünglingen. Eine gewaltige, schier unbegreifliche Leistung auch dann noch, wenn man die Grenzen soweit als möglich, vom Mai 1508 bis August 1511 spannt. In Wahrheit hat der Meister, wie wir schon andeuteten, viel weniger Zeit dazu gebraucht. In seinem Brief an Fattucci von 1524 sagt Michelagniolo, daß schon im August 1510, also vor der Abreise des Papstes, „die Decke beinahe fertig" war. Wie er arbeiten konnte, den ganzen Tag auf dem Gerüst, versehen nur mit ein wenig Brot und Wein, wissen wir von Condivi. Cellini erzählt, daß Michelagniolo, wenn er in Stimmung war, oft an einem Tage eine nackte Figur ausgeführt, niemals aber sich bei fleißigster Durchführung länger als eine Woche damit aufgehalten habe. An vielen Stellen zeigen die Maueransätze deutlich den Umfang seines Tagewerkes. Propheten und Sibyllen sind in je 7 bis 8 Tagen, die Jünglinge in je 3 bis 4 Tagen gemalt worden. Und unter wie schwierigen äußeren Bedingungen war hier zu schaffen. Eine überall gebogene Malfläche, angreifbar nur für den, der, auf einer Pritsche gelagert, dicht unter ihre Konkavität rückte, dazu kein Licht und keine Übersicht bei so ungeheuren Maßen. Dipignere una volta in quella maniera, sagt Varchi in seiner Leichenrede, è quasi un lavorare al buio, ò almeno all' improviso. In einem seiner bekanntesten Sonette schildert Michelagniolo in grimmigem Humor sich selbst, wie er, gleich einem Syrerbogen krumm gezogen, von Farbe betropft, mit zurückgebogenem Kopfe und gehemmtem Atem seine Arbeit freudlos verrichte. Und Buonarroto, der Lieblingsbruder, bekommt die ganze Bitternis seines Klagens zu hören (17. Okt. 1509): „Ich lebe hier in großer Sorge und unter den größten körperlichen Anstrengungen; ich habe keinen Freund, will auch keinen, nicht einmal zum Essen hab' ich Zeit: darum soll man mir nicht noch mehr Not machen, keine Unze vermöcht'

ich noch zu tragen." Und wieder kommt ein Wort Goethes in Erinnerung: „wie wundersam, ja mitunter traurig ist es, in welchen Zuständen, unter welchen Bedingungen die herrlichsten Produktionen entstehen!"

Bei Michelagniolo versteht es sich von selbst, daß Natur und Umfang der Aufgabe seine Kräfte steigerten. Unmöglich, ihn sich da oben zu denken, ohne starke innere Revolutionen, ohne ein Werden und Wachsen, das mit den Forderungen des Werkes sich entfaltete.

Die erste Stilperiode umfaßt die Sündflut mit den Noahgeschichten, die Propheten Zacharias, Joel, Jesaias, von den Sibyllen die Delphica und die Erythräa, als Eckbilder David und Judith, dazu die dekorativen Figuren. Überall sieht man, wie Michelagniolo seinen inneren Besitz an Kunsterfahrung für die neue Aufgabe verwendet. Der architektonische Rahmen, der mit so starken Akzenten den Raum aufteilt und gliedert, ist auf das sorgsamste respektiert. Es ist noch etwas von Scheu und Behutsamkeit dabei, wie der Künstler seine Figuren genau einpaßt und lieber den Raum unausgenutzt läßt, als daß er die gebieterischen Linien seiner baulichen Konstruktion überschritte. In wohlabgegrenzter Stufenfolge wird der Blick von den großen Gestalten der Propheten und der Seherinnen zu den nächst kleineren der nackten Jünglinge geführt, um schließlich bei den kleinen Figuren der Mittelfelder anzulangen. Durch diesen Maßstab treten sie schon an plastischer Illusionskraft gegen die statuarisch wirkenden Throngestalten und ihre dekorative Umgebung zurück. Mehr aber noch zeigt der Richtungskontrast, in dem sie zu jenen Monumentalgestalten stehen, daß der Künstler diese Mittelfelder getrennt betrachtet wissen wollte. Sie sollten nicht wirken wie plötzliche Visionen, „als geschähen die Dinge hoch

im Himmel, zu dem man zwischen hindurch aufblickte", (Grimm) sondern wie gemalte Teppiche, die einen hypäthralen Raum überspannten.

Das Prunkstück dieses Teils ist die Sündflut, aber sie ist nicht die beste Komposition. In ihrer Zerstückelung erinnert sie an den Karton der badenden Soldaten, während das Dankopfer, von antiken Reliefmotiven inspiriert, nach Zusammenhang der Gruppen strebt. Eine Geschlossenheit erreicht erst die Schande Noahs. Dies alles sind Fingerzeige für die Chronologie der Deckenmalerei.

Auch künstlerische Reminiszenzen tauchen auf, freier Art natürlich, wie Michelagniolos Gedächtnis künstlerische Eindrücke verarbeitete. Der Kampf am Rande der Arche, die Tiere auf dem Opfer gemahnen an Paolo Uccello, der grabende Adam auf der Trunkenheit an Quercia, das Nackte auf der Sündflut geht vielfach auf Bertoldo zurück.

Und so ist auch in den übrigen Teilen an die Vorgänger angeknüpft oder auf die eigene künstlerische Vergangenheit zurückgegriffen worden. Für seinen David und Goliath stand ihm Ghibertis Türrelief vor Augen, bei seiner Erythräa mit dem übergeschlagenen Bein erinnerte er sich an Ghibertis Evangelisten Lucas in einem der unteren Felder der Nordtür des Florentiner Baptisteriums. Der sitzende Jüngling links über Joel verwendet ein Motiv, das Donatello nach einem antiken geschnittenen Stein in einem der Medaillons im Hofe des Palazzo Medici anbrachte. Die Verwandtschaft der Delphica mit der Madonna des Bargellotondos ist von jeher bemerkt worden. Aber man muß nur vergleichen, um die souveräne Art zu erkennen, mit der Michelagniolo diese Vorbilder benutzt. Da ist auch nicht eins, dessen wahre Wirkung nicht erst durch ihn aus dem Motiv herausgeholt erscheint. Er hat eine eigene, ganz meisterliche Art, sich mit

denen auseinanderzusetzen, die ihn anregten. Unter seinen Händen wird alles glühendes Leben.

Ein letzter Grund, den Beginn seiner Arbeit in diesen östlichen Teil des Gewölbes zu verlegen, ist die streng eingehaltene Symmetrie der dekorativen Figuren. Die Jünglinge mit den Eichengewinden, die Kinderpaare unter den Verkröpfungen, die über den Zwickeln gelagerten Bronzeakte sind beherrscht von dem Prinzip, Pendants unter sich zu bilden. In dieser verminderten Freiheit der Bewegung glaubte der Meister ihnen ihre dekorative Rolle den freibewegten Einzelfiguren gegenüber am sichersten zu wahren. Selbst die blühendbräunliche Naturfarbe der Jünglinge konnte man bei solcher Gebundenheit noch dekorativ gelten lassen. Die andern traten schon durch ihre Marmor- und Bronzetönung gegen die Wesen der höheren Lebensbestimmung zurück.

Eine zweite Stilgruppe bildet die Erschaffung des Menschenpaares und der Sündenfall, zusammen mit dem Propheten Ezechiel und der Cumäa. Statt fünf haben wir nur zwei Throngestalten, dafür nehmen diesmal zwei große Mittelfelder ein kleines in die Mitte. Aber dieses kleinere Mittelbild hat inhaltlich den stärksten Akzent: die Erschaffung des Weibes ist ein dramatischer Knotenpunkt in der Tragödie der Schöpfungsgeschichte. Ganz leise verdämmern die Erinnerungen an künstlerische Vorgänger. In der Gruppe der Vertriebenen lebt das Pathos Quercias nach. Gott-Vater, der Eva erschafft, schließt sich noch an Masaccios große Mantelfiguren an, von deren Studium die schönen Zeichnungen in München, Wien und London Zeugnis bringen. Die Gestalt Adams auf der Versuchung mit der starken Hüftdrehung, den auseinandergestellten Beinen und den weitvorgreifenden Armen findet ihr Ebenbild sowohl im Karton der badenden Soldaten, wie auch (im Gegensinne) auf Bertoldos Bronzerelief.

Aber schon waltet ein anderes Raumgefühl auf diesen Bildern.

Der Größenmaßstab erfährt die erste Steigerung; Gott-Vater zum Beispiel, wenn er sich bei der Erschaffung Evas ganz aufrichtete, stieße mit seinem gewaltigen Haupt schon den Rahmen ein. Wie die Proportionen mächtiger geworden sind, so hat auch das Gefühl für die Raumtiefe zugenommen. Man vergleiche nur den noch in etwas akademischer Verkürzung heransausenden Engel auf der Vertreibung mit dem in freiem Flug aus tiefster Himmelsferne herzuschwebenden Gott-Vater bei der Schöpfung Adams.

Der Prophet und die Sibylle zeigen das gleiche Wachstum der Formen bei gesteigerter Leidenschaftlichkeit des Gestus. Sie brauchen mehr Raum. Der Marmorschemel ihrer Throne ist deshalb tiefer gerückt. Wie greift diese Hand des Ezechiel heraus, wie weht sein Mantel zurück von der Schulter, wie weit überschneidet die flatternde Buchrolle in seiner Linken den seitlichen Marmorblock. Nicht minder ragt der Foliant der Cumäa über die Grenzen ihres Sitzes hinaus, während sie selbst nach der andern Seite soweit wie möglich zurückrückt.

Desgleichen regt sich in den Jünglingen ein mächtigeres Lebensgefühl. Immer schwerer macht's ihnen der Meister, sich mit ihrer Last auf dem kleinen Würfel des Sockels zu halten. Sie trotzen der Gefahr, indem sie ihren Körper in die schwierigsten Sitz- und Hockstellungen zwingen. Pendants zu bilden, haben sie längst aufgehört, und sie sind nah daran, ihre dekorativ untergeordnete Rolle ganz aufzugeben.

Was in diesem Teil der Malerei stürmisch sich ansagt, bricht in dem letzten, dem westlichen Drittel des Gewölbes mit Macht durch. Ein unaufhaltsamer Drang zum Überlebensgroßen, zum Heroischen reißt alles mit sich.

Die Proportionen wachsen. Die Verkürzungen werden immer kühner, immer energischer. Verschwunden sind alle künstlerischen Reminiszenzen, aufgehoben alle Pendants.

Die Hauptmotive werden noch einmal mit höchster Energie durchgespielt. In den Mittelfeldern: das Schweben. Gott-Vater, der auf der Schöpfung Adams noch reliefmäßig wirkt, rauscht jetzt in voller Körperlichkeit aus der Tiefe des Himmelsraumes heran. Dann beschreibt er die sausende Kurve aus dem Bilde heraus, und endlich erscheint er frei im Raum umhergeworfen, richtungslos, ohne ein Gefühl für Höhe und Tiefe. Bei den Sibyllen und Propheten: das einsam abgeschiedene Thronen. Die Marmorschemel sind noch tiefer gerückt, und dennoch fassen die Nischen kaum diese mächtigen Leiber. Starre Ruhe wechselt mit ungestümer Bewegung; Jonas gleitet in der Erregung fast von seinem Hochsitz herunter. Bei den nackten Jünglingen: das Hocken. Der trennende Raum zwischen den Köpfen eines Paares und dem entsprechenden antipodischen verengert sich zusehends. Bald greift ein Arm oder eine Hand, bald ragt eine Schulter oder ein Haarschopf in eine fremde Bildfläche.

In dem Zusammenprall stärkster Gegensätze wird die Wirkung gesucht. Der tief in seinen Schmerz versunkene Jeremias kontrastiert mit dem trotzig emporgrollenden Jonas, die unbeweglich sitzende Persica mit der hastig hinter sich greifenden libyschen Sibylle. Ermüdung und höchste Anstrengung wechseln in den Jünglingspaaren.

Der Vergleich der beiden Eckzwickel mit denen der Ostseite und dann wieder unter sich ergibt dieselben Resultate. Bis aufs letzte ist die unbequeme Bühne auf dem Estherzwickel gefüllt, im gekreuzigten Haman eine der kühnsten Verkürzungen gegeben. Bei der ehernen Schlange kann schon von Überfüllung des Raumes gesprochen werden, und ein Blick auf den David schräg gegenüber genügt, sich der ungeheuern Entwicklung des Raumgefühls bei Michelagniolo bewußt zu werden.

In ihrer Sphäre nehmen auch die Kinderpaare und die Bronze-

akte an diesem unwiderstehlichen Crescendo von Proportion und Bewegung teil. Mit Mühe bändigt der festgefügte architektonische Rahmen die quellende Fülle der Gestalten. Auch Nebensächliches, wie die Widderköpfe, die das Gebälk mit den Stichkappen verknüpfen, steigern ihre Maße; die letzten sind fast doppelt so groß wie die anfänglichen.

Dem Aufschwung zum Monumentalen entspricht die Vereinfachung der Formengebung. Der Zug der Hauptformen tritt deutlich hervor, das Detail vermindert sich. Die einzelnen Locken in den Haaren verschwinden, es wird die zusammenhängende Masse gegeben. Die Falten strömen breiter; wo das Gewand fest aufliegt, schmiegt es sich dem Körper enger an. Die zu Beginn unruhig ausfahrenden Umrisse schließen sich zu ruhigem Fluß zusammen; hingegen regen sich innerhalb dieser Körperabgrenzung die Einzelformen um so ungestümer.

Endlich erstreckt sich die Entwicklung auch auf die farbige Erscheinung. Die bunten Tinten verlieren sich. Gold, im ursprünglichen Farbenkalkul vorgesehen, ist mehr zufällig fortgeblieben. Die Schatten vertiefen sich, während die Lokalfarbe abbleicht. Von Ost nach West gewinnt eine feine graue Tonigkeit die Oberhand. Je stürmischer die Form sich regt, um so gedämpfter und beruhigter spielt die Farbe hinein.

Wir gewinnen den Eindruck einer ununterbrochen mit dem Werke fortschreitenden Entwicklung künstlerischer Art. Die Nähte bleiben sichtbar, aber nichts deutet auf Sprünge und schroffe Umbrüche. Der Strom wächst und schwillt, doch ändert er nicht die Richtung. Kein Zweifel kann sein, daß, wenn in den Briefen nach Hause vom August und September 1510 von der „Beendigung des Teils, den ich begonnen habe“, die Rede ist, schon die ganze Gewölbemalerei bis auf die Stichkappen und die

Zwei Köpfe von nackten Jünglingen. Rom, Sixtinische Kapelle.

Lünetten gemeint ist. Noch deutlicher redet der Brief des Meisters, in dem er 1524 Fattucci Rechenschaft ablegt über die Angelegenheiten mit Papst Julius. Darin heißt es: „in dieser Zeit, als die Decke beinahe fertig war (quasi finita), kehrte der Papst nach Bologna zurück"; wir werden mithin wieder auf den August 1510 geführt. Rechnet man von diesem Termine 20 Monate zurück, so kommen wir in den Winter 1508, in den der Anfang der Arbeit zu setzen ist. Dann behält auch Condivi Recht mit seiner verblüffenden Zeitangabe, die Michelagniolo ihm sicherlich in die Feder diktiert hat. Denn mit diesem Teil der Decke, mit dieser „Hälfte", die Condivi irrtümlich „dalla porta fin a mezzo la volta" auslegte, war die Hauptarbeit getan. Während der Abwesenheit des Papstes vom August 1510 bis Juni 1511 hat Michelagniolo nicht viel Ruhe zum Schaffen gehabt. Und ohne das Bewußtsein, die Arbeit in der Hauptsache hinter sich zu haben, hätte er kaum gewagt, mit seinen Geldforderungen, noch dazu zweimal in kurzen Zwischenräumen, vor den von ganz andern als künstlerischen Sorgen bedrängten Papst zu treten.

Die Enthüllungsfeier 1511 an Maria Assunta, dem alten Weihetag der Sixtinischen Kapelle, muß sehr schlicht vor sich gegangen sein. „Am Vorabend und am Feste der Himmelfahrt der glorreichen Jungfrau wollte der Papst an Vigilie und Messe in der Palastkapelle teilnehmen, sei es, um die neuen, dort eben enthüllten Gemälde zu sehen, sei es durch fromme Gefühle bewogen." So lautet die Tagebuchnotiz des Zeremonienmeisters.

Die frommen Gefühle ließen dem Papst mehr Ruhe als seine Ungeduld, das Werk, augenscheinlich sein künstlerisches Schoßkind, vollendet zu sehen. Es kam zu Szenen zwischen den beiden. Michelagniolo, der keine Antwort schuldig blieb, sah sich sogar mit dem Stock bedroht. Ein reiches Geschenk aber sühnte gleich den Jähzorn.

Nach der Riesenanstrengung war die Ermüdung über den Meister gekommen, und sie nahm zu, je mehr die Arbeit zur Neige ging. Die Bilder tiefer Ruhebedürftigkeit, mit denen er schloß, sind Selbstbekenntnisse, und ungewollt und unbeabsichtigt mag von diesem Zustande seiner Seele aus ein Hauch von Schwermut und Trauer ihnen angeflogen sein, der mit dem Motiv selbst nichts zu tun hat. Immer lauter klagen die Briefe: „ich kann Dir nicht antworten, weil ich das Ende der Dinge hier nicht absehe"; „ich arbeite mich mehr ab, als je ein Mensch getan, wenig gesund und unter größter Anstrengung." Und noch kurz vor der Vollendung glaubt er verzweifeln zu müssen; tausend Jahre dünkt es ihn, hocke er da oben, „um Ognissanti (1. November) will ich zu Euch kommen, wenn ich nicht mitten drin hier sterbe."

Der Arbeit selbst merkt man diese Ermattung nicht an. Nur in der leichten, mehr tuschigen Manier ihrer farbigen Ausführung zeigt sich eine gewisse Eile. Die Kompositionen sind musterhaft erwogen und durchdacht. In den Stichkappen wird noch einmal Leonardos bevorzugtes Kompositionsschema vorgenommen und achtmal der Gruppenaufbau im Dreieck, in Pyramidenform variiert. Probleme des Hockens und des Lagerns beschäftigen Michelagniolo hier, wie er in den Lünetten nochmals neue Motive des freien oder angelehnten Sitzens ersinnt. Neben den Erwachenen spielt das Kind in den verschiedenen Lebensaltern und in den verschiedensten Stimmungen eine große Rolle. Die Studien, die der Meister in den beiden Madonnenreliefs unter der Anregung und im Wetteifer mit Leonardo begann, bringt er hier zum Abschluß.

Auch an diesem Teile der Malerei scheint sich die Arbeit von Ost nach West bewegt zu haben, freilich in beschleunigtem Tempo. Die Aufgabe war einfacher, weil sich für jede Gruppe ein fester Rahmen vorfand. Dafür machte die acht- und sechzehn-

Zorobabel, Abiud, Eliachim. Lünette. Rom, Sixtinische Kapelle.

mal wiederholte Bildfläche der Erfindung Umstände und Schwierigkeiten. Den ungewohnten Raumflächen mußte sich seine Vorstellung erst anpassen. Deutlich sieht man, wie er zu Anfang sich müht, den Raum soviel wie möglich für die Figuren auszunutzen, wie er den Umriß seiner Gruppen den rahmenden Linien anschmiegt. Dann sucht er Gegenwirkungen auf, läßt die Richtungsachsen der Architektur mit denen der Figuren kontrastieren und ballt die Gruppen immer dichter. Dabei offenbart sich ihm die Stimmungskraft der leeren Räume, die sich ergeben. Sie steigern den Eindruck des Kahlen, Trostlosen und Gedrückten. Wer außer ihm hätte sich nicht durch Verzicht auf figürlichen Schmuck die Aufgabe, so unbequeme Flächen zu füllen, erleichtert?

Endlich ist alles vollendet. Am 31. Oktober 1512, dem Vorabend von Allerheiligen, nachdem der Papst zu Ehren der Gesandten aus Parma und Piacenza einen Festschmaus gegeben und der Rezitation zweier Komödien beigewohnt, erschien er, müde und abgespannt, zur Vesper in der Kapelle. Um dieselbe Zeit schrieb Michelagniolo an seinen Vater: „Ich habe die Kapelle die ich ausmalte, beendet; der Papst ist sehr zufrieden damit." Kein Wort weiter.

Nichts fehlte als die Retuschen mit Ultramarin und Gold, die der Papst noch gern gesehen hätte. Aber die Gerüste noch einmal aufzustellen, gewann der Meister nicht über sich. Dem Papste sagte er: ich wüßte nicht, daß die Menschen damals Gold getragen hätten, noch dazu waren es arme Leute. — Man glaubt den eiligen Tritt des zu Tode Ermüdeten zu hören, mit dem er das Gefängnis dieser Jahre verließ, und, beunruhigt durch die ihm wie keinem bekannten Ungleichheiten seines Werkes, mit einem bösen Blick des Abschieds die Tür hinter sich zuwarf.

Nicht ganz, wie es unter des Meisters Händen hervorgegangen, ist das Werk erhalten geblieben. Die beiden Lünetten unter dem Propheten Jonas hat Michelagniolo selbst heruntergeschlagen, um für das jüngste Gericht noch mehr Mauerfläche zu gewinnen. Die fortgesetzten leisen Erschütterungen des vulkanisch erregten Bodens haben die strahlenden Gebilde mit einem Netz von Rissen überzogen; stellenweise mußte der Intonaco ergänzt oder neu befestigt werden. Der aufsteigende Qualm der Kerzen breitete einen dunkeln Schleier über die zarten Farben, der mehrfach entfernt worden ist. Eine erste umfassende Restauration fand 1565—69 statt; Domenico Carnevali ergänzte dabei Teile aus dem Opfer Noahs. Unter Urban VIII. reinigte Simone Laghi die Fresken von Staub durch Abreiben mit Brot. Einen bedeutenden Schaden erlitt 1798 die Decke bei Gelegenheit einer Pulverexplosion, die den Jüngling links über der Delphica zerstörte und aus der Sündflut ein großes Stück des Himmels herausriß. Die von Papst Leo XIII. einberufene sog. Sixtinakommission, tätig 1903—05, hat sich auf eine Festigung der Gemälde beschränkt.

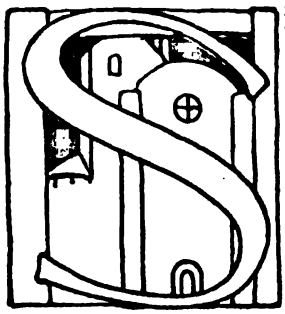
Nie wieder hat Michelagniolo so Umfangreiches zu solcher Vollendung geführt. Und dabei ist alles, auch das Nebensächliche, auch das im Dunkel Verborgene mit der gleichen Geduld und Sorgfalt ausgeführt, mit einer Hingabe an das Einzelne, die bei einem so stürmisch konzipierenden Temperament überrascht und rührt. Wollte auch er, wie der antike Meister, der die ewig verborgenen Rückseiten seiner Giebelfiguren in höchster Liebe ausmeißelte, mit seinem Werk den allsehenden Augen der Gottheit ein Wohlgefallen bereiten?

Dies Werk ist der Abglanz des Genius in der Kraft und dem Überschwang seiner ersten Mannesjahre. In ihm vollzieht der Meister die große Abrechnung mit der Vergangenheit, in ihm

richtet er sein persönliches Kunstideal auf. Unter unseren Augen formt sich in der Sixtina Michelagniolos Stil. Seine Signatur ist das Heroische. Es ist eine Wandlung, die den ganzen Menschen ergreift. Das bezeugt auch die Handschrift, die um dieselbe Zeit sich aufreckt, alle Schleifen und Schnörkel abstößt und die Buchstaben in klarer Größe aneinander reiht.

Man möchte die Macht kennen lernen, unter deren Walten sich diese Klärung vollzieht. Was hat diesem Künstler den Weg zu sich selbst gewiesen? Schon das nächste Werk, das er in Angriff nahm, gibt die unzweideutige Antwort. Das Juliusgrab in der Form, wie es Michelagniolo nach Vollendung der Sixtina vorschwebte, bedeutet den Triumph der Antike.

II.



ixtinische Decke und Juliusgrab sind eng miteinander verwachsene Werke. Sie gehören zusammen nicht nur, weil die von dem einen geweckte Schöpferkraft gezwungen wurde, sich an dem andern zu erproben, sondern auch weil sie sich in der vollkommensten Gegensätzlichkeit entwickeln, die je bei Arbeiten eines und desselben Künstlers beobachtet werden kann.

Die Sixtinische Decke, widerwillig unternommen, ausgeführt in einer unbequemen, weil ungewohnten Technik, wächst sich in unfaßbar kurzer Frist zu einem vielgliedrigen mächtigen Kunstwerk aus, das den Ruhm seines Schöpfers auf die Höhe führt. Das Juliusgrab, in höchster Begeisterung geplant, vorausgesetzt in einem bis auf die sprödesten Eigenheiten wohl durchstudierten Material, verkümmert, durch Jahrzehnte sich hinschleppend, aus einer riesigen Anlage zu einem dürftigen Wandschmuck, der schon bei der Mitwelt den Ruhm seines Meisters in Gefahr gebracht hat.

Liest sich die Geschichte der Sixtinischen Decke wie ein rauschendes Heldengedicht, das über Not und Mühsal hinweg den Flug zu Sieg und Triumph nimmt, so quält sich die des Juliusgrabes hin wie eine nicht enden wollende Tragödie, die kläglich mit dem Zusammenbruch des Helden schließt.

Vierzig Jahre hindurch hat Michelagniolo an der Kette dieses Unternehmens gelegen. Es ist die Angst seiner Tage, das Gespenst seiner Nächte gewesen. Seine ganze Jugend, klagt er, habe es ihm geraubt, und mehr noch hat es die Freudlosigkeit seines Alters mitverschuldet.

Wenn wir mit den Gedanken an die Pläne und Zeichnungen, die sich erhalten haben, vor das unharmonische, je höher um so kahler aufstrebende Wandmonument im Querschiff von S. Pietro in Vincoli treten, sind wir ungeduldig zu erfahren, welche Schicksalstücke eine mächtige künstlerische Eingebung zu solcher Dürftigkeit zusammenschrumpfen ließ. Wir sind versucht, mit anscheinend blinder Willkür zu rechten, bis wir bei näherer Betrachtung der Dinge den Meister selbst in seiner Unberechenbarkeit vor die Schranken fordern.

Wie meist, walteten auch hier in der eigenen Brust des Schicksals Sterne. Das Tragische dabei ist nur die Blindheit des Menschen, die ihn immer mehr in das Gewebe seines Wahns verstrickt.

Nicht so sehr die Unruhe der Zeitläufte, der verhältnismäßig schnelle Wechsel der drei auf Julius folgenden Päpste, die künstlerischen Sonderinteressen, die sie verfolgten, und wobei die Mediceer Leo und Clemens sich durch das Vermächtnis eines Rovere nicht behindert sehen wollten — nicht der Ehrgeiz des Meisters, im Gedränge der rings um ihn aufstehenden jungen und kraftvollen Talente (an ihrer Spitze Raffael) an erster Stelle sich zu behaupten, dazu die Vermessenheit, die Arbeit vom Brechen der Blöcke bis zum letzten Meißelschlag ohne fremde Hilfe zu betreiben, die Furcht, als könnten ungeschickte Hände ihn um die Frucht seiner Mühen bringen, den schwer errungenen Ruhm des Namens schänden — nicht dies: sondern einzig die unsühnbare Verschleppung seines künstlerischen Gedankens durch Jahre und Jahrzehnte hat dem Werke endlich alle Lebenskraft geraubt.

Sein Schicksal war schon besiegelt, als Michelagniolo nach siebenjähriger Pause zum zweitenmal die Hand anlegte. Ohne daß er es gemerkt, hatte sich seine einst für das Juliusgrab tief

aufgewühlte Phantasie an dem Gewölbe der Sixtina befriedigt, wenn auch nicht erschöpft. Von dem Wechsel der Technik, von der ersehnten Rückkehr zur Marmorarbeit schien zunächst eine Anfrischung auszugehen. Bald aber fand sichs, daß, einmal abgelenkt, Begeisterung und Kraft für dieses Unternehmen sich ausgeströmt hatten.

Der Plan von 1505/06 muß als verloren gelten. Die Schilderung, die Condivi entwirft, paßt in allen Einzelheiten so gut auf die Zeichnungen zu dem späteren Entwurf, daß hier die Zuverlässigkeit des Biographen unbeschadet seiner sonstigen Autorität eingeschränkt werden darf. Ich zweifle nicht, daß sich bei Condivi und in der 1. Auflage des Vasari persönliche Andeutungen Michelagniolos mit der Anschauung erhaltener Zeichnungen gemischt haben. Wohl möglich, daß schon 1505 ein Freibau geplant war, zu dem einerseits Pollaiuolos Sixtusgrab, anderseits antike Grabhäuser die Anregung gaben. Aber die Dekoration mit Viktorien und gefesselten Sklaven wäre im Jahre 1505 eine geschmacklose Ruhmredigkeit gewesen. Will man sie erklären als Symbole, dem Vorstellungskreis der Antike entnommen, und im Anschluß an antike Vorbilder ersonnen, so widerspricht dem die künstlerische Entwickelungsstufe, auf der sich die gleichzeitige Konzeption der Deckenmalerei in der Sixtina hält. Erst im Laufe dieser Arbeit sehen wir, wie die Antike in Michelagniolos Phantasie souverän wird. Damals, 1505, war der Kampf zwischen zeitgenössischer Tradition und Antike in ihm noch nicht entschieden.

Erst mit dem Tode Papst Julius II., am 21. Februar 1513, setzt die noch erkennbare historische Entwickelung der „Tragödie des Grabmals“ ein. Wie hatten sich die Bedingungen, unter denen jetzt das Werk zu schaffen war, gegen 1505 verändert.

Die Hauptsache voran: der Papst hatte seine irdische Laufbahn abgeschlossen. Der Widerspruch des Grabmonumentes für einen Lebenden war aufgehoben. Die herrscherliche Persönlichkeit Julius II. stand erst jetzt vollendet in dem blendenden Glanz ihrer Taten. Was zu Beginn dieses Pontifikats als kriegerische Lust eines großen Herrn erscheinen konnte, lag nunmehr taghell vor aller Augen als ein mit weiser Umsicht und höchster Willensanstrengung planvoll durchgeführtes politisches Programm. Fuori i barbari! war der Schlachtruf dieses Pontifikats gewesen. Den überraschenden Erfolg der päpstlichen Politik glorifizierte der prunkende Karneval von 1513. Dem Bilde der Italia liberata folgte hoch aufgerichtet im Zuge der Wagen und der Menschen die Rovereeiche, La Querza, die Kaiser und Könige überschattete und deren Gipfel das Bild des triumphierenden Pontifex krönte.

Noch in den letzten Monaten seines Lebens hatte der Papst mit Michelagniolo die Grabmalsidee erörtert. In seinem Testamente fanden sich 10000 Dukaten dafür ausgesetzt; zu Vollstreckern seines letzten Willens berief er seinen Neffen, den Kardinal von Agen, Leonardo Grosso della Rovere, und den Protonotar Lorenzo Pucci, der bald mit dem Titel Santi Quattro von Leo X. den roten Hut erhielt. Zu seiner Grabstätte bestimmte er noch zwei Tage vor seinem Hinscheiden die Kapelle in San Pietro, die seines Oheims Sixtus sterbliche Reste barg.

Die Exekutoren in der Meinung vielleicht, daß diesem weltgeschichtlichen Papst ein Grabmal gebühre, an dem nicht gespart werden dürfte, schlossen mit Michelagniolo unter dem 6. Mai 1513 einen Kontrakt, der die aufzuwendende Summe auf 16500 Dukaten erhöhte.

Der Freibau ist aufgegeben. Michelagniolo plant ein dreiseitiges Wandgrab von mächtiger Höhen- und Tiefenentwickelung (ca. 12:8 m). Das Untergeschoß mit einer Front von ca. 5 m

Breite und 3,50 m Höhe bei einer Tiefe von ca. 8,75 m wird von Nischen mit vortretenden Pilastern gegliedert. Jede Nische soll zwei Figuren aufnehmen, vor jedem Pilaster eine zu stehen kommen: im ganzen also zählt schon der Unterbau 24 Figuren, alle nur wenig über Lebensgröße. Die Nischen oder Tabernakel mit ihren rahmenden Pfeilern sollen von großen Relieftafeln getrennt sein, die je nach dem Belieben der Besteller in Erz oder in Marmor auszuführen wären.

Auf der Terrasse dieses Baues steht der Sarg mit der Figur des Papstes, der von je zwei Gestalten zu Häupten und zu Füßen gestützt wird. Ihn umgeben auf würfelförmigen Sockeln sechs sitzende Gestalten. Gegen das Untergeschoß haben diese Figuren ihre Maße schon auf die doppelte Lebensgröße gesteigert.

Hinter dem Sarge buchtet eine tiefe Nische, eine cappelletta, aus, mit fünf Figuren allergrößten Maßstabes, weil sie dem Auge am entferntesten sind. Wir erhalten mithin die Gesamtsumme von 40 Figuren.

Das kleine Holzmodell, das diesen Bestimmungen zugrunde lag, ist nicht mehr vorhanden; dafür kommen einige Zeichnungen unserer Vorstellung zu Hilfe. Wir sehen in den Nischen des Unterbaus geflügelte Viktorien, triumphierend über niedergeworfenen Männern. Die Pilaster sind in Hermenform gebildet; auf den Sockeln davor stehen Gefesselte, alte und junge Männer. Die Mitte der Vorderseite nimmt die hohe unausgefüllte Tafel für das vorhergesehene Relief ein. Der Papst, halb aufgerichtet auf dem Sarkophag, wird von zwei Engeln gestützt; zu Füßen auf dem Rande des Sarges sitzen zwei Putten, die den entlaubten Stamm der Rovereeiche halten. Weniger deutlich sind die großen Sitzfiguren zu erkennen. Nur über Moses auf der rechten Ecke kann kein Zweifel bestehen. Ist die Figur neben ihm, übereck, wie ich glaube, männlich, so hilft Vasari aus, der als Gegenstück

Entwurf für das Juliusgrab.
Kopie von Jacopo Sacchetti nach Michelagniolo.
Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.

zu Moses den Apostel Paulus erwähnt. Die beiden Frauen der andern Ecke sind dann die Allegorien des beschaulichen und des tätigen Lebens. Die in strenger Frontansicht genommenen Zeichnungen bleiben natürlich die Seitenfiguren schuldig. Die große Nische ist gefüllt von dem Bilde der Madonna, flankiert von zwei allegorischen Gestalten, vermutlich Himmel und Erde. Die beiden Figuren, die noch fehlen, um die im Kontrakt angegebene Fünfzahl voll zu machen, standen ähnlich, wie die vorderen an den Profilwänden des Kapellenbaus. Kandelaber schließen ab.

Dieser Aufbau mit seinen stetig wachsenden Größenverhältnissen enthüllt die Idee des Meisters in klarer Schönheit. Was für den lebenden Papst nur ein Denkmal hätte sein können, ist für den toten ein Grabmonument geworden, in die lugubre Stimmung des Todes und der Klage getaucht.

Das marmorne Requiem setzt mit Fanfaren und Siegesmelodien ein, die des Toten Erdendasein schildern. Fuori i barbari! erklingt es noch einmal. Barbaren grollen zu den Füßen der flügelschlagenden Viktorien; Barbaren sind es, die in Zorn und Schmach an ihren Banden zerren. Wenn die Pilaster, an die sie gefesselt sind, die Form von Hermen angenommen haben, so erinnerte sich Michelagniolo gewiß der antiken Bedeutung der Herme als Grenzstein, terminus. An einem Grabmal waren sie als Sinnbilder der ernstesten Wegscheide beinah eine Notwendigkeit. Hier stimmen sie die Triumphgesänge schon leise herab zu der feierlichen Trauermusik, die folgt.

Dumpf und schwer hallt es auf um den Sarg des toten Papstes. Wehklagend richten Engel die Leiche an den Schultern empor, wie um den unten Stehenden den jammervollen Anblick irdischer Hinfälligkeit zu gewähren. Der Tote mit steif ausgestreckten Beinen und über der Brust gekreuzten Armen bewahrt noch die

Ergebenheit der Sterbestunde; sein Haupt, von der Tiara gekrönt, sinkt haltlos vornüber auf die rechte Schulter. Dasselbe memento mori klagt aus den Putten, die zu seinen Füßen die fast entlaubten Äste seines Wappenbaumes halten.

Die Melodien schwellen wieder an, steigern sich zu feierlicher Größe, zur Erhabenheit. Wie Schatten, riesengroß, die seine entschwundene Seele zurückwirft, thronen um den Toten die Sinnbilder seiner Macht und seines Wesens: Moses und Paulus, als die gewaltigen Capitani des alten und des neuen Bundes, Rahel und Lea als Symbole seiner Frömmigkeit und seiner guten Werke, in diesem Falle wohl seiner Kunstliebe.

Und wenn nun, alles überragend, die Gnadenmutter mit dem segnenden Kinde heranschwebt und den Ausblick in die ewige Seligkeit öffnet, so ist's, als lösten sich Trauer und Schmerz in der Verheißung der göttlichen Huld, als schlösse das feierliche Requiem mit einem himmlischen Amen . . . .

Die künstlerischen Anregungen, die der Entwurf in freier Weise verwertet, kamen dem Meister von der Antike. Schon längst hatten die Maler den römischen Triumphbogen als grandiosen architektonischen Hintergrund volkstümlich gemacht. Aber erst das beginnende 16. Jahrhundert nutzte den baukünstlerischen Gedanken des antiken Triumphbogens aus. Giuliano da San Gallo verwandte 1505 das dreitorige Schema für seine Loggia der päpstlichen Posaunenbläser. Eine getreue Nachbildung des Konstantinsbogens stand als Siegespforte vor dem Vatikan, als der Papst 1507 aus Bologna zurückkehrte. Vor allem aber hat Andrea Sansovino in den berühmten Prälatengräbern von S. Maria del Popolo, wahrscheinlich auf Anregung Bramantes, die Nischenform des antiken Triumphtores auf die Grabmalarchitektur übertragen und damit das architektonisch lockere Florentiner Wandgrab endgültig aus der Mode gebracht.

Freier als Sansovino stellte sich Michelagniolo dem antiken Vorbild gegenüber. Von dem architektonischen Quadro des antiken Triumphtors entnahm er nichts als das Nischenmotiv mit den seitlich vortretenden Säulen, wobei der Bildhauer in ihm die Säule gleich durch die Menschengestalt — die gefesselten Sklaven — ersetzte. Dabei mochte er an jene Dacier auf dem Konstantinsbogen denken, die vor der Attika auf dem verkröpften Gebälk stehen, ohne Fesseln zwar, aber doch in der trauernden Haltung Gefangener, Überwundener. Und ebenso findet man an diesem Monument, unten auf den hohen Säulenbasen, die Viktorien, die Michelagniolo als Nischenfiguren plante, nicht minder an der Attika die hohen Reliefplatten, die das Juliusgrab zwischen den Nischen zeigt.

Nicht zufällig war das alles in des Meisters Phantasie lebendig geworden und arbeitete darin fort. Jener zur Apotheose für den totkranken, fast kann man sagen für den sterbenden Papst ausgestaltete Festzug im Karneval 1513 lieferte dem Künstler die Motive wenigstens für den Teil des Monuments, der dem Triumph des Papstes gewidmet sein sollte. Auf den allegorischen Wagen fuhren die eroberten Städte im Zuge, meist in Frauengestalten verkörpert; so sah man Parma als ein mächtiges Weib mit offenen Flügeln, in der Haltung der Bronzeviktoria aus Brescia; sie schrieb auf den Schild den Namen des Papstes. Erinnern wir uns nun, daß Vasari in der 1. Auflage von Viktorien und infinite provincie legate ad alcuni termini spricht, und daß drei Jahre später auch Condivi das verräterische Wort prigioni in die Beschreibung seines angeblich ersten Entwurfes von 1505 einfließen läßt, so gewinnt es immer mehr an Wahrscheinlichkeit, daß dieser zweite Entwurf die Verlegenheit der Biographen hinsichtlich des ersten, ihnen unbekannten aus dem Wege geräumt hat.

An Stelle der Reminiszenzen aus der Antike zeigt der Ober-

bau, wie das eben vollendete Werk, die Sixtinische Decke, des Meisters Phantasie noch gefangen hielt. Die großen Sitzfiguren wirken wie in Stein übertragene Propheten und Sibyllen; ihre Throne mit den Balustern und den Karyatidenkindern wiederholen Motive der Decke. In anderer Weise hat die Deckenmalerei auf die Komposition der Zentralgruppe mit dem toten Papst gewirkt. Höchstens in Bronze wäre diese ganz malerisch bewegte, mit unruhigen Umrissen nach allen Seiten ausfahrende, in doppelter Lebensgröße geplante Gruppe denkbar; nur Erz ließe diese Durchlöcherungen der Materie zu. Fast scheint es, als habe Michelagniolos Vorstellungskraft den Weg von der Freiheit auf der Fläche zur Gebundenheit im Raume noch nicht zurückgefunden, als habe er den Zwang verlernt, den der Marmor dem Bildhauer aufnötigt. Auch in der freischwebenden Madonna macht sich die malerische Ungebundenheit des langjährigen Frescante bemerkbar. Wie soll man sich diese gewaltige Marmormasse mit der Nische verbunden denken?

So kommt im Vergleich zu dem organischen Aufbau eines Sansovino etwas Unorganisches, beinah Inkohärentes in die Komposition, das an die architektonische Unbekümmertheit quattrocentistischer Grabmäler erinnert. Und doch verband Michelagniolo mit dem Kontrast des streng gegliederten Unterbaues und der malerischen Gelöstheit des Obergeschosses den philosophischen Gedanken von der im Tode sich aus allem Zwang befreienden Seele. Aber uns beunruhigen nur diese von jedem Zusammenhang gelösten, in immer wachsenden Dimensionen aufsteigenden Massen. Zwischen Untergeschoß und Nischenaufbau waltet ein Mißverhältnis, und gegen das Unbehagen, mit dem wir es empfinden, kämpft umsonst das Gefühl, das in dem mächtigen Aufstreben der Vertikale, in den schönen Profillinien, gebildet vornehmlich von den Silhouetten der Eckfiguren, volle Befriedigung findet.

Die noch durch dreißig Jahre sich hinziehende Geschichte des Juliusgrabes enthält nichts anderes als den langsamen Todeskampf dieser künstlerischen Idee. Die Wandlungen, welche der Entwurf von 1513 erfährt, bestehen vornehmlich in einer Zusammenschrumpfung der Tiefendimension, die schließlich überhaupt aufgegeben wird, und in der Umgestaltung des Obergeschosses, das, wie es heute dasteht, mit Michelagniolo selbst kaum noch etwas zu tun hat. Es ist schmerzlich zu sehen, wie der Meister Stück für Stück seines Entwurfs preisgibt und endlich es ruhig geschehen läßt, daß sein stolzes, als Hauptzierde Sankt Peters geplantes Monument in der bescheidenen Titularkirche Julius II., in S. Pietro in Vincoli, mehr beiseite gestellt als errichtet wird.

Nur der Unterbau erinnert an den Plan von 1513. Die Nischen mit den Hermenpilastern und den vortretenden Sockeln sind erhalten geblieben, freilich bergen die einen weder die Viktorien, noch tragen die andern die gefesselten Sklaven. Daß aber dieser Unterbau im wesentlichen aus jener Zeit stammt, in der Michelagniolo mit frischer Begeisterung sich dem Werke zugewandt hatte, beweisen nicht nur die Formen der Architektur, die schmalen, muschelgekrönten Nischen, die zarten Profile der Simse, das Rahmenwerk der leeren Tafeln, beweist ebensosehr das zierliche Ornament, das in Motiv und Ausführung die nächste Verwandtschaft mit Sansovinos Prälatengräbern in S. Maria del Popolo hat. Noch findet man unter den Papieren Michelagniolos den am 9. Juli 1513 geschlossenen Vertrag mit Antonio del Ponte a Sieve, der sich verpflichtet, für 60 Dukaten die Vorderseite der Architektur des Grabmals anzufertigen.

Man sieht, wie umfassend der Meister seine Vorbereitungen traf. Er selbst machte sich zunächst an die Ausführung einiger Gefesselter. Von den Marmorlasten, die er 1506 auf den Peters-

platz hatte schaffen lassen, war ihm manches abhanden gekommen, worüber er bittere Klage erhob. Was sich vorfand, ließ er in die neue Werkstatt am Macel de' Corvi schaffen, und noch in demselben Jahre traf ihn Luca Signorelli bei der Arbeit an einer Marmorfigur „aufrecht stehend, mit den Händen auf dem Rücken", also einem der Sklaven. Es ist der, der mit aufgestemmtem Bein ohnmächtig an seinen Fesseln zerrt, und dessen emporgeworfener Kopf einen laokoontischen Blick voll Schmerz und Qual in den Himmel schleudert. Sein Gegenstück bietet ein Bild tiefer Erschöpfung; für einen Augenblick schwindet das Bewußtsein, die Seele sinkt zurück in gefühllosen Schlummer, in die Erlöstheit des Unbewußten. Man hat die Figuren am besten als den heroischen und den schlafenden Gefangenen gedeutet. Wie dem Gefühlsinhalt nach, so bieten sie auch formal die größten Gegensätze. Der Heroische muß, soll das Motiv in seiner ganzen Wucht wirken, durchaus im Profil gesehen werden und war daher sicher für eine Ecke des Unterbaues bestimmt. Der Schlafende offenbart nur in genauester Frontansicht die ergreifende Schönheit seines herrlichen Körpers, dessen Willenlosigkeit die Fesseln halten, dessen Leben die tiefen Atemzüge des Schlafes verraten.

Beide gehören dem Geschlecht glänzender Jünglingsgestalten an, die auf den Verkröpfungen des Gebälks der Sixtina ihr Wesen treiben. Ihr künstlerisches Motiv ist enthalten in der Jünglingsfigur, die links oberhalb der Libyca das Tuch mit dem schweren Medaillon über die rechte Schulter gleiten läßt. Hier haben wir gleichsam den Keim, ehe er sich in die Doppelzelle spaltet. Wir wissen auch, daß diese Figur in die letzte Stilperiode der Deckenmalerei fällt, und können so die Fäden verfolgen, die sich von dem einen Werk zum andern schlingen.

Der treibende Faktor dieser Stilentwicklung war die Antike, und es fällt nicht schwer, in dem Laokoon das Vorbild namhaft

zu machen, das hier wie dort die Anregung gegeben hat. Man könnte die beiden Sklaven geradezu Varianten der Laokoonsöhne nennen, wobei nicht zu vergessen ist, daß in dem antiken Original der unschön emporgestreckte rechte Arm des jüngsten Sohnes falsch ergänzt ist; genau wie bei Michelagniolo war dieser Arm kraftlos im Ellenbogen geknickt, so daß die Hand den Kopf berührte.

Vor den im Louvre befindlichen Statuen (h. 2,30 m) fühlt man das Glück und die Wonne des Meisters, der endlich wieder das lang vertraute Werkzeug in die Hände bekam. In der Art ihrer technischen Ausführung scheint die Stimmung der Figuren nachzuklingen. Der ungestümen Bewegung des Heroischen entsprechen schnelle, langgeführte Meißelzüge. In den geschwellten und gestrafften Muskeln pocht das Blut, wie ein Krampf durchschüttert es die ganze Gestalt. In einem furiosen Tempo, möchte man glauben, sei das alles aus dem Stein herausgeholt; von Form zu Form wird der Blick gerissen, und kein Verweilen gibt's bei einer noch so schönen Zufälligkeit. Dagegen bei dem Schlafenden — mit wie zärtlicher Sorgfalt scheint er herausgeschält aus der pietra alpestra e dura. Der rauhe Hammer (il mio rozzo martello), der bei dem Heroischen so ungefüg zuschlagen mußte, hat hier nur klangvoll angepocht, daß der Stein sich öffne und diese figura viva entschweben lasse. Seit den Tagen des römischen Bacchus hatte der Meißel Michelagniolos nicht mehr den Reiz und den Schimmer warmblütigen Lebens nachgezaubert. Hier zeigt sich der ungeheure Fortschritt gegen jene Jugendarbeit. Zum erstenmal ist das Licht zur Beseelung der Form benutzt. Mit allen Poren trinkt dieser Marmor die kristallene Helle der Luft, und aus allen Poren strahlt er die Himmelsklarheit wieder aus. Sie allein entrückt die Gestalt in eine verklärte unirdische Welt, in deren Gefilden sich der befreite Geist des Schlafenden ergeht.

Nur die Hand schiebt noch im Schlafe an der Fessel, weil sie die tiefen Atemzüge der Brust beengt. . . .

Gleichzeitig mit den Sklaven griff Michelagniolo den großen Marmorblock an, der für eine Ecke der Terrasse bestimmt war. Es ist des Meisters berühmteste Figur, der Moses, der schließlich in den Mittelpunkt des Monumentes kam. Santo e terribilissimo principe nennt ihn Vasari, er gibt ihm das Beiwort, das dem verstorbenen Papst über alle Ruhmestitel hinaus als ein historisches Prädikat verblieben ist. Von jeher ist denn auch Michelagniolos Moses als das ideale Charakterporträt Julius II. aufgefaßt worden. Schon die Zeitgenossen verglichen den Befreier Italiens mit dem gewaltigen capitano degli Ebrei. Auf dem Festwagen im Karnevalszuge von 1513, der Genua darstellte, wie sie, eine hochaufgerichtete Frau, der vor ihr knienden Savona, der Heimatstadt des Papstes, den Kranz aufsetzte, befand sich auch Moses, seinen Stab gegen die große Schlange reckend, die geflügelt hinter einem knorrigen Baumstamme hervorkroch. Diese Assoziation unterliegt keinem Zweifel, um so strittiger ist das Grundmotiv der Statue.

Vasari gibt auch dafür einen Fingerzeig, der seinem feinfühligen Kunstverständnis wieder Ehre macht. „Man glaubt, sagt er, er werde den Schleier fordern, damit er sein Angesicht verhülle, so strahlend und leuchtend erscheint es.“ Mit diesen Worten weist Vasari auf die Bibelstelle (Exodus 34, 29 ff.) hin, die wie keine Moses in dem verklärten Glanz seines himmlischen Verkehrs mit Gott erscheinen läßt.

Bisher wurde die Figur dahin erklärt, daß Moses, eben vom Berge herabgestiegen, mit den zwei Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand, den Lärm des Singetanzes um das goldene Kalb vernimmt und nun in Zorn und Groll aufkocht. In Blitzen flammen

seine Blicke über dies halsstarrige Volk, und mit Mühe bändigt er den Aufruhr in sich, ehe er, in höchstem Grimm auffahrend, die heiligen Tafeln zerschmettert. Gegen eine solche Interpretation erhebt das Hauptmotiv der Statue Einspruch: das Sitzen. Durchbebt von Abscheu und Schmerz, sagt Justi, hat er sich niedergelassen; aber niedergelassen nur, um im nächsten Augenblick aufzufahren, zu strafen, zu zerschmettern. Punkt für Punkt erhebt auch dagegen die Figur Einspruch. Dies hochaufgerichtete Sitzen bedeutet kein Versagen der Kraft im Anblick eines empörenden Schauspiels. Wenn die Rechte in den Bart übergreift, die Linke, wie in einem Ansatz von Bewegung über den Schoß gleitet, als wollte sie dort etwas fassen, — ist das nervöse Unruhe, der unwillkürliche Reflex eines mit Macht unterdrückten Affekts? Zittert die Erregung des Zornes in diesem Körper, wird er alsbald die prachtvoll rahmende Wucht dieser Gewandmassen zersprengen, können diese dünnen Tafeln mehr sein als Kieselsteine in der Faust eines Riesen?

Schon vor dem Florentiner David bemerkten wir, daß in ihm nicht der Schauspieler einer bestimmten dramatischen Situation, sondern das Charakterbild, die alles erklärende Formel des jugendlichen Helden vom Künstler geboten werde. Dasselbe galt für die Monumentalgestalten der Sixtinischen Decke, für Gott-Vater, für die Propheten, für die Sibyllen. Es trifft auch für den Moses zu. Er ist die künstlerische Verdichtung der zerstreuten Situationen, in denen der Pentateuch ihn vorführt.

Erhabenheit ist der Grundzug seines Wesens. Er allein hat Gott von Angesicht zu Angesicht geschaut, mit Gott Rede getauscht: „und die Haut seines Angesichts glänzte davon, daß er mit ihm geredet hatte". Ein altes Mißverständnis des hebräischen Textes brachte in die Übersetzung der Vulgata an Stelle des glänzenden Angesichts die facies cornuta, das gehörnte Haupt,

das Michelagniolo getreu nachbildete. Aber Israel und selbst Aaron fürchteten diesen Anblick, und deshalb tat Moses eine Decke über sein Angesicht, wenn er mit dem Volke redete; sprach er aber mit Gott dem Herrn, so nahm er sie von seinem Angesicht. Auch Michelagniolo zeigt diese Decke, zwar nicht in Form eines Schleiers, eines velamen, wie die Vulgata sagt, sondern als ein massiges schweres Gewandstück, das ostentativ über dem rechten Knie liegt, und nach dem die Linke greift. Es erfüllt die Rolle eines Attributes, und ebenso verwendet der Künstler die Gesetzestafeln.

Die Bibel liefert weitere Grundlagen. Im Tode wird der Gewaltige noch einmal beschrieben: „seine Augen waren nicht dunkel geworden, nec dentes illius moti sunt". Die ungeheuren, durch den Schatten vertieften Augenhöhlen sind immer am Moses Michelagniolos aufgefallen, ebenso der gewaltig vorgeschobene Kiefer als Ausdruck höchster Energie. Aber Michelagniolo hat alles getan, die Majestät heldischer Unzerstörbarkeit in der gesamten körperlichen Erscheinung auszudrücken. Bereits am Gott-Vater der Sixtina hat man gesehen, wie er vornehmlich die Extremitäten, Arme und Beine, zu physischen Kraftbehältern ausbaut. In demselben Streben gab er seinem Moses ein ärmelloses Gewand: unverhüllt sollten diese Arme zu sehen sein, die der Prophet emporhielt, als Israel stritt gegen Amalek. (Exodus 17, 11.) Und umständlich, fast wie ein Stück für sich wird durch die Stoffumrahmung die Säule des rechten Beins zur Wirkung gebracht. Nichts aber steigert die Mächtigkeit der Erscheinung so ins Ungeheure wie die rinnenden Ströme des Bartes. Er allein gibt dem Menschenbilde das Aussehen einer wilden Naturmacht.

Die Charakterformel, auf die Michelagniolo seinen Moses brachte, stellt eine Kreuzung von Held und Heiligen dar, von Prophet und Condottiere. Und nicht eindringlicher konnte sie zu

plastischem Ausdruck gelangen, als in einer Sitzfigur. Denn wahre Hoheit offenbart sich zumeist in ruhender Fülle. Wohin wir blicken, ist die Gestalt von Kraft durchströmt. Aber diese Kraft will sich nicht zerstörend ausgießen, sie tritt, wie bei den schönen römischen Brunnen, unverschüttet von Schale zu Schale, den Anblick von Überfluß und Erhabenheit jeden Augenblick erneuend.

Der Moses faßt die künstlerischen Probleme noch einmal zusammen, die den Meister bei den Propheten und den Sibyllen der Decke beschäftigten. Allein nun galt es, was bisher in der Fläche vorgestellt worden war, zu kubisch räumlicher Erscheinung zu bringen. Die lange Gewöhnung an die Fläche hat Michelagniolos bildhauerische Imagination im Grunde unangetastet gelassen. Vor dem Stein wird er sich sofort der neuen Bedingungen des Materials bewußt. Beim Moses stand der Bildhauer vor Schwierigkeiten, die der Maler bei den Propheten noch zeichnerisch zu bewältigen gewußt hatte. Jede Sitzfigur bildet zwischen Oberkörper und Beinen einen mehr oder minder rechten Winkel, der, abgesehen davon, daß er eine große Materialverschwendung zur Folge hat, auch für die Silhouette und für die lückenlose Raumvorstellung der Figur eine Gefahr birgt. Auf alle Weise ist Michelagniolo dieser Gefahr begegnet, vornehmlich durch das Hereinnehmen des linken Armes, dann durch die übereck gestellten Tafeln und durch die flutenden Massen des Bartes, die der eingreifende Finger der Rechten aus der senkrechten in die wagerechte Lage bringt, endlich auch durch die Stoffhäufung über dem rechten Knie. Sein ganzes Bestreben war darauf gerichtet, der machtvoll hochgereckten Figur, in der die Senkrechte so stark betont ist, mit möglichst vielen und wuchtigen Wagerechten entgegenzuarbeiten, um das hoheitsvolle Thronen, ein Sitzen für die Ewigkeit zur Erscheinung zu bringen.

Wohl aber zeigt sich in Einzelheiten, daß der Bildhauer nicht

unberührt durch die Schule des Malers gegangen ist. Das Kostüm, das der Moses trägt, erinnert mit seiner ärmellosen Tunika an den Chiton des hl. Matthäus, in seiner Beinbekleidung an die Hosentracht der Barbaren auf der Trajanssäule und dem Konstantinsbogen. Den um die Knie geschlagenen Mantel trifft man bei den Deckenfiguren, am ähnlichsten bei Jeremias und der Libyca. Und gerade in ihm lebt sich ein beim Plastiker bisher unbekanntes Gefühl für malerische Drapierung aus. Bis zur Pietà muß man zurückgehen, um das Analogon einer so reich bewegten Faltenmasse zu finden. Aber man halte die sanften Buchtungen, den gemäßigten Wellenschlag dort gegen die tiefen Einschnitte, scharfen Grate, gegen den Hochgebirgscharakter der Gewandung hier, um sich des Unterschiedes voll bewußt zu werden. Und was für die Gewandung gilt, gilt auch für den Bart. Erst der Maler hat den Bildhauer den Reiz der tiefen Unterhöhlungen, die Wirkung der Überschneidungen gelehrt, Effekte, die nicht der plastischen Form, sondern der malerischen Erscheinung zugunsten kommen. Ein höchst anziehendes Lichtspiel, an Kontrasten viel reicher als bei den Sklaven, treibt hier sein geheimnisvolles Wesen, unterstützt von der durchgängigen Politur des Marmors. „Eine unerschöpfliche Augenweide, zum ersten- und letztenmal in dieser vielförmigen Pracht geschaffen die Lichtplastik, das Auftauchen, Hervorspringen und Hinwandern der Form im Schimmer, ihr Zurückweichen in Dämmerung, ihr jäher Einzug zu tiefen Schatten, der Wogenschlag dieses ganzen mannigfaltigen Kurvenspiels".

Dabei ist die Masse so streng zusammengenommen, daß nirgends eine leere Stelle, ein Loch entsteht. Fest liegen die Arme am Oberkörper, die Lücke zwischen den auseinandergestellten Beinen füllt mit breitem Erguß die Gewandmasse, die sich noch weit auf der Plinthe ausbreitet.

Das kompakte Volumen der Figur kommt in der genauen Frontansicht am deutlichsten zur Erscheinung. So von vorn gesehen, wirkt auch die Seitenwendung des mächtigen Hauptes erst in ihrer ganzen Wucht. Indessen ist sie keine plötzliche, nicht die Folge eines zornigen Impulses, eines gewitterschwer aufsteigenden Affektes; sie malt nur kühne Entschlossenheit. Man darf nicht vergessen, daß der Moses als Eckfigur gedacht war; und als solche bietet er zwei halbseitliche Ansichten, die sein Motiv bedeutsam klären. Tritt man — die Richtung vom Beschauer genommen — von links herzu, wobei der Kopf die reine Profilansicht zeigt, so wird niemand auf den Gedanken kommen, der Riese werde im nächsten Augenblick aufspringen. In Felsenruhe sitzt er da, und steil gleiten unsere Blicke an dem Koloß herunter. Überall zeigt die Figur die schroffen Abstürze eines Gebirgsstockes, der schreckhaft und drohend mit lauter starren Senkrechten aus der Ebene in die Wolken steigt. Geht man herum zur andren Eckansicht, so fangen die Wagerechten an zu wirken. Die Figur gewinnt an Fülle, an Breite, an königlicher Gelassenheit. Wir schauen den Fels, wie er mit Schluchten und Hochebenen ansteigt zur wolkenthronenden Höhe. Das zurückgesetzte linke Bein, das bei falscher Stellungnahme leicht etwas Verkümmertes zeigt, wirkt gegenüber dem schwerbelasteten rechten in seiner ruhenden Leichtigkeit. Es erscheint nicht mehr spannkräftig erregt, sondern in einem Anflug fürstlichen Anstandes lässig aufgestützt. Das Löwenantlitz, in dem die Kraftströme alle münden, ist uns voll zugewandt, die schwere Gewandmasse des velamen ergießt sich von der Höhe des Knies wie ein Sturzbach. Was drohend und schreckhaft sich auftürmte, ruht breit in strahlender Majestät. Weit drüben liegt die Wetterseite des Gebirges, hier sehen wir es leuchten in stolzer Erhabenheit bis zu dem höchsten Gipfel. . . .

Zwanzig Jahre später kam Papst Paul III. mit seinen Kardinälen in die Werkstatt des Künstlers. Bewundernd maßen seine Blicke den Moses. „Der schon allein genügt, sagte der Kardinal von Mantua, das Andenken Julius zu ehren.“ Und so ist es denn auch gekommen. Der Moses muß uns schadlos halten für die Tücke, mit der uns das Schicksal zweimal um das bündigste Bildnis des pontefice terribile von Michelagniolos Hand brachte. Im Moses lebt der Geist Julius II. Ja, es scheint, daß Michelagniolo die Figur von Anfang an als ein Symbol der donnernden Majestät Julius II. aufgefaßt habe.

In eine andere Zeit und in eine neue Werkstatt führt die zweite Arbeitsphase des Juliusgrabes. Michelagniolo ist in den Dienst der Medici getreten und hat seine Tätigkeit von Rom nach Florenz verlegt. Schon herrscht seit Julius Tode der dritte Papst über die Christenheit, und in seinem Auftrag arbeitet Michelagniolo in der Grabkapelle von San Lorenzo. Aber daneben unterhält er in Via Mozza, heute S. Zanobi, zwischen S. Barnaba und S. Catarina, eine zweite Werkstatt, einen Saal, groß genug, „zwanzig Figuren auf einmal darin aufzurichten“. Hier wird eingeführt, wer ihm von Rom aus zur Kontrolle auf den Hals geschickt wird. Einer dieser Abgesandten, der spätere Bischof von Aleria, Monsignor Pallavicini, beruhigte sich durchaus bei dem Anblick der verschiedenen Skizzen und Bozze, die er dort zu sehen bekam.

Was damals entstand — wer weiß, in welchen Zwischenräumen, in welcher Not und in welcher Hast! — hat den geheimnisvollen Raum nie verlassen und ist erst nach des Meisters Tode an verschiedenen Orten von Florenz zur öffentlichen Ausstellung gelangt. Seiner eigentlichen Bestimmung als Schmuck des Juliusgrabes ist es niemals zugeführt worden.

Ein neuer Kontrakt vom Jahre 1516 hatte das Denkmal zwar

um die Hälfte seiner Tiefenausdehnung beschnitten, aber die Idee des Ganzen im wesentlichen nicht angegriffen. Für den Unterbau behielten die Viktorien und die prigioni Gültigkeit. Vier solcher Gefesselter sind denn auch zunächst in den neuen Florentiner Verhältnissen begonnen worden. Wie sie unglücklich und jedem Studium entrückt noch immer in dem künstlichen Grottentempel am Eingang des Boboligartens stehen, wohin sie einst auf Buontalentis Vorschlag kamen, nachdem Cosimo I. sie von dem Neffen und Universalerben des Meisters zum Geschenk erhalten hatte, erinnern sie in ihrem unfertigen Zustand an jene Verschütteten, die bei der Freilegung Pompeis in ihrer dicken Lavakruste aufgefunden wurden. Wie vor diesen Versteinerungen ist man auch hier gebannt durch das ergreifend Spontane der Bewegungen. Es sind Bilder eines noch größeren und gewaltigeren Schmerzes, als die beiden vollendeten Louvregestalten. Dabei ist das Physionomische, als Reflektor des seelischen Ausdrucks, so gut wie ausgeschaltet. Nur einer, ein bärtiger Alter, gleichsam ein Gegenstück zu dem schlafenden, aber auf der Abendseite des Lebens, zeigt deutlich erkennbare Gesichtszüge. Die übrigen verbergen das Antlitz; mit erhobenem Arm fährt einer drüber weg, ein anderer wirft es auftrotzend weit zurück, bei dem dritten steckt es noch im Block, aber der aufwärts greifende linke Arm läßt annehmen, daß er es in den Händen vergraben wollte. Wie bei den Alten ist hier der Körper in allen seinen Teilen „das Gefäß der Seele". Es rast, stürmt und rüttelt in diesen gepeinigten Leibern und sinkt wieder ab zu starrer Ruhe. Niemand, der sich in diese halb zugehauenen Blöcke hineingesehen hat, wird ihren fragmentarischen Zustand dunkel oder quälend empfinden. So wie sie sind, enthalten sie des Meisters ungetrübte Absicht. Ahnungsvoll deuten sie hinüber zu den Allegorien der Medicisakristei, in denen die gleiche leidenschaftliche Belebung des

Körpers mit der Andeutung nur des Physionomischen sich paart. Sie üben den Zauber genialer Improvisationen aus, für den uns erst eine spätere Kunst empfänglich gemacht hat. Die Hand, die sie schuf, scheint von einer Kraft und Frische belebt, als sei noch einmal die Aussicht nahe, das verschleppte Werk in einem Zuge rasch zu vollenden, mit einem Ruck die Last langer Jahre von den Schultern zu wälzen.

Aber wieder war es nur ein Aufflackern der Schaffenslust, und allzu leicht machten neue Pläne und Gedanken den Meister abtrünnig von seinem Werke. Dies kann man an der Figur beobachten, die gleichzeitig mit den Sklaven entstand und ebenfalls aus dem Saal der via mozza in den Besitzstand des Großherzogs gekommen ist. Zwar ist bestritten worden, ob die im Museo nazionale aufgestellte Gruppe eines nackten Jünglings, der sein linkes Knie auf den Nacken eines zu Boden geworfenen bärtigen Mannes stemmt, als eine Transformation der für die Nischen des Unterbaues geplanten Viktorien sei und überhaupt mit dem Juliusgrab in Beziehung stehe. Allein mir scheint, Michelagniolo hatte zu wählen, ob er sich, wie Bertoldo, in sklavischer Nachahmung der Antike, bei der undramatischen Wiedergabe der flügelschlagenden Viktoria beruhigen wollte, oder ob er den allegorischen Gedanken auflöste in dramatisches Geschehen. Seinem Temperament nach mußte er sich für das Dramatische entscheiden, und sogleich machte die Viktoria dem Manne Platz, jung und kräftig, von dessen Sieg wir Augenzeugen sind. Auch widerspricht das Höhenmaß der Gruppe (2,80 m) zum mindesten nicht der Möglichkeit, sie uns in den Nischen des Unterbaues vorzustellen.

Ihrer Komposition nach zeigt die Gruppe deutlich den Stil Michelagniolos in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts, als er an den Medicigräbern tätig war. Wie in der Madonna dort, sucht auch hier der Künstler energisch von dem Hintergrunde,

von dem Flächenbilde loszukommen und dafür ein Raumbild zu schaffen, dessen verschiedene Ansichten erst über die künstlerische Idee aufklären und sie erschöpfen. Auf die Figuren der Medicisakristei deutet auch der Kopf in seiner Verwandtschaft mit dem des duca di Nemours.

Zur Kritik des Technischen muß eine andere Marmorfigur, ebenfalls im Museo nazionale, herangezogen werden: jener bislang Apollo genannte David (h. 1,50 m), der, nach dem sacco von Florenz, dem päpstlichen Kommissar Baccio Valori vom Künstler zum Geschenk gemacht wurde. In der Behandlung des Raumproblems steht er auf einer Stufe mit dem Sieger. Viel weniger vorgeschritten in der Ausführung, gibt er doch deutlich Michelagniolos Streben nach Geschlossenheit der Lichtwirkung zu erkennen, die der Sieger durch ein zu genaues Eingehen auf die Einzelformen zerstört zeigt. Soll dies auf Rechnung des Meisters kommen und sollte er in zwei nah verwandten Werken an demselben Problem einmal gescheitert sein, um gleich darauf seine volle Meisterschaft zu erweisen? Dagegen wissen wir, daß der Michelagniolo der Medicigräber zum erstenmal Hilfskräfte heranzog, und einer solchen möchte ich die Übertriebenheiten in der Modellierung des Siegers zuschreiben.

War es doch Schicksal und Ende des Juliusgrabes, ganz in die Hand von Gehilfen zu fallen. Nach dem letzten Kontrakt von 1532, der die Abmachung aller vorhergehenden umstieß, handelte es sich zwar dem Wortlaut nach um ein ganz neues Modell, in Wahrheit aber nur um ein Arrangement und eine Ergänzung des Vorhandenen, wobei weitgehende Mitarbeit fremder Hände zugestanden wurde. Allein nicht einmal alles Vorhandene war dem alten Meister mehr genehm. Den neuen religiösen Ideen hingegeben, die, von der Reformbewegung der Kirche emporgebracht, über ihn durch den Umgang mit Vittoria

Colonna eine umwälzende Macht gewannen, verbannte er von der endgültigen Redaktion alles, was an irdische Macht und Größe erinnern konnte. Der Sieger und die Bobolisklaven verstaubten in der Verlassenheit der via Mozza; die beiden in Rom verbliebenen prigioni verschenkte Michelagniolo an Ruberto Strozzi zum Dank für die bei schwerer Krankheit 1544 in seinem Hause genossene Pflege. Er duldete, daß vor die Hermenpilaster vier sinnlose Konsolen kamen.

Für die Nischen meißelte er in Eile die Gestalten der Rahel und Lea, nach Vasari in dem kurzen Zeitraume eines Jahres. Dante hat (Purg. XXVII) die typische Erscheinung der beiden Repräsentantinnen des beschaulichen und des tätigen Lebens festgestellt. Rahel ruhend den ganzen Tag, die schönen Augen in den Spiegel versenkt, — dies Bild mittelalterlicher Theologie erhob Michelagniolo zur Gott zugewandten Fürbitterin in der Haltung der Fides mit Kopfschleier und dem ernsten Gewand einer Nonne. Lea, die Dante sah

ein schönes junges Weib, das hold bewegt,
durch Wiesen ging und singend Blumen pflückte,

ist unter Michelagniolos Hand zu einer sinnend stehenden Gestalt geworden, „mit milder Trauer angetan“ fast wie Dürers Melancholie. Der leicht gesenkte Blick fällt in den runden Handspiegel, aber der Kranz, der das Haupt zieren sollte, hängt schwer und festgewunden wie eine Totenkrone von der Linken herab. Aus einem merkwürdig beruhigten, gesänftigten, resignierten Gemüt sind diese Gestalten geschaffen; der Sturm in den Sibyllen ist träumerischer Versunkenheit gewichen. Einer sich tief nach Ruhe sehnenden Phantasie entsprungen, vermögen die Figuren nicht die ermattete Hand zu verbergen, die sie bildete. Ihr Ausdruck ist müde, in den Falten schleicht die Bewegung mühsam oder schläft ganz. Der nach dem Typus der Juno geschaffene

Das Juliusgrab. Rom, S. Pietro in Vincoli.

Leakopf mutet an wie das etwas leblose Antikisieren Andrea Sansovinos.

Das ganze obere Stockwerk hat nichts mehr mit Michelagniolo zu schaffen. Mit gleichgültigen Augen sah er zu, wie seine Gehilfen seine künstlerische Idee vernichteten. Den architektonischen Aufbau führten Giovanni de' Marchesi und Michelagniolos langjähriger Diener und Hausgenosse Francesco d'Amadore, genannt Urbino, aus. Man darf nicht an das mächtige Crescendo der Verhältnisse im Entwurf von 1513 denken, wenn man sieht, wie außer aller Harmonie dies kahle Obergeschoß mit den nach unten verjüngten Pilastern und der lächerlich kleinen Mittelnische die reich ornamentierte Architektur des Unterbaues fortsetzt. Und nicht minder verdrießlich wirkt der Figurenschmuck. Mit den Propheten und der Sibylle, rechts und links in den Nischen, macht Raffaello da Montelupo dem großen Meister wenig Ehre. Etwas besser ist die Madonna von Scherano da Settignano ausgefallen. Sie erinnert noch an die Mutter Gottes von 1513, und es ist wohl möglich, daß ein Modell des Meisters für sie vorgelegen hat. Besonders schlimm aber steht es um die Grabfigur des Papstes, die Tommaso di Boscholi, ein mäßig begabter Schüler des Andrea Sansovino, den aufgestützt ruhenden Sarkophagfiguren in S. Maria del Popolo nachbildete. In ihrem kleinen Format wirkt sie unbedeutend und verlegen, während sie doch, dem Sinne nach, die ganze Komposition beherrschen sollte. Der Sarkophag, der ihr als Ruhebett dient, steht wie eine Brücke über einem Abgrunde, und der nach unten gleitende Blick des Papstes scheint nichts als die Tiefe zu ermessen. Niemandes Augen haften auf ihm, dem zu Ehren der ganze Aufwand an Marmor und Statuen gemacht ist.

Sebastiano del Piombo weissagte recht, als er im März 1532 Michelagniolo schrieb: „Euer Ruhm gründet sich nicht auf dies

Werk, noch auf seine Figuren: dafür habt Ihr so viel andere geschaffen, deren Anblick die Welt erzittern machen wird; tröstet Euch!" Für Michelagniolos Ruhm kommt tatsächlich nur die eine Figur des Moses in Betracht, die, ohne sein Zutun in den Mittelpunkt der Komposition gerückt, alles enthält, was über den toten Papst zu sagen, was an ihm zu feiern und zu rühmen war: den santo e terribilissimo principe. Auf diese Statue passen Goethes Worte, die er bei Gelegenheit eines altgriechischen Kunstwerkes niederschrieb: „Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken, wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles Übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll."

Von dem jämmerlichen Anblick des Ruins eines großen künstlerischen Planes wenden wir uns noch einmal zurück in die Zeit, da beide Werke, Sixtinische Decke und Juliusgrab, des Künstlers Seele füllten. Unzertrennlich vereint, enthalten sie die Philosophie der Mannesjahre Michelagniolos. „Quel malinconico", das dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento als geistige Prägung eigen ist, steigert sich in ihm zu großartigem Pessimismus. Sein Ausdruck ist die pathetische Gebärde. Er nimmt seinen Flug bis in die Höhen, wo die Erhabenheit thront, und er kann auch hinabsinken in die Tiefen, wo die Ohnmacht gefesselt schmachtet. Dies leidenschaftliche Durchfühlen der extremen pathetischen Zustände ist die seelische Grundlage der künstlerischen terribilità des Meisters. Nirgends offenbart er sie so, wie in den Werken seiner reifen Mannesjahre, in dem einen, das ihm zum herrlichsten gelang, in dem andern, das ihm unter den Fingern langsam zerbrach und zerbröckelte. Allmählich aber büßt diese Seele die Flugkraft ein, und allgemach versagt die Schönheit ihre Tröstungen.

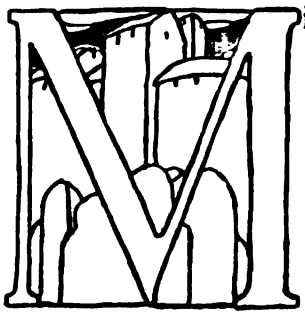
Mehr und mehr düstert's in diesem Leben, und nur Stückwerk noch wird, wenn auch in großartigem Maßstabe, geschaffen. Das Irdische zwingt den Meister in die Fesseln von Dienst und Frohn, und mit welcher Gewalt immer er an seinen Banden zerren mag, er ringt sich nicht frei, nicht in seiner Kunst und nicht in seinem Leben. Der erschütternd die Gebärde des Leids auszudrücken verstand, jetzt wird er ein Genosse jener stummen Marmorstatuen, auch er, Michelagniolo, ein prigione.

DRITTES KAPITEL

IM DIENSTE DER MEDICI

. . . O, WENN IHR GLÜHTET
GLEICH MIR, EUCH DÜNKTE SCHON
DAS STERNGEFUNKEL
ZU BLENDEND, IHR VERLANGTET
TIEF'RES DUNKEL.

GIULIANO DE' MEDICI
DUCA DI NEMOURS



Mit Julius II. war ein papa terribile dahingegangen; der ihm nachfolgte, führte das Motto SVAVE in seiner Impresa und als Symbol ein Joch mit leicht verständlichem Hinweis auf den Bibelspruch Matth. XI, 30: „denn mein Joch ist sanft und meine Last ist leicht". Nach der Geißel, die über ihnen gedroht, waren sie alle froh und begierig, sich unter dieses sanfte Joch zu beugen. Der Name des neuen Papstes hatte altgewohnten und guten Klang: ein Medici war es, der als Leo X. den Stuhl Petri bestieg.

Sein Vater, Lorenzo der Prächtige, der seine Söhne gut durchschaute, hatte ihn einst den Klugen genannt. Und seiner Klugheit, die sich am glänzendsten in der Form diplomatischer Gewandtheit zeigte, verdankte der Kardinal Medici sein Glück. Wie wenige verstand er die schwierige Kunst, die Gelegenheit abzuwarten, um dann bescheiden und sicher zugleich aus dem Hintergrunde in die vorderste Reihe zu treten. Überall zeigte er sich den Verhältnissen gewachsen. Als sein Bruder, der „tolle" Piero, Macht und Ansehen des Hauses verscherzt hatte, zog sich Giovanni ganz zurück. Wie in einem freiwilligen Exil verlebte er Jahre auf Reisen. Dann bezog er in Rom einen fürstlichen Palast bei S. Eustachio, in dem er vereinigte, was noch von Kunstschätzen der Familie verblieben war, und führte in großartiger Weise das traditionelle Mäcenatentum der Medici fort. Musik und Bücher waren seine besondere Leidenschaft. Er war glücklich, als es ihm 1508 gelang, die Sammlung alter Handschriften, die noch sein Großvater mit Niccolo Niccoli zusammengebracht hatte, von dem verschuldeten Kloster S. Marco zurückzukaufen.

Mit einem Optimismus ohnegleichen, der ihm als kostbares Patengeschenk der Natur zuteil geworden war, wartete er dabei auf seine Stunde. Sie kam mit den Kriegsereignissen der letzten Jahre Julius II. Aber sie kam mit so unerhörten Wechselfällen, daß mehr als einmal alles verloren schien. Durch Gefangenschaft und Flucht ging der Aufstieg dieses Mannes. Dann nutzte er die Unklugheit seiner Landsleute, mit der sie Partei gegen den mächtigen Papst ergriffen, für seine Familieninteressen aus. Im Geleit der plündernden Spanier, das verwüstete und zerstörte Prato hinter sich, betrat der Kardinal am 11. September 1512 die Vaterstadt Florenz. Mit ihm zogen sein Bruder Giuliano und sein Vetter Giulio, der spätere Clemens VII. Nach einer unblutigen Revolution fiel ihm die Stadt zu. Sanft war auch hier das Joch, das er auferlegte, und leicht die Last, die er zu tragen gab. Eine Verschwörung, an deren Spitze ein junger Schwärmer, Pier Paolo Boscoli stand, wäre nicht mit dem Henkerbeil gesühnt worden, hätte sich der Kardinal zur Zeit des Urteils nicht schon auf der Reise ins Konklave befunden. Im Scrutinium fiel ihm die Aufgabe zu, die Stimmzettel zu verlesen. Nicht die leiseste Erregung verriet er, als sein Name immer wieder erschien. Er war einer der Jüngsten und stand erst im 38. Jahre. Den Condottiere hatte ein Cortigiano abgelöst.

Zeremonien und Pomp, die Julius verschmäht hatte, waren Leos Freude. Seine vorwiegend ästhetische Natur gefiel sich darin. Er liebte die Repräsentation und die Eleganz des Auftretens, wiewohl ihm dabei seine Fettleibigkeit manche Unbequemlichkeit verursachte. Umsonst suchte er auf anstrengenden Jagdausflügen diese körperliche Fülle herabzumindern. Seine Heiterkeit, die ihn nie verließ, konnte, seiner Würde ungeachtet, auch in Derbheit umschlagen, und mit seinen wohlgepflegten, beringten Händen hat er manchmal die plumpsten Späße seiner Umgebung

beklatscht. Aber nie verleugnete er die vornehme Abstammung, den großen Herrn, auch wo er sich herabließ. Die Worte von der Gasse, mit denen Julius II. dareinzufahren liebte, hüllten sich in das hoffähige Gewand der Zote. Am Hof Leos X. wurde viel gelacht, aber auch gut geredet und gesungen — alles in horazischer Sorglosigkeit und Lebensfreude.

Für Michelagniolo war der neue Papst eine lang vertraute Erscheinung. Von gleichem Alter, waren sie beide in demselben Hause groß geworden, von denselben Lehrern erzogen. Während der eine im Garten von S. Marco die ersten Proben seiner Begabung ablegte, empfing der andere, kaum den Knabenschuhen entwachsen, auf der Abtei in Fiesole die Kardinalsinsignien. Bald verloren sie sich für etwa ein Jahrzehnt aus den Augen, bis sie in Rom unter Julius II. wieder zusammentrafen. Aus nächster Nähe verfolgte der Mediceer die Konflikte des Jugendgenossen mit seinem päpstlichen Vorgänger, und gewiß zog seine Klugheit daraus eine Lehre für die Zukunft. Er sah, wie Gewalt und Zwang auf diese Natur wirkten, er sah auch, was Vertrauen und Güte erreichten. Und so ließ er, der den Schwierigkeiten soweit er konnte gern aus dem Wege ging, den Meister ungestört bei seiner Arbeit. Denn Michelagniolo, noch erfüllt von der Verehrung des gewaltigen Herrn, dem er sich zugehörig gefühlt hatte „wie der Strahl zur Sonne", schien nichts zu begehren, als mit seiner Kunst das Andenken des Toten zu verherrlichen. Die möglichst rasche Vollendung des Juliusgrabes, in der er das künstlerische Vermächtnis Julius II. erblickte, nahm alle seine Kräfte gefangen.

Um so eifriger bedachte Leo den jungen Raffael, der in den Stanzen des Vatikans die strahlende Reihe seiner Meisterwerke eröffnet hatte. Mit Staunen sieht man, wie der Urbinat einen großen Auftrag nach dem andern erhält, wie er von Würde zu Würde emporsteigt. Das unerhörte Glück, das diesem Medici

sich an die Fersen heftete, hat ihm in Raffael seine kostbarste Gabe entgegengebracht, recht wie es aus dem Vollen zu schenken liebt. Hier war kein Scharfblick, kein Kennerauge nötig, eine ungeheure Begabung zu entdecken, keine Überlegung kostete es, sie auf den richtigen Platz zu stellen. Leos Aufgabe war allein, Raffael ruhig gewähren zu lassen; alles andere hatte schon Julius II. geleistet. Ebensowenig bedurfte es der liebenswürdigen Anpassungsfähigkeit des Malers, sich in den neuen Herrn zu schicken. Die Charaktere wurzelten in der gleichen heiteren, genußfrohen Lebensauffassung; auf derselben Glückswoge fuhren beide dahin.

Überall war Raffael zu verwenden, ja schien er gerade der Mann zu sein, den man brauchte. Sollte der mißtrauische und eifersüchtige Michelagniolo diesem Emporkommen, dieser Siegesfahrt nach Ruhm und Glück gleichgültig zugeschaut haben? Zur Zeit, so wird erzählt, da sie beide im Vatikan malten, der eine in der Sixtinischen Kapelle, der andere in der Bibliothek des Papstes, begegneten sie sich eines Tages. Umgeben von seiner Schülerschar, wollte Raffael an Michelagniolo vorüber. Da traf ihn ein giftiges Wort: „Mit einem Gefolge wie ein Capitano!“ „Und Du — gab Raffael zurück — allein, wie der Henker.“ Eine Anekdote gewiß, aber sie deutet auf eine Spannung zwischen den Künstlern hin. Der Verdacht der Eifersucht indessen bleibt allein auf Michelagniolo haften. Für sein Empfinden war der junge Meister in erster Linie der Hintermann Bramantes, und als, nach dessen Tode, 1514 Raffael die Oberleitung über den Neubau von S. Peter erhielt, war es Michelagniolo, als triumphiere der alte Gegner noch in seinem Nachfolger über ihn. Weder der frühe Tod Raffaels noch die ausgleichende Gewalt der Zeit haben Michelagniolos Gemüt versöhnt. Er ist Bramante später gerecht geworden, bezwungen von der Einsicht in das Genie dieses Bau-

meisters, dessen Schöpferkraft der seinigen verwandt war. Raffaels Kunst erschien ihm immer untergeordneter Art, „nicht aus Natur, sondern aus Nachahmung". Was er von ihr aufnehmen konnte, war nur das Echo seiner eigenen Formensprache. Und so hat er einseitig, wie der Genius urteilt, noch in späten Jahren seinen strengen Richtspruch gefällt: „was Raffael von der Kunst wußte, hatte er von mir."

Auf dem großen Staatsporträt, das Raffael von Leo X. gemalt hat — in prachtvoll gehöhter Menschlichkeit, mit einigen feinen Kunstwerken, Miniatur und Glocke vor sich auf dem Tisch — steht rechts neben dem Papst sein Neffe Giulio, Kardinal von S. Maria in Domnica und Erzbischof von Florenz. Schwerblütig und melancholisch sieht er, trotz seiner zweifelhaften Herkunft, durchaus in die Familie Medici. Sein Platz auf dem Bildnis hat symbolische Bedeutung: hinter dem glänzenden Schauspieler steht er als der gewissenhafte Regisseur. Alles Geschäftliche ging durch seine Hände. Er sorgte dafür, daß über den angenehmen Pflichten, die der Papst allein erledigte, auch die weniger angenehmen nicht vergessen wurden. Sein Eifer ermüdete nicht leicht, sein nüchterner Ernst faßte alle Schwierigkeiten mit ruhiger Sachlichkeit an. Auch den geschäftlichen Verkehr mit den Künstlern leitete er, und so wird er der Mittler zwischen Michelagniolo und dem Vatikan, sobald der Künstler in Beziehung zu Leo X. tritt.

Jahre vergingen, ohne daß der kluge Leo die Gelegenheit gab, ohne daß der am Juliusgrab beschäftigte Meister sie suchte. Da hielt zu Ende des Jahres 1515 der Papst seinen feierlichen Einzug in Florenz. Mit dem größten Aufwande begrüßte die Vaterstadt den ersten Florentiner, der die Tiara errungen hatte. Durch porta romana zog der Papst ein. Überall hemmten die glänzende Kavalkade antike Triumphbogen und andere Nach-

bildungen der berühmtesten Bauwerke des alten Rom, Kolossalstatuen und allegorische Malereien, und alles musterte der Papst liebevoll mit den Augen des Kenners. Das imposante Schlußstück dieser via triumphalis war der Dom. Seine noch immer erst halb vollendete Front hatten Jacopo Sansovino und Andrea del Sarto hinter einer prachtvollen Scheinfassade versteckt. Mit hohen Säulen emporsteigend, mit Reliefs reich geschmückt, ahmte sie, die in Holz aufgebaut war, durch geschickte Bemalung den Marmor täuschend nach.

Dieser Anblick mag Leo auf den Gedanken gebracht haben, nun auch für die nie ausgebaute Fassade der mediceischen Familienkirche San Lorenzo Sorge zu tragen. Des Papstes Absicht sprach sich unter den Künstlern herum. Modelle wurden gemacht und dem Papste vorgelegt; auch Raffael befaßte sich mit der Aufgabe.

Jetzt schien es Michelagniolo, als sei der Augenblick gekommen, der nicht verpaßt werden dürfte. Das Unternehmen lockte mit seinen riesigen Dimensionen; was war gegen die Mächtigkeit dieser Fassadenwand der Nischenbau des toten Papstes? Hingerissen von der Aufgabe und ohne zu bedenken, wie die Pflichten gegen den alten mit der Verschreibung an den neuen Papst zu vereinigen wären, bietet der Meister selbst seine Dienste an. „Die Sache ist die, daß ich mich getraue, dieses Werk der Fassade, in Architektur wie Skulptur, zum Spiegel von ganz Italien zu machen."

Das war der Punkt, auf dem Leo mit Freuden Michelagniolo angelangt sah. Und eifrig griff der Papst zu. Er fügte sich den Bedingungen des Meisters, der, wie immer, auch diesmal ganz allein die Hand am Werk haben wollte. Und an diesem Eigensinn des Meisters ist das Unternehmen denn auch wieder gescheitert. War schon das Juliusgrab nach dem Entwurf von 1513

eine Leistung, die, bemessen auf sieben Jahre, die Kraft eines einzelnen übersteigen mußte, wie sollten acht Jahre hinreichen, ein Werk zu schaffen, das an Umfang und Größe das Grabmal weit übertraf?

Ohne den Kardinal Giulio, der mit seinem praktischen Blick noch rechtzeitig erkannte, daß der Mangel an organisatorischer Fähigkeit in Michelagniolo das Unternehmen aufs tote Gleis schob, wäre des Künstlers Schaffen vermutlich mit einer zweiten Tragödie belastet worden. Hier aber gelang es, den Kontrakt aufzulösen und den Künstler von jeder Verpflichtung zu befreien. Auch hielt der Kardinal schon einen neuen Plan bereit, den Meister weiter an das Haus der Medici zu ketten. Die Schwierigkeiten, die sich einstellten, sobald man mit Michelagniolo unterhandelte, verstimmten wohl den Papst und seine Ratgeber, erschütterten aber nicht die Verehrung, die der Künstler genoß. Wenige Monate nach der Lösung des Vertrages für die S. Lorenzo-Fassade schrieb Sebastiano del Piombo an Michelagniolo die Worte, die am besten das Verhältnis des ersten Mediceerpapstes zum Meister der Sixtina kennzeichnen: „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 Tränen in den Augen. Er hat mir gesagt, daß Ihr zusammen erzogen seid, und er zeigt, daß er Euch kennt und liebt. Aber Ihr jagt jedermann nur Schrecken ein, selbst den Päpsten."

Über ihre Feinde hatten die Medici zu siegen gewußt. Aber einer war mächtiger als Papst und Kardinal, und dieser eine schwang nun sein grausames Szepter über der Familie: der Tod.

1516 war Giuliano, des Papstes Bruder, vorzeitig mit 38 Jahren gestorben. Und 1519 folgte ihm Leos Neffe, Lorenzo, kaum

28 jährig, im Tode nach. Da Giuliano keinen rechtmäßigen Leibeserben und Lorenzo nur eine Tochter hinterließ, so stand die ruhmreichere der beiden vom alten Giovanni d'Averardo abstammenden mediceischen Linien vor ihrem Erlöschen.

Der Tradition des Hauses gemäß sollte auch diesen beiden das Ehrengrab errichtet werden in S. Lorenzo zu Florenz, wo seit einem Jahrhundert das ganze Geschlecht zur Ruhe gegangen war. In der alten von Brunelleschi erbauten Sakristei stand unter dem Altartisch der Marmorsarkophag des Giovanni Bicci; wenige Schritte davon an der durchbrochenen Wand, durch die man von der Sakristei in das linke Querschiff schauen konnte, erhob sich Verrocchios für Piero und Giovanni, die Söhne Cosimos, errichtetes Grabmal. Der in der Pazziverschwörung erdolchte Giuliano und der Magnifico selbst waren ebenda bestattet worden zu einem längeren Provisorium als man beabsichtigt hatte. Ihr Großvater Cosimo hatte seinen einfachen Grabstein unter der Vierung der Kuppel. Die meisten Ehrenplätze waren also vergeben.

So geschah es denn auf Anregung des Kardinals Giulio, daß Michelagniolo den Auftrag erhielt, als Gegenstück der alten Sakristei Brunelleschis eine zweite zu bauen und darin die Gräber nicht nur der beiden jugendlichen Papstnepoten Giuliano und Lorenzo, sondern auch der noch ohne eigenes Ehrengrab nur provisorisch beigesetzten Magnifici, des erlauchten Lorenzo und des ritterlichen Giuliano, zu errichten. Gegen Ausgang des Jahres 1520 schreibt der Kardinal Giulio schon über den Entwurf Michelagniolos.

Als könne er von dem ersten Plan des Juliusgrabes nicht abkommen, griff der Meister zum zweitenmal zur Idee eines Freibaus unter der Kuppelhalle. Wieder sollte ein quadratisch aufgebautes Mausoleum errichtet werden in der Mitte der Kapelle,

und die vier Fronten sollte je ein Sarkophag schmücken. Doch erwies sich bei näherer Durcharbeitung des Gedankens der eingebaute Kern zu groß für den Raumeindruck der Kapelle: kein Standpunkt hätte eine Übersicht über das Ganze gewährt.

Deshalb rückte Michelagniolo in seinem zweiten Entwurf die Grabmäler an die Wand, so zwar, daß die Seitenwände für die Sarkophage der Herzöge, die Eingangswand für das Doppelgrab der Magnifici bestimmt blieb, während in die gegenüberliegende Wand die Altarnische einschnitt. An diesem Doppelgrabe hat sich die Phantasie Michelagniolos fruchtlos abgemüht. Wie Betten standen die Sarkophage nebeneinander am Fuße der großen Wanddekoration, aus deren Mittelnische eine stehende Madonna freiplastisch heraustreten sollte, während die Seitennischen große Reliefs enthielten. Das wollte sich zu keiner einheitlichen Wirkung bringen lassen.

Schließlich stand der Meister von der Idee ganz ab und projektierte einen großen Sarkophag für die beiden Magnifici, rechts und links davon Inschrifttafeln, in der Mitte des Oberbaus eine Madonna, in den Seitennischen die Statuen der Hausheiligen Cosmas und Damian.

Auch dies ist nicht zur Ausführung gediehen, weil durch die Ungunst der Zeitläufte die ganze Kapelle Stückwerk blieb. Während der Arbeit sammelten sich über Florenz die großen Wetter, deren Niedergang schließlich die Freiheit der Stadt vernichtete.

Ein erstes Hemmnis war der unerwartete Tod Papst Leos X. am 1. Dezember 1521. Im Januar 1522 folgte dem immer heitern, liebenswürdigen, freigebigen Medici ein ernster, sparsamer Gelehrter, Hadrian VI., aus Utrecht, der letzte Ausländer, der auf dem Stuhle Petri gesessen hat. Sein rechtlicher Eifer, der

sich der verwahrlosten Kirchenzucht annahm, artete in einen blinden Kunsthaß aus; die Türen der Belvedere ließ er vermauern, die Gruppe des Pasquin wollte er in den Tiber werfen oder zu Kalk brennen lassen, die Sixtinische Kapelle ekelte ihn an. Den Erben des Papstes Giulio fiel es leicht, das Ohr dieses ehrlichen Puritaners für ihre Klagen gegen den säumigen Bildhauer zu gewinnen.

Michelagniolo, wiewohl in Florenz dem unmittelbaren Machtbereich des neuen Herrn entrückt, verbrachte bedrängte und untätige Zeiten. Seine Hoffnung, die sich zuversichtlich auf den Kardinal Giulio stützte, sank bald in Kleinmut zusammen. Der Kardinal befand sich aufgeregt im Drange großer Unternehmungen, ganz mit sich selbst und seinem Ehrgeiz beschäftigt, in einem neuen Konklave nicht wieder zu unterliegen, dazu genötigt, mit den ducati d'oro di camera sorgsamer hauszuhalten, als es dem eigenwilligen Meister in Florenz genehm war. Hin und her gingen die Scherereien. Der Kardinal wollte große Modelle sehen, das umfangreiche Werk organisiert wissen durch Mitarbeiter, einen ausgearbeiteten Plan in Händen haben. Michelagniolo, der seine Werke fertig im Kopfe trug, empfand jede Vorschrift als eine persönliche Kränkung und war gewohnt, daß man ihm mit unbedingtem Vertrauen, auch in Geldsachen, entgegenkam. Daß aber die Mittel im Augenblick nicht zur Hand waren, wollte der Kardinal nicht eingestehen, und so schüttelte er nach Art der Großen den drängenden Künstler ab: „Fu detto che io non avevo el capo a servire il Cardinale — es hieß, ich verstünde es nicht, dem Kardinal zu Willen zu sein."

Aus dem Briefe, der diese Stelle enthält, sieht man deutlich, wie die beiden Männer zu einander standen. Der Kardinal mit seinem Ordnungssinn in Geschäftssachen gedachte die frei hervorströmende oder launenhaft sich versagende Schöpferkraft des

Meisters zu regeln; er wollte der Organisator dieser künstlerischen Ungebundenheit sein, in der das Geheimnis alles Schaffens ruht; „el mazor lavorante che fu mai“ sollte eingespannt werden in das Joch der regelmäßigen Arbeit eines Kunstbeamten. Alles in Michelagniolo stand dagegen auf. Nur eins ließ ihn diesen Druck von oben ertragen, die Erwägung: dieser Kardinal sei der einzige Mann, dessen Machtwort die verfahrene Angelegenheit des Juliusgrabmals ordnen könne. Darum hielt er zu ihm und war sogar bereit, wenn der Kardinal ihn freimache von dieser „römischen Geschichte“, für ihn zu arbeiten ohne jeglichen Lohn, sein ganzes Leben lang.

So verfolgte jeder durch den andern sein eigenstes Interesse. Dies kühle geschäftliche Verhältnis blieb auch unverändert bestehen, als der Kardinal im November 1523 unter dem Namen Clemens VII. Papst wurde. „Ihr werdet gehört haben, schrieb Michelagniolo an einen seiner Steinmetzen nach Carrara, daß Medici Papst geworden ist. Alle Welt scheint sich darüber gefreut zu haben, und ich denke, hier wird in Sachen der Kunst ein reges Leben beginnen.“ Diese Erwartung täuschte den Meister nicht. Aber gerade das neue künstlerische Leben schuf weitere Hindernisse für die Vollendung der Grabkapelle und ihres Denkmalschmuckes.

Als letzter der aussterbenden Linie auf den höchsten Platz der Christenheit gestellt, gedachte Clemens in großartiger Weise sowohl den Ruhm des Hauses zu verewigen, als auch die liberalitas augusta der Medici noch einmal in hellstem Licht erstrahlen zu lassen. Er war einsichtig genug, die Überlegenheit Michelagniolos über alle, die neben ihm arbeiteten, zu erkennen. Und so häufte er auf ihn die Aufträge. Neben den Grabmälern betrieb er den Prachtbau für die berühmte mediceische Büchersammlung, ordnete

für die kostbaren Reliquien in S. Lorenzo eine Schatzkammer über der Eingangstür der Kirche mit hervortretender Altane an, plante die Angliederung seines Grabmals und das seines Vorgängers Leo an die Sakristei und mutete schließlich dem Künstler einen Koloß an der Ecke der Loggia des Gartens zu, einen Auftrag, den der Meister mit derbem Spott von sich wies.

Schwankend und umgetrieben von nervöser Unruhe wie in seinen politischen Maßnahmen, erscheint Clemens auch in seinen künstlerischen Unternehmungen. Er fühlte, daß ihm nicht allzuviel Zeit mehr bliebe, und manchmal war ihm, als sei auch ihm der Tod schon auf den Fersen. „Du weißt, schrieb er eigenhändig an Michelagniolo, daß Päpste nicht lange leben." Die Kapelle mit den Grabmälern und die Bibliothek waren seine Herzenswünsche. „Inzwischen aber wollen Wir (wie Du vor kurzem sagtest) Uns einer heilsamen Geduld befleißigen und Gott bitten, daß er es Deinem Herzen eingebe, das Ganze zu gleicher Zeit vorwärts zu bringen."

Wer die Sixtinische Decke in knapp vier Jahren gemalt hatte, brauchte vor solchem Ansinnen nicht zurückzuschrecken. Allein das Spiel der Welt war auch an diesem gran lavoratore nicht spurlos vorübergegangen. Sein Körper hatte die Elastizität der ersten Mannesjahre verloren, und sein Gemüt, immer zur Schwermut neigend, verdüsterte sich mehr und mehr unter dem Eindruck der Zeitverhältnisse. Der Zwiespalt nagte an ihm, daß er das Ruhmesmal einer Familie aufrichten sollte, die immer unversteckter die Herrscherhände nach der Freiheit seiner geliebten Vaterstadt ausgestreckt hatte. Er sollte verherrlichen, was er am liebsten bekämpft hätte. Das Werk, das den Künstler erwärmte, fand nicht Nahrung in der glühenden Begeisterung des ganzen Menschen. Dieser Mann wagte nicht, der Zeit und den Mächtigen in ihr mit Empörung entgegenzutreten. In ängstlicher Verbitterung

Innenansicht der Sagrestia nuova mit dem Grabmal des Lorenzo, duca d' Urbino.
Florenz, San Lorenzo.

befolgte er selbst, was er einst in kritischer Zeit dem Bruder geschrieben hatte: „haltet Euch ruhig und macht Euch mit Niemandem Freund oder vertraut, nur mit Gott allein; sprecht von keinem Gutes oder Übles, denn der Ausgang der Dinge ist ungewiß.“ Seine Vergeltung übte dieser gequälte und eingeschüchterte Mensch in dem Kunstwerk, das er schuf. Wer die Medicikapelle betritt in ihrem totenstillen, feierlichen Weiß, denkt nicht an das Geschlecht in den großen steinernen Särgen, der denkt allein an ihn, der hier die tiefste Fülle seiner Not geklagt hat. Wie kein anderes seiner Werke ist diese Grabkapelle sein Monument. Es zeigt ihn erdrückt von den Gewalten, mit denen er in den langen Einsamkeiten seines Lebens gerungen.

Man muß nur an eine jener Grabkapellen des 15. Jahrhunderts denken, in der die Plastik zierlich vor einer gefälligen Architektur aufgebaut ist, um das Neue, Unerhörte und Gewaltsame dieses zweiten großen Meisterstücks Michelagniolos zu würdigen. Ein mächtiger Griff hat alles zur Einheit gebändigt. Die Melodien der architektonischen und plastischen Formen sind hier kontrapunktisch geführt von einem Meister, der sich vor allem auch auf die Wirkung der Dissonanzen verstand. Während zum Beispiel die Sarkophage mit den allegorischen Figuren frei vor der Wand stehen, ist die krönende Statue in die Wandnische gerückt. Die Umrisse der Körper überschneiden rücksichtslos die architektonischen Linien. Reich und beängstigend quellen die Formen zum Teil aus der scharfen Magerkeit des architektonischen Gehäuses hervor, zum Teil werden sie von der Architektur wieder eingesogen. Statt der Farbe, die ganz zurücktritt, übt allein das Licht, das von der Kuppel einströmt, seine modellierende und stimmungerweckende Macht. Es zeigt die glatt geschliffenen präzisen Formen der Architektur in lebloser Kälte, die Figuren

rundet es erst zu ihrer ganzen körperlichen Wucht durch die breiten auf den Höhen schwimmenden Lichter und die weichen leuchtenden Schatten.

Nicht ganz so kahl in ihrer puritanischen Farblosigkeit wie sie heute erscheint, sah ursprünglich die Kapelle aus. Es gab eine kurze Zeit, in der die Stuccodekorationen Giovannis da Udine die Felder an Wand und Decke belebten. Dem Maler, der in den Loggien Raffaels den leider so vergänglichen Schmetterlingsglanz seiner Palette entfaltet hatte, waren hier von Michelagniolo strenge Direktiven gegeben. Die Einheitlichkeit der Stimmung durfte nicht der Farbenfreude des Dekorateurs geopfert werden. Das war nun nicht der Geschmack des Papstes; „tanta candideza", ließ er dem Künstler vermelden, gefalle ihm nicht; er ziehe eine Dekoration der Art vor, wie Giovanni da Udine sie für die päpstliche Vigna am Monte Mario (Villa Madama) angewandt habe. Dabei leitete den Papst das Gefühl, als bedürfe der strenge Ernst des Raumes einer Milderung, als müsse irgendwo sich das Auge erholen können von der Eintönigkeit dieser unerbittlichen Marmorweiße.

Michelagniolo aber hatte die möglichst absolute Farblosigkeit in diesem Werke zu seinem künstlerischen Prinzip erhoben. Auch in diesem ersten großen Beispiel von moderner Monochromie wirkt die Antike bei Michelagniolo nach, zugleich als Reaktion auf die Buntheit ähnlicher Kapellenräume des Quattrocento. Nur das dunklere architektonische Gerippe, zu dem der Meister die feinkörnige pietra di Fossato verwendete, sollte das viele Weiß unterbrechen und zugleich durch den Gegensatz in seiner Wirkung steigern. Die Reize des Kolorits gedachte der Bildhauer durch die Effekte des Lichtes zu ersetzen. Und niemals bisher sind Bildhauerwerke so genau den Bedingungen der Örtlichkeit angepaßt worden.

Grabmal des Giuliano de' Medici, duca di Nemours. Florenz, San Lorenzo.

Wäre das Werk in allen Teilen, wie Michelagniolo es plante, zustande gekommen, es ließe noch deutlicher als jetzt die Anregungen erkennen, die allenthalben dem Meister von der Antike zuflossen. Es ist eine antike Idee, die Helden „wie apotheosiert in der Höhe zwischen die am Himmel wechselnden Tag und Nacht, Morgen und Abend zu stellen". Höchst wahrscheinlich kam der Gedanke der Tageszeiten dem Meister von den antiken Tempelgiebeln, in deren Ecken der emporfahrende Helios und die niedertauchende Selene ihre typischen Plätze hatten. Für die Flußgötter, die zu Füßen der Sarkophage unten auf dem Boden gelagert vorgesehen waren und von denen nur ein großes Modell sich erhalten hat, erübrigt sich der Hinweis auf die Antike. Für die Füllung der Nischen neben den sitzenden Helden waren Allegorien bestimmt, wie sie dem antiken Vorstellungskreise entsprachen: die trauernde Erde, der lächelnde Himmel, gleichsam in Andeutung, daß das ganze Universum an dem Geschick der beiden Medici bewegten Anteil nehme.

Antik ist auch die abschüssige Form der Sarkophage, die Michelagniolo erst nach längerem Suchen und Proben fand und annahm. Denn wenn man die Rundungen der Unterflächen bei Tag und Nacht mit denen bei der Aurora und dem Crepuscolo vergleicht, so sieht man, daß die ersteren sich keineswegs so leicht und gut der Deckelvolute anpassen, wie die letzteren. Aber Michelagniolo wählte diese Form der Volute, die ein ebenso knappes wie unbequemes Unterlager den Figuren bietet, um die kolossalen Maße dieser Männer und Frauen recht zur Geltung zu bringen.

Dabei kümmerte es den Meister nicht, ob die also Verherrlichten so großen Ehrenaufwandes wert seien. Sie heroisch zu höhen und zu idealisieren in der Richtung der zeitgemäßen Begriffe von Antike lag hier in seiner künstlerischen Tendenz. Es ist unstatthaft, der Annahme beizutreten, als habe Michelagniolo

diesen Teil seiner Aufgabe mit einer Willkür behandelt, die völliger Nichtachtung gleichzusetzen ist. Die Medicifürsten sind nicht die einzigen Beispiele, bei denen die Monumentalkunst der Renaissance individuelle Einzelzüge einem großen typisierenden Gesamtbilde der Erscheinung aufgeopfert hat. Wohl aber wäre es auch für die damalige Zeit ein Unerhörtes gewesen, die Helden ohne weiteres durch die Sinnbilder der beiden typischen Lebensenergien, der physisch tätigen und der intellektuell schöpferischen, zu ersetzen. Zu der Idealisierung, die Michelagniolo vornahm, indem er seine Mediceer in die Tracht römischer Feldherrn kleidete, gehörte auch, daß er ihnen die Jugendlichkeit antiker Heroen andichtete. Niemand wird die beiden duchi von Michelagniolos Hand für authentische Porträts in Anspruch nehmen wollen. Wer sich aber das Bild ihrer Persönlichkeit aus den Nachrichten und den gelegentlichen Porträts vergegenwärtigt, wird immer noch den Weg finden, der von Michelagniolos bartlosen Idealtypen zu den Rasseköpfen führt, die mit Vollbart, mit glotzenden, unter schweren Lidern ruhenden Augen und mit der stark gebogenen Mediceernase überliefert sind.

Giuliano, des Papstes jüngster Bruder, 1478 geboren, erinnerte wie mit seinem Namen, so auch in der Ritterlichkeit seiner Erscheinung an jenen andern Giuliano, der in jungen Jahren als das Opfer der Pazziverschwörung gefallen war. Großen Wuchses, wie er geschildert wird, mit der Anmut seiner Rede und der gemessenen Würde seiner Bewegungen galt er als Vertreter jenes vollendeten weltmännischen Wesens, das am Fürstenhofe von Urbino gegflegt, ihm dort bei seinem längeren Aufenthalt zu eigen geworden war. Leutselig, ein Freund der Künste und Wissenschaften, in deren Unterstützung seine Freigebigkeit keine Grenzen kannte, hätte er im Verein mit diesem herrscherlichen Anstand

sich wohl zu der Rolle geeignet, die sein ehrgeiziger Bruder ihm zugedacht hatte. Fürs erste berief ihn der Papst zu sich nach Rom und verlieh ihm den weißen Kommandostab des Generalissimus der Kirche. Aber es gab eine Zeit, in der Leo schon die Königskrone von Neapel auf dem Haupte seines Bruders sah, und Frankreich sollte ihm dazu verhelfen. Giuliano selbst tat den ersten Schritt in dieser Richtung, indem er sich mit einer Verwandten des französischen Königs, mit Philiberta von Savoyen, verheiratete. Seine schwächliche Gesundheit aber durchkreuzte alle diese Pläne. Wenig mehr denn ein Jahr nach seiner Hochzeit starb er auf der Badia bei Florenz, und als er tot auf hohem Katafalk vor dem Portal von S. Giovannino aufgebahrt lag, trug er statt der erhofften Königskrone nur den französischen Herzogshut eines duc de Nemours, den er erheiratet.

Seine Kränklichkeit bestimmte wie sein Leben auch seine Lebensanschauung. Eines seiner Sonette begeistert sich in schwer brütender Melancholie an dem Gedanken des freiwilligen Todes und spottet der zähen Lebenslust derer, die doch nur leben wollen, weil sie den Tod fürchten.

. . . nur leben! ruft ihr, leben!
und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
der so getreu von allem doch befreit.
Nein sterben! Besser, daß ein edler Geist,
statt seh'nden Augs das Ende abzuwarten
des Fraßes, den er selbst dem Schicksal bietet,
mit einem Ruck sich seiner Macht entreißt.
Was wißt ihr in des Lebens sonn'gem Garten
von Qualen, die das Schicksal mir erbrütet!
O, wenn ihr glühtet
gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel
zu blendend, ihr verlangtet tiefres Dunkel.

Wer die Literatur der Zeit kennt, wird diese trostlose Klage nicht als Ausdruck eines hoffnungslos verdüsterten Gemütes erachten; derartiges findet sich auch in der Lyrik Lorenzos und deutet immer auf einen „edlen Geist", der die Stunden des tiefsten Lebensüberdrusses kennt, aber in ihnen nicht versinkt. In diesen Zeiten, da die Melancholie die Hoftracht aller feineren Geister war, schreibt der Gesandte des Herzogs von Ferrara gelegentlich: „li uomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico". Man begreift, daß eine solche Gestalt bis zu einem gewissen Grade Michelagniolo geistesverwandt war; Giuliano war durchaus kein „ziemlich nichtswürdiger mediceischer Sprößling, für den er am allerwenigsten sich begeistern konnte".

Zudem kannte er ihn wie seinen Bruder, den Papst, von Jugend auf und fast in allen Phasen seiner Entwicklung. Leibhaft stand er in seiner Erinnerung, diese hohe, gereckte Gestalt mit ihrer weißen Hautfarbe, dem sehnigen Hals (collo spiccato), auf dem der Kopf mit den etwas müden blauen Augen saß, und den langen Armen. Und er verwandte diese Züge für das Herrscherbild des Grabmals. Er ließ dem Kopf die Bartlosigkeit des jugendlichen Giuliano, formte ihn aber um nach dem Idealtypus, der ihm schon beim David vorgeschwebt hatte. Freilich, die Formen sind reifer gebildet, wie sie dem älteren Manne vor dem noch knabenhaften Jüngling zu eigen sein müssen, doch ist die Grundlage die gleiche: das kurzlockige, tief in die Stirn gewachsene Haar, die feinbewegte, messerscharf gezogene Linie des Nasenrückens, der breit ausladende Unterkiefer. Die kühne, seitliche Wendung des Kopfes wäre ohne die gleichzeitige Neigung herausfordernd, prepotente, wie die Italiener sagen. Und diese Neigung bringt nun auch jene Schatten um Auge und Mund, die von einer zarteren Angreifbarkeit des Gemüts erzählen.

Kein herrscherlicher Trotz lebt in diesem Giuliano. Mit dem

Giuliano de' Medici, duca di Nemours. Florenz, San Lorenzo.

leicht zurückgesetzten Bein in der Haltung dem Moses verwandt, bewahrt Giuliano die königliche Gelassenheit, die ihm alle nachrühmten. Sein Blick, leicht zur Tiefe gewandt, könnte gnädig einem der vielen sich zuneigen, die man sich ohne Mühe um ihn versammelt vorstellt. Erhoben über alle, sitzt er da in vollem ruhigem Lichte. Locker liegt die Rechte an dem Kommandostab, dem Abzeichen seiner Würde. Die Linke ruht auf einem übergeschlagenen Zipfel des Mantels; den Fingern entgleitet, zum Zeichen, wie freigebig der Herzog war, eine Münze.

Die politische Erbschaft Giulianos trat Lorenzo, der Neffe des Papstes, an. Er war der Sohn jenes „närrischen" Piero, der die Familie um den Besitz von Florenz gebracht hatte. Weniger der Leichtsinn seines Vaters, als der Hochmut seiner Mutter, einer römischen Orsini, lebte in ihm fort. Das machte ihn unbeliebt, im Gegensatz zu dem volkstümlichen Giuliano, ja verhaßt. Dafür paßte er besser wie jener dazu, das der Familie zurückgewonnene Florenz im Zaum des Gehorsams zu halten. Und schon 1513 wies ihm der Papst dort seinen Posten an, freilich nicht ohne ihm den geschäftskundigen und besonnenen Kardinal Giulio als Erzbischof der Stadt an die Seite zu stellen. Was sich in Leo an ehrgeizigen Plänen regte, fand entschlossenen Widerhall in Lorenzo. Rücksichten hemmten ihn nicht; mit seinem robusten Gewissen verfolgte er sein Ziel auf geraden wie auf krummen Wegen. Seine Einsetzung als Herzog von Urbino war noch ein Gewaltstreich des Papstes, wobei er nur das Werkzeug in mächtigerer Hand war. Seine eigenen Pläne flogen höher und umfaßten statt einer Provinz das ganze Land.

Der duca d' Urbino steht im Schatten der dämonischen Gestalt Cesare Borgias. „Astuto ed atto a far cose non come il Valentino, ma poco manco", schrieb der venezianische Gesandte von ihm. In den Kreisen der politischen Schwärmer, die von

einem einigen Königreich Italien träumten, waren die Hoffnungen auf ihn gerichtet. Machiavelli hat ihm seinen Principe gewidmet und damit angedeutet, was er, der Wortführer jener Utopisten, von Lorenzo erwartete. Über der Lektüre dieser unvergänglichen politischen Broschüre taucht seine Gestalt auf in der Rücksichtslosigkeit eines Tyrannen, in der Verschlagenheit eines Raubtiers.

Sprach nicht Machiavelli Lorenzos Herrscherprogramm aus mit dem Grundsatz, daß der neue Fürst, wenn er nicht unter den Ränkeschmieden zugrunde gehen wolle, anscheinend gut, aber immer bereit sein müsse, grausam zu werden und Treu und Glauben zu verletzen, wo es nötig sei? Ein solcher Charakter in seiner dämonischen Größe und Naturgewalt steht außerhalb der Moralgesetze. Der duca Valentino reichte an diese Größe heran, Lorenzo nicht. Er verkörperte wohl die im 16. Jahrhundert so sehr bewunderte prepotenza, aber hinter seiner Willkür stand nie der große Zweck, sondern immer das kleine eigene Interesse. Zum Fürsten großen Stiles fehlte ihm auch das eine, das sonst alle Medici ererbt besaßen: di Freigebigkeit. In dem, was Machiavelli von der Freigebigkeit und dem Geize der Fürsten sagt, glaubt man wieder Lorenzo zu erkennen: „unter allen Dingen, die ein Fürst vermeiden muß, steht obenan verachtet und verhaßt zu sein, und die Freigebigkeit führt zu beidem. Es ist daher weiser, sich als geizig verschreien zu lassen, was freilich einen schlechten Namen macht, jedoch ohne Haß zu erzeugen, als um des Rufes der Freigebigkeit willen als räuberisch berüchtigt und dabei verhaßt zu werden."

Für die Partei, die in Lorenzo das Haupt eines geeinten Italien erträumte, war es bei aller Enttäuschung ein Glück, daß dieser Jüngling, der seiner selbst zu wenig Herr war, nicht Herr über sie alle wurde. Der Herzog von Urbino starb 1519, und mit ihm endete die direkte Linie der großen Mediceer.

Lorenzo de' Medici, duca d' Urbino.
Florenz, San Lorenzo.

Michelagniolos Statue ist erfunden und ausgeführt im scharfen Kontrast zu ihrem Gegenüber, dem Herzog Giuliano. Wie dort Licht und Glanz, so herrschen hier Schatten und Dämmer. Der freien Entbundenheit drüben entspricht hier eine gespannte Haltung; alle Glieder sind mit physischer Energie geladen. Die bella presenza, die den Giuliano auszeichnet, ist bei Lorenzo dem Gebaren eines gewichen, der, völlig allein mit sich, seinem tiefen Gedankenleben sich hingibt. Von dem pensoso duca spricht Vasari, er nennt ihn gedankenschwer, ein Bild der Weisheit (nel sembiante della saviezza). Dafür ist seine Haltung typisch: der an den Mund gelegte Finger, der herausgedrehte, mit dem Handrücken eingestützte rechte Arm, das leicht übergeschlagene Bein. Ein phantastischer Tierhelm deckt das Haupt und legt eine dunkle Schattenschicht über Stirn und Augen. Wirft man, etwa von unten herauf, einen Blick auf diese steinernen Züge, so sieht man, wie über zwei hohlen starren Augen drohend die Brauen ansteigen. Sind es Gedanken der „Weisheit", die dieses Haupt wie in Wolken gehüllt haben, wohnt hinter dieser Stirn ein Grübeln, das sich bis an die Grenzen der Ewigkeit verirrt? Man hat das Sitzmotiv der Figur mit dem Jeremias verglichen, aber der Prophet dort an der Decke hätte eine ganz andere Anstrengung nötig, sich schwerfällig und gebeugt zu erheben als dieser Jüngling, der nur kurz aufspringen muß, um den trotzigen Gedanken die entschlossene Tat folgen zu lassen. Die Haltung drückt hier alles aus: ein Lauern, Brüten, ja in den Beinen, die Vasari besonders rühmt, scheint Ungeduld und Unruhe zu pulsieren. Ein Strom von Erregtheit durchflutet diese Gestalt bei aller inneren Versunkenheit. Das Unheimliche des Eindrucks empfängt durch das mysteriöse Dunkel, in das die Figur mit ihren sprechendsten Teilen getaucht ist, jenen Anflug von Dämonie, der unleugbar auch die historische Gestalt des Herzogs umgibt. Der linke Arm

— wie ist er derb und mächtig gegen die schlanke Sehnigkeit beim Giuliano — stützt sich mit dem Ellenbogen auf eine Kassette, deren Vorderseite ein eng verschlossenes Raubtierantlitz zeigt. Wie jene entrollende Münze in Giulianos Hand die Freigebigkeit, so bedeutet diese Kassette Habsucht und Geiz. Von der Antike hat Michelagniolo diese halbversteckte Art des Symbolisierens übernommen, und im Italien des 16. Jahrhunderts besaß man noch das feine Gefühl für solche Anspielungen.

In der Charakteristik der beiden Mediceer war des Künstlers Phantasie gebunden. Frei und fessellos konnte sie sich dafür in den allegorischen Figuren ergehen. In ihnen hat denn auch der Meister sein Tiefstes ausgedrückt, sein Verschwiegenstes laut werden lassen. Aus seinen Gedichten sieht man, wie erfindungsreich dieser Geist war, Symbole und Allegorien zu ersinnen. Die menschlichen Freuden und Leidenschaften nahmen für diesen Seher greifbare Gestalt an; in dem Inferno des Menschenherzens sah er Gesichte schreckhaft und groß, wie Dante in der leibhaftigen Hölle. „Er besaß, sagt Vasari, eine so gewaltige Einbildungskraft, daß seine Hände die großen und schrecklichen Gedanken nicht darstellen konnten, die sein Geist in der Idee erfaßte." Ihm waren sogar das Wie, Warum und Vielleicht greifbare Ungeheuer: das Warum eine dürre Gestalt, durch die Finsternis schreitend, mit Schlüsseln am Gürtel, von denen keiner paßt, das Wie und Vielleicht Giganten, die geblendet auf engem Pfad zwischen Felsen schwanken und mit den Händen prüfen, ob die Blöcke feststehen.

Eine so tief dichterische Phantasie, wenn sie auch die Idee der Sinnbilder von Tag und Nacht aus der Antike übernahm, mußte doch aus ihnen ganz neue, nie gesehene Gestalten schaffen. Und ihre Schöpferkraft regte sich noch ungestümer, als sie zu

Die Nacht. Florenz, San Lorenzo.

Tag und Nacht die Gegenstücke der Aurora, der Morgenfrühe, und des Crepuscolo, des Abenddämmers, erfand. So liegt von riesenhaftem Gliederbau, starkknochig und in der blühenden Fülle ihrer Götterleiber je ein gigantisches Paar auf den Sarkophagen, als hätte eine Urkraft sie dorthin gewälzt. Unter dem offenherzigen, edler Melancholie zugeneigten Giuliano der klare Gegensatz von Licht und Finsternis, von Tag und Nacht; zu Füßen des tückischen, zweideutigen, schleicherischen Lorenzo die Ausgeburten des wachsenden und abnehmenden Zwielichts, die beiden großen geheimnisvollen Dämmerzustände der erwachenden und der schlaftrunkenen Natur. Die Wahl, die der Meister traf, ergänzt die Charakteristik, mit der er die Capitani selbst ausstattete.

Aus dem reinen Instinkt seines dichterischen Gemütes stieg ihm das hervor. Man kennt sein Nachtlied, darin er das Lob des friedvollen Dunkels anstimmt. Er ehrt sie als die holde Zeit, wo alle Müh'n in sanfter Ruh' vergehn, die mit Träumen die Hoffnung, die Glieder mit neuer Kraft stärkt und dem Edlen allen Verdruß und Zorn sacht hinwegstiehlt. Sie ist ihm (in einem andern Gedicht) die Allmutter des Menschen, aus deren dunklem Schoße er ersteht, während der Tag nur das niedere Leben frei in der Sonne sich gestalten läßt, und um so heiliger erscheint sie ihm, als mehr der Mensch, denn alles, was erblühet, gilt. So hat er denn die Nacht gebildet als ein Weib, zwar jugendlich noch, aber mit der von vielen Mutterwehen schon erschlafften Haut. Sie liegt, den rechten Arm auf das hochgezogene linke Bein gestützt, in tiefem Schlummer da; nicht Glück verklärt, nicht Trauer umschattet ihr Gesicht; auf diesen Zügen lagert der wunschlose Frieden aller schlummernden Kreatur. O ombra del morir, o Schattenbild des Todes! sang der Dichter. Sonderbar, daß der Künstler noch die Attribute gehäuft hat, um seine Absicht zu verdeutlichen. Unter dem auf-

gestützten linken Arm, dessen Hand im Block stecken geblieben ist, liegt eine Maske: die Nacht befreit von allem Zwang der Verstellung. Das angezogene Bein stützt sich auf ein Bund Mohnköpfe, und in der dreieckigen Höhlung zwischen Unter- und Oberschenkel hockt ein Kauz. Doch damit nicht genug: in dem kappenartigen Diadem des Haares glänzt matt die Sichel des Viertelmonds, zwischen dessen Hörnern der Abendstern schimmert. Es ist, als ob ein bleicher Glanz von diesem Kopfschmuck aus die Gestalt überfließe.

Den im Schlummer gelösten Gliedern der Nacht reckt auf der andern Seite der Tag den gewaltigen Rücken entgegen. Das einströmende Licht der Kuppel spielt in blendender Klarheit auf den wie Gebirgszüge hingelagerten Körperformen. Doch wendet sich in aufwallendem Mißmut dieser Leib dem Schatten der Wand zu, wobei sich die Schulter herumwirft und das ganze Untergesicht überschneidet. Der Kopf ist nur im Rohesten zugehauen, feindselig scheinen die Augen in die verhaßte Helle zu blinzeln. Wer verlangte mehr physiognomischen Ausdruck, wo die Bewegung der Gestalt den ganzen Stimmungsgehalt offenbart? Eine unbändige Kraft schwellt diese Gliedmaßen, die Muskeln alle sind in Tätigkeit. Es ist Kampf in dieser Figur: ein regsamer Leib im Streit mit einer Seele voll Überdruß. Sollte der Grund dieser Beschwer nur Trauer um die junge Exzellenz da oben sein?

Derselbe starke Gegensatz von Anspannung und Erschlaffung der Kräfte beherrscht auch das Paar drüben auf dem Lorenzograbe. In dem jugendschönen Körper der Aurora wirkt der Schmerzensausdruck des Gesichts doppelt ergreifend. Sie ist nackt wie die Nacht, doch ohne jede Attribute. Den Schleier, der ihr von einer kunstvollen Kopfhaube auf Nacken und Rücken fällt, zöge sie am liebsten vor die Augen, die grausame Helle des

Der Tag. Florenz, San Lorenzo.

Tages nicht zu sehen, wie sich auch der Körper in gewaltsamer Drehung von dem Lichte abwenden möchte, wäre der Wille nur nicht so lahm in dieser lastenden Morgenfrühe. Die Niederlage der seelischen Kräfte durch den gelähmten Willen — das ist auch das Motiv des Crepuscolo. Die große Traurigkeit des Abends hat die noch unverbrauchte Stärke dieses rüstigen Körpers gefällt. Nie empfand, wer ihn schuf, das Glück des Müdeseins mit wohlig ermatteten Gliedern und ausruhendem Gemüt.

„Ich bleib' im Schatten glühend, ich allein,
wenn längst der Welt entzog ihr Licht die Sonne;
zur Erde hingestreckt, an der mit Wonne
die andern ruhn, lieg' ich in Angst und Pein."

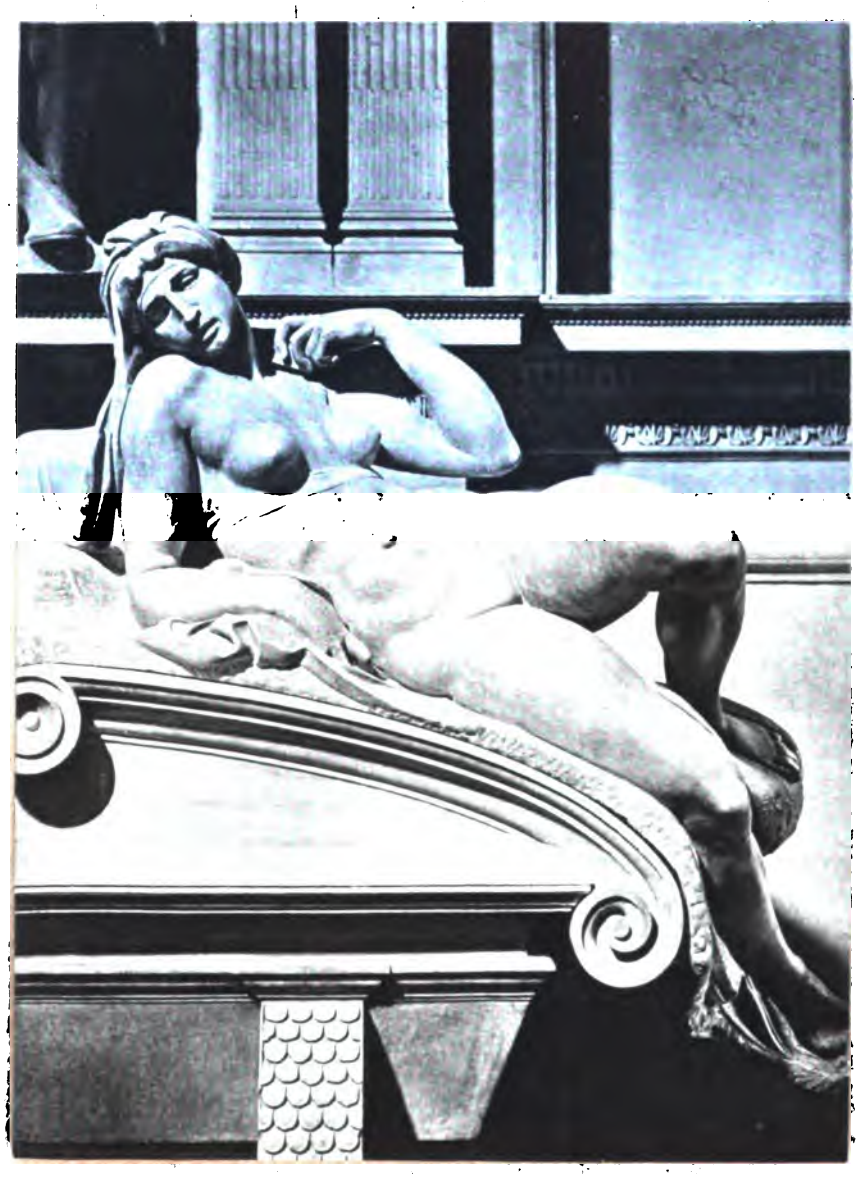
Wie unversöhnt und leidvoll muß das geheimste Leben der Seele gewesen sein, die sich in den Kreis dieser Tageszeiten gebannt fühlte. Deren Rettung von den freudlosen Mühen des Tages, von den Schrecken des Morgens, den Bedrängnissen des Abends einzig das unbewußt-wunschlose Dunkel der Nacht, das Ausgelöschtsein in Finsternis blieb. Die aus der Verzweiflung ins Nichts strebte. . . .

Im Vatikan befindet sich der antike Kopf eines Meergottes. Die Augen blicken verloren in eine traumhaft unabsehbare Ferne, in feuchten Strähnen hängt das Haar ums Gesicht, und in dem fließenden Bart entdeckt man zwei kleine Delphine; die Haut im Gesicht und an der Brust ist flossenartig ausgezackt. So haben, wie Heinrich Brunn in einem seiner schönsten Aufsätze nachweist, die Griechen das Meer, das ihr Land allseits umspülte, künstlerisch dargestellt. Der plastischen Phantasie dieses Volkes war es natürlich, auch das Seelenlose zu personifizieren.

In der Tendenz, die Landschaft anthropomorph zu verkörpern, erscheint Michelagniolo wie ein ins 16. Jahrhundert verirrter antiker Statuar. Vor seinen Tageszeiten auf den Medicigräbern muß

man immer an seine Heimat denken, an seine terra, die für ihn Toscana bedeutete, mit ihren Bergen, um die so rauh die Winde wehen, mit ihren Flüssen, die versandend sich müde ins Meer verlieren.

Auch nach der formalen Seite findet man Zusammenhang mit der Antike. Die römische Sarkophagplastik ist reich an Liegefiguren, die auf den Deckeln vorkommen und schon das Augenmerk Donatellos gewesen waren. Außerdem barg das Belvedere Julius II. als einen seiner kostbarsten Schätze die schlafend hingestreckte Ariadne, und unter Leo X. stieg der breit und mächtig hingelagerte Nil, den die Kinder umspielen, ans Tageslicht. In ähnlicher Weise wie Michelagniolo sich des Laokoonmotivs bemächtigte, eroberte er sich jetzt das Liegemotiv jener Antiken. Aber unter seinen Händen ward Ausdruck und Charakteristik, was den Alten Gelegenheit eines schön beruhigten Linienflusses war. Die trotzig und gewaltsam aufsteigenden Körperumrisse bei Tag und Nacht, diese sanfteren, immer wieder der Horizontale zuneigenden Schwingungen in den Dämmerzeiten sind von einer ganz andern Leidenschaft geschwellt oder bezwungen, als die schönen Crescendi und Decrescendi des Linienflusses in den antiken Kunstwerken. Und in dem Streben, seine Figuren möglichst freiplastisch von dem Hintergrunde der Wand zu lösen, sie von der Gebundenheit der Reliefansicht, auf die der Nil wie die Ariadne berechnet sind, zu befreien, stürmte Michelagniolo weit über seine Vorbilder hinaus. Dazu verhalf ihm ein längst geübtes Kunstmittel, dessen er sich noch einmal bis an die Grenze der Unwahrscheinlichkeit bediente: der Contrapost. Dies diagonal entgegenwirkende Vor und Zurück der Gliedmaßen ergab möglichst viele Ansichten der Teile innerhalb der durch den Umriß bestimmten Hauptansicht der Figur. Der nahe-



Die Morgenröte. Florenz, San Lorenzo.

liegenden Gefahr, verschwommen zu wirken, begegnete er mit dem feinsten Kalkul der Beleuchtung, der jemals die Wirkung von Bildhauerwerken bestimmt hat.

Der Stil seiner zweiten großen Bildhauerperiode, die etwa von der Vollendung des Moses bis zur Fertigstellung des Juliusgrabes reicht, und in deren Zenith die Skulpturen der Medicikapelle strahlen, ist das Resultat eines gewaltigen Ringens gegen die beschränkte Reliefansicht unter Zuhilfenahme des Lichtes. Michelagniolo konnte dies neue Problem nur erfassen und lösen auf Grund der in langjähriger Übung enträtselten Geheimnisse seines Materials: des Marmors.

Wie nur je ein geborener Scarpellin war Michelagniolo in den Steinbrüchen von Carrara heimisch. In den Marmorlagern der Berge waltete er wie ein Zauberer, der nur das Gestein anschlagen muß, damit es Gestalt annehme. Ein Rausch von Schöpfermacht erfüllte ihn, wenn er die blendend weißen Lager unter der tiefen Himmelsbläue schneeig leuchten sah. Und wie oft scheint allein aus der zufälligen Form eines Blockes seine Phantasie die Anregung zu einer Figur geschöpft zu haben. Jede Stufe, die da für ihn gebrochen wurde, verfolgte er mit besorgten Vaterblicken, bis sie von eigener Hand schon im gröbsten zugehauen, verfrachtet auf dem carro und schließlich auf der Barke lag, die sie stromaufwärts nach Florenz oder meerabwärts nach Rom bringen sollte. Wie an Kenntnis, so konnte selbst der Gealterte an Kraft und Geschicklichkeit sich mit dem gewandtesten Steinmetzen messen. In den Brüchen, die die Medici in Pietrasanta und Serravezza eröffnen ließen, hat Michelagniolo die Arbeiter erst angelernt. Mit Staunen sah man ihn an der Arbeit, wie der schon Sechzigjährige, obwohl nicht einmal besonders stark, in einer Viertelstunde mehr Splitter von dem Blocke losschlug, als drei jugendkräftige Steinmetzen in drei- bis viermal

soviel Zeit. „Und er griff die Arbeit mit solchem Ungestüm und Feuer an, daß ich glaubte, das Werk müsse in Stücke gehen."

Wer so dem Marmor zu befehlen wußte, dem gehorchte er auch. Mit wachsendem Entzücken hat der Meister diese blendend leuchtenden Flächen bloßgelegt, sie gerundet und ihren strahlenden Widerschein durch Politur noch gehöht. So hatte noch niemand die edle Halbdurchsichtigkeit des Marmors zu farbiger Wirkung ausgenutzt. Die im Volumen so streng wie möglich zusammengehaltene Masse ist vor allem durch das Spiel des Lichtes täuschend belebt. In blendender Helle wandert es auf den Gebirgen dieser Leiber, schwimmt breit und leuchtend auf allen Höhen und füllt die Tiefen mit warmen Halbtönen. Nichts Starres, Unbelebtes duldet es, gleich der Sonne selbst — „alles will sie mit Farben beleben". Erst das Licht zeigt recht die weiche Fülle der Innenmodellierung, die sich im Banne der starken, unerbittlich abgegrenzten Umrisse quellend regt. Der malerische Charakter der späteren durchaus farblosen Skulptur ist in den Allegorien der Medicikapelle programmatisch festgelegt.

Diese Marmorbehandlung steigert die Ausdrucksfähigkeit der gesamten Körpererscheinung so sehr, daß es überflüssig war, die Physiognomien als Konzentrationspunkte des Seelischen herauszuheben. Die männlichen Köpfe sind denn auch nur im Gröbsten angelegt, die weiblichen nicht über das notwendig Allgemeinste hinaus ausgeführt worden. In ihrer großräumigen Klarheit, in der Beschränkung auf die lediglich konstruktiven Formen, in der summarischen Behandlung der Flächen wirken diese Menschenantlitze fast wie Architekturen. Den gleichen architektonisch strengen Formenaufbau an Stelle des reich nüancierten Seelischen fand der Meister in der Antike. Noch heute erstaunt man über das Maskenhafte der antiken Köpfe im Gegensatz zu dem Formenreichtum des übrigen Körpers. In der Sparsamkeit der Ausdrucks-

Kopf der Aurora. Florenz, San Lorenzo.

mittel sind die Köpfe der Nacht und der schlafenden Ariadne aufs engste verwandt.

Die dritte der Altarnische gegenüberliegende Wand zeigt den unfertigen Zustand der Kapelle. Das architektonische Gerüst, das die leeren weißen Mauerflächen umspannt, wirkt hier besonders skelettartig. Verloren im Raum und zusammenhanglos steht auf hoher marmorner Basis das Bild der Madonna, flankiert von den Heiligen Cosmas und Damian, den Hauslaren der Medici. Die beiden Heiligen, zu denen Michelagniolo vermutlich die Modelle fertigte, sind von zweien seiner Gehilfen ausgeführt. Fra Giovan Angelo Montorsoli hat den Cosmas, Rafaello da Montelupo den Damian übernommen. Bessere Gehilfen als diese beiden, ihm von Clemens VII. aufgedrungenen, hat Michelagniolo nie gehabt. Dennoch wie sehr bleiben auch sie mit dem erstrebten Naturalismus in Adern, Haar und Falten hinter der großen meisterlichen Konzeption zurück. Darf man es den späteren Nachahmern des Gewaltigen gar so sehr verübeln, wenn schon unter seinen Augen die stimmungmordende Diskrepanz zwischen der großen Haltung und der kleinlichen Naturtreue ausbrach?

Die Madonna indessen, von dem Platz, an dem sie steht, die Madonna Medici genannt, ist des Meisters letzter großer Sieg als Bildhauer an dieser Stelle. Was die Allegorien in ihrem Sichloswälzen von der Mauerfläche erstreben, gelingt dieser Gruppe von Mutter und Kind: der völlige Bruch mit der Reliefansicht, die Befreiung vom bindenden Hintergrund, der Sieg des Kubischen über das nur Zweidimensionale. Durch eine Kette von Jahren hat Michelagniolo das Motiv mit sich herumgetragen; eine der frühsten Zeichnungen (Wien, Albertina) weist zurück bis in die Zeiten der Sixtinischen Decke. Durch immer stärkeres Kontrastieren der Sitzmotive in der sich herumwendenden Madonna und dem un-

ruhigsten aller Christuskinder wird das betrachtende Auge, das die Richtungslinien verfolgt, in eine rotierende Bewegung gebracht, und so ringt sich die Masse, um die gleiche Achse nach entgegengesetzten Richtungen kreisend, wie ein Naturkörper mit eigenem Impuls von der Wand los, rundet sich und gewährt Ansichten von allen Seiten.

Ein Ungeheures ist damit auch für den Ausdruck gewonnen. Denn jede dieser Ansichten enthüllt ein neues seelisches Geheimnis der Figur. Ohne die traditionelle ruhige Anmut, steil und überhängend, mit dem Zug mehr der Erschöpfung noch als des Leidens um die Augen, die so tot wie die der Nacht blicken, die Beine gegen den kirchlichen Anstand übereinandergeschlagen, sitzt die heilige Mutter in der Vorderansicht da. „Welche Überraschung nun, wenn man auf die Seite tritt! Von links erblicken wir eine hohe anmutvolle Profilfigur, die sich über das Kind auf ihrem Schoße hinaus huldvoll einem nahenden Beter zuzuneigen scheint. Das Gewaltsame in der Drehung des Kindes ist ebenfalls verschwunden, es scheint sich ihr vertraulich zuzuwenden, als wolle es ihr etwas zuflüstern, ein Wort einlegen für den Verehrer. Endlich von rechts betrachtet, in malerisch bewegter Dreiviertelansicht, verwandelt sie sich wieder in die liebevolle Mutter, ganz mit dem Kinde beschäftigt, das sie, seine Schulter umfassend, zärtlich an sich drückt. Und so — schließt Justi, dem ich alle diese Sätze entnehme, weil sie nicht besser zu sagen sind — erscheint die Hauptansicht fast wie eine Verschleierung, gleich als habe der Bildhauer ihr tieferes Geheimnis den zerstreut vorübereilenden Profanen entziehen wollen.“ —

Das marmorne Widerlager, auf dem diese Madonna mit den beiden Heiligen sitzt, enthält die schlichten Holzsärge der beiden Papstväter Lorenzo il Magnifico und Giuliano. Erst nachträglich ist die Statue von ihrem wirksameren Platz im Chor der Kapelle

Madonna Medici. Florenz, San Lorenzo.

Federzeichnung zur Madonna Medici. Wien, Albertina.

dorthin übertragen worden. Nun thront sie über der schmucklosen Tomba, in der kein Mensch ein Grabbehältnis vermutet, als stolzestes Denkmal derjenigen Kunst, die Lorenzo nächst der Dichtkunst am meisten geliebt und gefördert hat. Durch sie ist er hinreichend entschädigt für das Verhängnis, das ihm zum zweitenmal das wohlverdiente Ehrengrab versagte.

Ähnlich wie die Sixtina scheint das große Werk in zwei getrennten Arbeitsperioden bewältigt worden zu sein. Aus dem Juni 1526 haben wir Nachricht über den Stand der schon 1521 begonnenen Arbeiten. Damals war die Wandarchitektur für den duca Giuliano aufgebaut, die Werkstücke von der des duca Lorenzo lagen zum Aufbau bereit; Giovanni da Udine wurde zur Stukkierung der Decke aus Rom erwartet. Sechs Statuen waren begonnen, der duca Giuliano, die Deckelfiguren und die Madonna; am weitesten vorgeschritten war der Herzog Giuliano; der duca Lorenzo dagegen noch nicht einmal im Rohen begonnen. Auch von den vier Flüssen war noch nichts vorhanden.

Der historische Kalender der folgenden Jahre läßt hinreichend die Ursachen der großen Unterbrechung erkennen. 1527 Pest in Florenz und Einfall des deutsch-spanischen Heeres, das Ende April gegen Florenz zieht. Rebellion gegen die Medici. Dann am 6. Mai die Einnahme Roms durch die Truppen Carls V. 1528 ist das Jahr der großen politischen Gärung in Florenz. Von Rom her droht die fremde Truppenmacht, überall in Toskana werden die Befestigungen geprüft; Michelagniolo wird herangezogen, um San Miniato über Florenz auf seine Widerstandskraft als Außenfort zu prüfen und zu verstärken. Dies entreißt ihn vollends der bisher wie im Geheimen fortgesetzten Arbeit in der Sakristei, die gleich einem sicheren Refugium in den Wirren bestanden zu haben scheint, und zu der er allein

den Schlüssel hatte. 1529 geht der Meister ganz in den Fortifikationsarbeiten der Stadt auf; er tritt in das Kollegium der Nove di milizia und wird zum Generalinspizienten der Landesbefestigungen ernannt.

In der Stadt sondern sich die Parteien. Die Zeiten Savonarolas scheinen neu zu erstehen, seine Prophezeihungen werden hervorgeholt, beunruhigen und quälen. Die Bürgerschaft hat sich wieder in Arrabiaten und Piagnonen gespalten, zwischen denen die Pallesken — die Anhänger der Medici — stehen. Aber an die Stelle der alten Republikaner ist eine von den feineren Genüssen des Lebens geschwächte Generation getreten. Die Begeisterung für die Freiheit bleibt theoretisch; das antike Ideal eines Brutus ist mehr der Mittelpunkt einer ästhetischen Orgie als der Stachel zu einer beherzten Tat. Der alte Kaufmannsgeist der Florentiner sieht sich nach der günstigsten Konjunktur um. Guicciardini, der seine Landsleute kannte, hatte schon 1516 von ihnen in aller Nüchternheit geschrieben: „Es gibt heutzutage in Florenz keinen, der die Freiheit so hoch hält, daß er sich nicht *leicht* irgendwelchem Regiment zukehrte, wenn er an demselben mehr Anteil und ein besseres Leben als unter der Republik haben kann.“ So fehlte dem Widerstande das Rückgrat. In der Uneinigkeit der Parteien, in dem Egoismus der Einzelnen, in der Zersplitterung des Ganzen war das Schicksal der Stadt entschieden.

Von Rom kommt im Juli 1529 die Nachricht, daß Kaiser und Papst sich ausgesöhnt haben und nun gemeinsame Sache gegen Florenz machen werden. Alles lebt in größter Aufregung. Die weißen Zelte des Feindes glänzen unter den Mauern der Stadt, und die spanische Soldateska höhnt herauf: „Ihr Herren Florentiner, haltet Eure Brokatstoffe bereit, wir wollen sie mit unsern Piken messen.“

Gerüchte, als sei der Oberfeldherr im verräterischen Bunde mit den Belagerern, dringen an Michelagniolos Ohr, und halb von der eigenen erregten Phantasie, halb von Freunden gedrängt, ergreift er wieder wie nach Lorenzos Tode die Flucht. Über Ferrara, wo der Herzog ihn glänzend aufnimmt, eilt er nach Venedig. Seine Absicht ist, zu Schiff nach Frankreich zu gehen. Aber die Florentiner Signoria, ob sie gleich ihn zum Rebellen erklären muß, baut ihm doch eine goldene Brücke zur Heimkehr. Auch in sein Amt wird er wieder eingesetzt.

Monate hindurch schwebt das Schicksal der Stadt im Ungewissen. Endlich am 12. August 1530 muß sie kapitulieren. Konfiskationen und Hinrichtungen sind die Folge. Michelagniolo hält sich im Glockenturm von S. Niccolo verborgen, bis der Papst ihm Leben und Freiheit zusichert, wenn er an den Medicigräbern weiter arbeiten wolle. Am 29. Juli 1531 wird das Dekret veröffentlicht, das Alessandro de 'Medici, den natürlichen Sohn des duca d' Urbino, als ersten erblichen Herzog in Florenz bestätigt.

Geschüttelt von diesen Schicksalen seiner Vaterstadt, in Trauer um den Tod seines Lieblingsbruders, den die Pest, und so vieler Freunde, die das Beil des Siegers hinraffte, selbst zeitweise gebrandmarkt als Rebell und Fahnenflüchtiger, schlich Michelagniolo gedemütigt zu seiner Arbeit in die Sakristei zurück. Mit einer furia des Schaffens reagierte sein gequälter Geist. Für niemanden war er sichtbar. Nacht und Morgen sind 1531 vollendet, der Abend wird zugehauen. Aber der Meister wird unter diesem Übermaß schwer leidend. Wer ihn damals sah, glaubte fest, daß Michelagniolo nur noch kurze Zeit leben werde; „es kommt daher, daß er sehr viel arbeitet, wenig und schlecht ißt, und noch weniger schläft. Seit einem Monat ist er sehr von Kopfschmerzen und Schwindel geplagt."

Der Papst selbst griff ein und sorgte, daß Michelagniolo Hilfskräfte anstellte. Fra Giovan Angelo Montorsoli, Raffaello da Montelupo und Niccolo Tribolo kamen unter des Meisters Leitung. Vasari erzählt, wie Michelagniolo sich helfen ließ. Montorsoli fertigte ein großes Modell, „welches Buonarroti in manchen Teilen verbesserte, oder richtiger, dessen Kopf und Arme er ganz mit eigener Hand von Erde formte". So entstanden die hl. Cosmas und Damian. Tribolo machte sich an die Nischenfiguren neben dem duca Giuliano, Erde und Himmel. Damals auch entstanden die großen Modelle für die fiumi, von denen eines in diesen Tagen wieder zum Vorschein gekommen ist. Noch immer hielt Michelagniolo sein Werk unter ängstlicher Klausur. Als Mitte August 1532 Don Pietro di Toledo, der Vizekönig von Neapel, auf seiner Durchreise die Statuen in S. Lorenzo zu sehen wünschte, mußte man durch die Fenster in die Sakristei einsteigen.

Michelagniolo weilte zurzeit in Rom. Vielerlei zog ihn jetzt dorthin, das neue Stadium, in das, seit 1532, das Juliusdenkmal eingetreten war, die seiner Gesundheit zuträglichere milde *Luft* und nicht zum wenigsten ein sich bildender Kreis jüngerer und älterer Freunde, denen das geprüfte Herz in fast schwärmerischer Leidenschaft sich zuneigte. Von diesem Kreise, in dessen Mittelpunkt zuerst Tommaso Cavalieri stand und dem später Vittoria Colonna angehört, ging die große innere Wandlung aus, die in den Werken des Alters ergreifend zum Durchbruch kommt: der Kompromiß des Platonikers mit dem gläubigen Christen. Schließlich schnitt ihm die Furcht vor dem Schreckensregiment des Herzogs Alessandro jeden Gedanken an Rückkehr ab. Er fühlte, daß nach seiner politischen Vergangenheit seines sicheren Bleibens in Florenz nicht mehr wäre.

Das Ende des unseligen Pontifikates Clemens VII. (25. September 1534) besiegelte das Schicksal der Medicikapelle. Als ein großer Torso ist sie liegen geblieben. Aber ihr Ruhm flog durch die Lande. Carl V., als er am 4. Mai 1536 eben Florenz verlassen hatte, kehrte noch einmal um, um das gepriesene Werk zu sehen. 1537 zur Leichenfeier des von seinem Vetter ermordeten duca Alessandro wird die Sakristei von Staub gereinigt und in Ordnung gebracht. Doch fand erst später der übel zugerichtete Leichnam des verhaßten Tyrannen im Sarkophag seines Vaters Lorenzo die letzte Ruhe. Seit 1545 ist die Kapelle öffentlich zugänglich. Sonette feiern das Werk und den Meister, Fremde kommen und staunen an. Provisorisch hat man auch die Modelle aufgestellt, so die Flußgötter auf der breiten Marmorstufe zu Füßen des Grabmals vom duca d' Urbino. Endlich 1563 wendet sich Vasari an den uralten Meister in Rom mit der Bitte, genaue Angaben zu machen über das Fehlende; die besten Meister der neu ins Leben gerufenen Accademia del disegno wollen ihre Kräfte anspannen „per non lassare imperfetta la più rara opera che sia stata mai fatta fra i mortali". Da sei keiner von ihnen, der nicht in dieser Sakristei sein ganzes Wissen erlernt habe. Aber der Alte in Rom war längst der Welt und seinem Werke entfremdet, nichts war von ihm herauszubekommen, nicht einmal mehr ein müdes Kopfnicken ...

Neben der Sixtinischen Decke bildet die Medicikapelle das Vermächtnis des Meisters. An der Decke der Sixtina braust in Lebensfluten, im Tatensturm die hinreißende Kraft der Jugend; in der feierlichen Stille der Lorenzosakristei spricht der gereifte Meister seine letzten und tiefsten Worte. Dort wird mit dem verwegensten Einsatz um den Ruhm des Namens gewürfelt — hier mit unbeirrtem Blick das Schicksal der Skulptur auf Jahrhunderte hinaus entschieden.

VIERTES KAPITEL

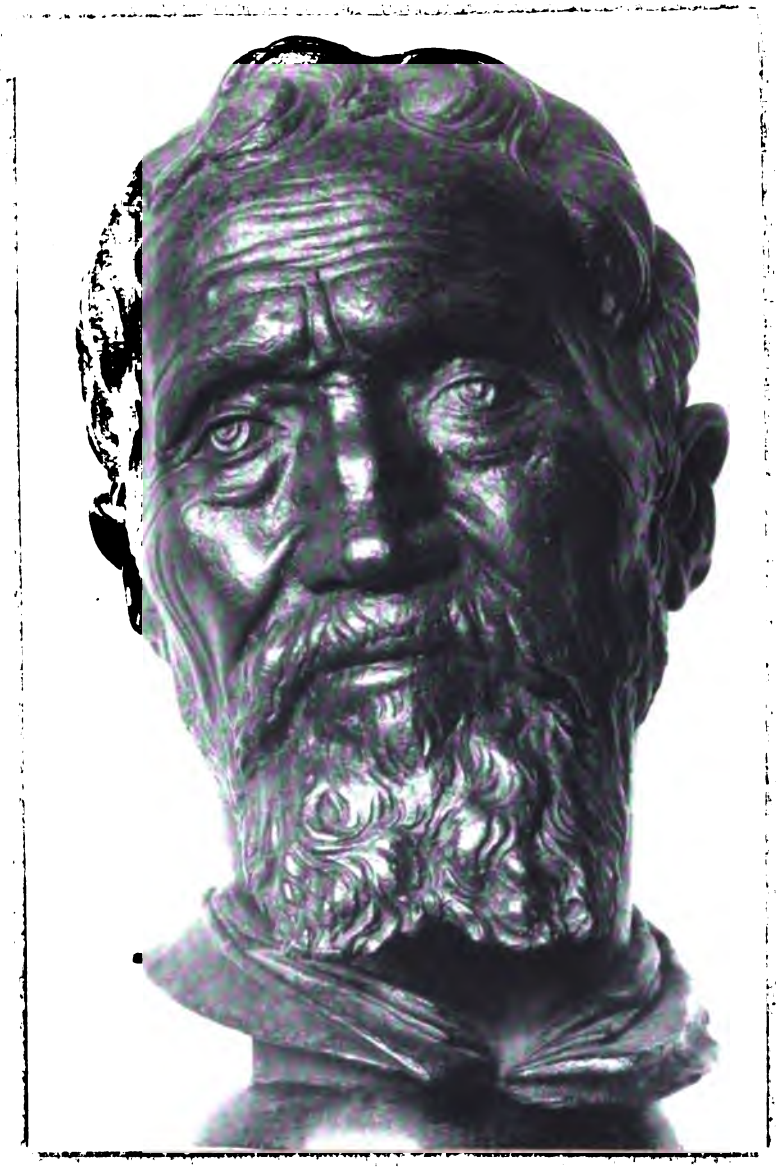
DIE FREUNDE UND DER DICHTER

ICH WEINE, MICH VERZEHRT DER LIEBE BRAND
UND NÄHRT MEIN HERZ! O SÜSSES SCHICKSAL DU!

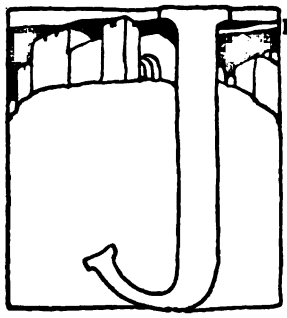
FRAGMENT EINES SONETTES
VON MICHELAGNIOLO

[illegible]ZEHRT DER LIEBE BRAND
[illegible] O SÜSSES SCHICKSAL DU!

FRAGMENT EINES SONETTES
VON MICHELANGELO



Bildnisbüste Michelagniolos. Bronze. Paris, Louvre.



m Andenken vieler lebt Michelagniolo als der große Einsame und Ungesellige, und nicht wenige sind geneigt, wie einst der schmähsüchtige Pietro Aretino, diese Zurückgezogenheit als eine freiwillige, eine gewollte anzusehen. Sie gilt ihnen als Dünkel und Hochmut: der „divino" habe das profanum vulgus seines Umgangs nicht gewürdigt.

Gewiß hat Michelagniolo die Einsamkeit geliebt und in ihr gewohnt, aber nicht aus Geringschätzung der Leute, sondern hineingetrieben von seiner Kunst. Denn „die Kunst heischt Nachdenken, Einsamkeit und Gemächlichkeit und kann Zerstreuungen nicht vertragen". Francesco d'Olanda gegenüber hat sich der Meister selbst gelegentlich über die Lügenmärchen beklagt, die man von berühmten Malern geflissentlich verbreite. „Mitnichten sind tüchtige Maler aus Stolz unzugänglich, sondern entweder, weil sie wenige finden, die Sinn und Verständnis für die Malerei haben, oder weil sie durch das eitle Geschwätz von Müßiggängern ihren Geist von den hohen Gedanken, von denen sie beständig erfüllt sind, nicht abgelenkt und zu alltäglichen Dingen herabgezogen wissen wollen."

Freilich, je älter er wurde, je enger zog er die Kreise um sich, je wählerischer wurde er in seinem Umgang. Nicht nur, daß der wachsende Ruhm ihn isolierte, oder daß er der fixen Idee seiner altadligen Herkunft dies Opfer brachte, — mehr noch zwang ihn die Höhe seiner eigenen geistigen Kultur zur Zurückhaltung. Obwohl ohne das gelehrte Wissen seiner Zeit, hatte er von Jugend auf in dem Dunstkreis der höchst entwickelten Geistigkeit sich

bewegt. Der mächtige Bildungsdrang seines Geistes ließ ihn instinktiv die Nähe jener Höhenmenschen suchen, in denen die Renaissance kulminierte. Dabei verfiel er in den Fehler der Ungelehrten, das reich ausgestattete Wissen der andern zu überschätzen. Seine Phantasie, die nur großes Maß kannte, täuschte ihn leicht und veranlaßte ihn manches Mal, sich selbst den Platz zu weit unten an der Tafel des Lebens anzuweisen. Es hängt dies mit einer nicht gewöhnlichen Timidität zusammen, „il che però, wie ein Gesandter über Clemens VII. urteilte, parmi avere trovato comunemente in la natura fiorentina". Ihr aber stand in seiner Natur ein Stolz entgegen, der die Demütigung von andern nicht litt. In der Leidenschaft seiner Jugend ließ er sich dann leicht zu offener Rebellion gegen Gönner und Freunde hinreißen. Als er sich mit den Jahren klärte, blieb ein Bodensatz herber Ironie, deren Bitterkeit er selbst mehr empfand als der, gegen den sie gerichtet war. Gerade im Verkehr mit solchen, denen er Hoheitsrechte eingeräumt hatte, war er argwöhnisch und Einflüsterungen zugänglich. Noch wenige Jahre vor des Meisters Tode mußte einer seiner erprobtesten Freunde klagen: „aber Ihr glaubt zu leicht, wenn Ihr am wenigsten glauben solltet." Fast alle Freundschaftsverhältnisse, die Michelagniolo mit hochstehenden, feingebildeten Männern und Jünglingen eingegangen ist, haben solche Trübungen erfahren. Sie waren unvermeidlich, weil sie in den Widersprüchen seines Charakters begründet lagen.

Am freisten und ungebundensten fühlte er sich in dem Kreise unberühmter, weder durch Geburt noch Stellung ausgezeichneter Landsgenossen, die seine Commensalen waren. Ihre einfachen Gastmähler suchte er gern auf, manchmal in der ausgesprochenen Absicht, um „aus meiner Melancholie oder vielmehr schon Narrheit ein wenig herauszukommen". Das leichte Geplauder half ihm am schnellsten über sich selbst hinweg; die mit unterlaufenden,

nur den Eingeweihten ganz verständlichen volkstümlichen Redensarten frischten ihn in ihrer Derbheit an wie die scharfe Luft seiner Florentiner Heimat. In dem allgemeinen Wohlbehagen wachte sein Humor auf und verführte den sonst so Ernsten zu allerhand grotesken Possenspielen. Auch Michelagniolos Humor liebt das Schwere und Wuchtige. Er hat, wofür seine burlesken Reime und manche Anekdote Zeugnis ablegen, einen plebeischen Anstrich. Schon bei Lorenzo Medici und den Seinen war der Schwank im Gewande der niederen Volksklassen erschienen und führte eine grobe Proletariersprache im Mund. Wie Leonardo da Vinci sich an den Roheiten von betrunkenen Bauern, Machiavelli an den Zoten von Rüpeln aufs innigste ergötzen konnte, so fand auch Michelagniolo seinen Spaß im Verkehr mit allerhand Tölpeln, denen er im Notfall eher gefällig sein konnte als dem König von Frankreich.

Es mag auffallen, daß die größere Zahl der vertrauten Freunde Michelagniolos bescheidene, durch keine sonderlichen Anlagen ausgezeichnete Durchschnittsmenschen waren, die seine eigene Überlegenheit rückhaltlos anerkannten. Es ist dies aber die bekannte Umgebung, in der sich die großen Künstler immer am wohlsten gefühlt haben. Nichts liegt ihnen ferner als das tyrannische Lustgefühl der Kleinen, die am Wirtshaustische den großen Mann spielen wollen. Wie seinesgleichen immer, suchte auch Michelagniolo bei diesen Vertrauten ein Selbstvergessen, eine Ablenkung von sich, die Glätte des Binnenwassers, nachdem ihn der Sturm auf eigenen Meeren lange genug umhergetrieben. Weder zwang er sie zu einem Dienste, noch nutzte er sie aus. Sie vielmehr waren glücklich, ihm auf ihre Weise durch Gefälligkeiten ihre Verehrung und Liebe kundzutun. Ganz unbewußt wurde ihre Hilfe beansprucht, ganz natürlich, gleichsam in Er-

widerung eines Vertrauens gewährt. Der Einblick in die menschlichen Drangsale des Freundes brachte eine Annäherung des Standpunktes hervor, auf dem sich wahre Vertraulichkeit erst entwickeln konnte. Zugleich aber schätzte man nun erst von dem gemeinsamen Wurzelstande an die Höhe, um die er sie alle überragte. Und so artete diese Vertraulichkeit nie zur Indiskretion aus. Dauerhafter und ungetrübter haben sich in Michelagniolos Leben wenige Verhältnisse bewährt als die Beziehungen zu jenen treuen Trabanten, deren bescheidenen Glanz erst die neueste Forschung mit ihren geschärften Ferngläsern wahrgenommen hat.

Noch ein zweites typisches Merkmal trägt der Freundeskreis des Meisters an sich: die verschwindend kleine Zahl von Berufsgenossen, die er umfaßt. Zwar hat Vasari in seiner Lebensbeschreibung mit großem Pomp den Ruhm eines vertrauten Freundes sich angemaßt und mit etlichen Briefen und Versen des Meisters den Beweis dafür zu erbringen gesucht. Aber an den alten Michelagniolo kam überhaupt niemand mehr recht heran. Es war nicht gar so schwer, ein Sonett oder ein paar Briefe von dem Greise zu erlangen, wenn man nur die Stunde abwarten konnte, in der ihn die Milde des müden Alters überkam. Sein Herz indessen hat er weder Vasari, noch Daniele da Volterra, noch einem jener jüngeren Künstler, denen er gelegentlich überartigen Beifall spendete, mehr geöffnet. In jüngeren Jahren, als noch die Leidenschaft des Urteils ihn mit fortreißen konnte, hat er nur dreien seiner engeren Fachgenossen freundschaftlich nahegestanden.

Bis in den Garten von S. Marco gehen Michelagniolos Beziehungen zu Francesco Granacci und zu Giuliano Bugiardini zurück. In der Künstlergeschichte der Renaissance hat beider Namen nur einen schwachen Klang. Granacci durchbrach niemals

die Tradition seines Lehrers Ghirlandaio; sein Bestes soll er in Dekorationen geleistet haben, die, für den Augenblick geschaffen, mit dem Augenblick auch wieder verschwunden sind. Bugiardini schloß sich der jungflorentinischen Malerschule an, die in Fra Bartolommeo ihr Haupt erblickte. Seine Kunst, die sich vornehmlich an Madonnendarstellungen erprobte, zeigt große Glätte der Form bei sentimentaler Gemütsgrundlage. Michelagniolo, wiewohl er „mehr aus natürlicher Güte als infolge einer hohen Meinung, die er von sich selbst gehabt, immer und ohne Ausnahme alle gelobt hat", täuschte sich doch keineswegs über die bescheidene künstlerische Begabung dieser Freunde. Er half ihnen in der Not aus mit Zeichnungen und Korrekturen. Als er sie aber für die Sixtinische Decke nebst einigen andern zu Hilfe rief, hielt er sich nicht lange mit ihnen auf. Sie verübelten ihm das nicht im geringsten. Beide waren mit einer Blindheit für ihre künstlerischen Schwächen vom Schicksal begnadet, wie sie sonst nur den geborenen Dilettanten auszeichnet. Zugleich aber fielen sie nicht durch Anmaßung und Selbstüberhebung lästig. In ihrem guten Herzen fanden Eifersucht und Neid keine Stätte. Sie lebten zufrieden mit dem, was sie hatten, und sahen nicht mit scheelen Augen auf den Besitz anderer. Gerade diese Charaktereigenschaften gründeten und stützten die langjährige Freundschaft mit Michelagniolo. Der schwerblütige Meister, der so tief an sich selbst und am Leben litt, fand in diesen beiden epikuräischen Freunden die genauesten Gegenspiele der eigenen Natur. Ihre heitere Lebenskunst erquickte ihn zuzeiten, und an ihrer künstlerischen Selbstgenügsamkeit übte er eine freundschaftlich-ergötzliche Rache, die den Betroffenen in ihrer Harmlosigkeit nicht einmal zum Bewußtsein kam.

Das Beispiel eines heiteren Lebensgenusses hätte auch im Umgang mit dem weitaus bedeutenderen Maler Sebastiano del Piombo das so oft verdüsterte Gemüt des Meisters entlasten können. Aus seiner Heimat Venedig hatte Sebastiano einen behäbigen Humor mitgebracht, den die breiten Zischlaute der venezianischen Mundart noch in seiner Wirkung steigerten. Aber es lebte auch ein Stück von Streber in ihm, der, soweit es ging, die andern für seine Zwecke einspannte, und dieser intrigierende Egoismus ließ von seiten Michelagniolos eine ganz sich erschließende Vertrautheit nicht aufkommen. Vielmehr erkannte auch Michelagniolo in dem schlauen Venezianer, der bald mit allen Fühlung zu nehmen verstand, einen geeigneten Mittler in seiner geschäftlichen Unbeholfenheit, den er sich warmhalten mußte. So beruhte das durch eine stattliche Reihe von Briefen dokumentierte Freundschaftsverhältnis beiderseits auf solider Interessenwirtschaft. Michelagniolos Abneigung gegen Raffael und seinen überhand nehmenden Einfluß nutzte Sebastiano aus, indem er erst mit Michelagniolos Hilfe sich in den Wettstreit mit Raffael wagte und dann die Erbschaft des früh verstorbenen Gegners anzutreten versuchte. Michelagniolo gab ihm Entwürfe und zeichnete ihm Kartons, die Sebastiano figurengetreu verwenden konnte. Dafür lieh ihm Sebastiano seine Hilfe als Mittelsperson zwischen den um das Juliusgrab streitenden Parteien.

Diese Angelegenheit füllt den größten Teil jener siebenunddreißig Briefe, die von Sebastiano sich im Buonarrotiarchiv vorgefunden haben. Es sind die ausführlichsten und frischesten, die Michelagniolo von irgendeinem seiner Freunde je bekommen hat. In unbeirrbarer Munterkeit laufen die Gedanken auf allen graden und krummen Wegen, die jene fatale Angelegenheit einschlug; immer suchen sie den mißtrauischen und furchtsamen Empfänger von seinem Argwohn zu befreien, heiter zu stimmen,

bei guter Laune zu erhalten. Die Dinge nicht zu ernst nehmen! ist aller Weisheit Schluß. Und wie gut kannte Sebastiano seinen Michelagniolo, den Michelagniolo, der die Mediceergräber meißelte! Mit welch gesundem Menschenverstand sah er in das Labyrinth dieser Brust! „Denkt doch, daß Ihr keinen andern Feind habt als Euch selbst.“ „Tut mir die einzige Liebe und fahrt nicht gleich bei jeder Kleinigkeit auf, sondern erinnert Euch, daß die Adler über alles Fliegengeschmeiß erhaben sind.“ „Es ist ja nichts nötig als ein Schnippchen, um alles zu erlangen.“

So lächelnde Lebensweisheit stand Sebastiano wohl an. Mit solchen Prinzipien gelangte er zu dem bequemen Lebensgenuß, den er ersehnte. Als er endlich die Sinekure des piombatore erhielt, mit der die Ablegung der Mönchsgelübde verbunden war, nahm er nicht den mindesten Anstoß an dem munteren Söhnchen, das er ehedem wohlgemut ins Leben gesetzt und bei dem Michelagniolo Patenstelle vertreten hatte. Aber eine solche Natur paßte auf die Dauer doch besser zu dem Burleskendichter Berni als zu dem Schöpfer der Mediciallegorien.

Den Briefen Sebastianos stehen nur wenige Antworten Michelagniolos entgegen; wohl möglich, daß die Mehrzahl zugrunde gegangen ist. Aber bei den erhaltenen wiegt ein Ton von Geschäftsmäßigkeit vor, der keinen Zweifel über den Wärmegrad der Freundschaftsempfindung Michelagniolos duldet. Und daß aus den letzten dreizehn Jahren, die beide gemeinsam in Rom verlebten, nur eine wenn auch unkontrollierbare Nachricht Vasaris überliefert ist, nach der diese Freundschaft sich in Haß, „fin alla morte“ verkehrt habe, stützt die Annahme eines Bruches. In dem allzu starken Gegensatz der sybaritischen zur asketischen Natur läge er wohl begründet, nachdem der neutrale Boden der gemeinsamen Interessen versunken war.

Sebastiano war Mitglied einer Tischgenossenschaft, die sich in den ersten Jahren des Pontifikates Leos X. in Rom um Michelagniolo zusammengefunden hatte. Vielleicht waren diese Jahre, 1513—1516, die glücklichste Zeit im Leben des Meisters. Die Sixtinische Decke war vollendet, und der Künstler trat mit ungeheurem Ruhm aus der tiefen Einsamkeit hervor, in die das Werk ihn mehr und mehr gezogen hatte. Ein neuer Vertrag mit den Erben des Papstes Julius lag unterzeichnet vor ihm und ließ ihn hoffen, das lang beiseite geschobene Denkmal mit reicheren Mitteln und in erweiterter Form auszuführen. Die Marmorarbeit (der Moses und die beiden Sklaven) ging gut von der Hand. Da mag denn auch im Freundeskreise eine gewisse Aufgeräumtheit gewaltet haben.

Aus Briefen lernen wir die Genossen dieser Jahre kennen. Und wieder sehen wir, wie sich Michelagniolos Neigung einem unbedeutenden, aber bescheidenen und herzensguten Manne zuwendet. Es war sein Landsmann Leonardo Sellaio, der als Beamter in Rom an der Bank der Borgherini angestellt war. Durch ihn wurde der Abwesende über alle Vorkommnisse in Rom auf dem Laufenden gehalten, und immer war es Leonardos höchste Sorge, dem Freunde die trüben und drückenden Gedanken zu verreden. Als Michelagniolo 1517 seinen Wohnsitz nach Florenz zurückverlegte, vertraute er Leonardo Sellaio die Obhut über Haus und Garten an. Und wie verwaltete Leonardo diese teure Hinterlassenschaft! Da ist kaum einer seiner Briefe, der nicht von Haus und Garten zu erzählen wüßte: wie alles in Ordnung sei, wie er das Gärtchen habe säubern und richten lassen und wie er nun seine Freude an den Bohnen, Erbsen und dem Salat habe.

Neben diesem Leonardo treten die andern des Kreises, die noch genannt werden, zurück; nur Bartolommeo Angiolini, der später den (wahrscheinlich um 1526 verstorbenen) Leonardo in

der Fürsorge für Haus und Werkstatt ablöste, scheint bei verwandtem Gemüt die besondere Zuneigung Michelagniolos besessen zu haben. Endlich gehörte zur Runde auch der Schatzmeister des Kardinals Giulio, Domenico Buoninsegni. Die Rolle, die er in diesem Kreise spielte, ist nicht ganz frei von Zweideutigkeit. Ihm lag das saure Amt ob, zwischen seinem Herrn und Michelagniolo das Geschäftliche zu vermitteln. Dabei entwickelte er eine Diplomatie, die dem immer um ein klares Ja oder Nein drängenden Michelagniolo widerstand. Mag sein, daß Buoninsegni herzliche Verehrung und Freundschaft für Michelagniolo empfand, aber er blieb doch so weit Egoist, daß er die Sicherheit seiner Stellung beim Kardinal unbedingt der freundschaftlichen Uneigennützigkeit voransetzte.

Mit Michelagniolos endgültigem Fortzug von Rom verwaiste dieser Kreis, ohne sich indessen aufzulösen. Erst im Sommer 1522 hören wir von dem Ersatz, den der Meister in Florenz gefunden. Die wichtigste und greifbarste Persönlichkeit unter diesen neuen Freunden ist Giovanfrancesco Fattucci, Kanonikus von S. Maria del Fiore. Bei seinen häufigen Anwesenheiten in Rom führte dieser Priester mit Geduld und Umsicht die schwierigen Verhandlungen zwischen der Kurie und dem Künstler in der Angelegenheit der Medicigräber. „Da Ihr auf Wunsch des Papstes mein Prokurator seid", so richtete Michelagniolo an ihn jenen berühmten, in zwei Fassungen vorhandenen Brief vom Januar 1524, der eingehend Bericht über des Künstlers Verhältnis zu Julius II., seine Berufung nach Rom, über die Sixtinische Decke und das Juliusgrab erstattet. Mit so ausführlichem Material ausgerüstet, sollte der Freund Michelagniolos Sache mit allem Nachdruck vor dem Papste führen. Aber Michelagniolos Vertrauen zu Fattucci erstreckte sich auch über Intimes aus dem Seelenleben

des Meisters. Fattucci ist einer der ersten, dem Michelagniolo etwas von seinen Gedichten gezeigt hat. Und noch in späteren Jahren wandern Blätter mit Gedichten von Rom nach Florenz. „Da ich dieser Tage, schreibt Michelagniolo 1549 an den alten Freund, zu Hause sehr eifrig mit Ordnung meiner Sachen beschäftigt war, fand ich eine große Menge von jenen Dingen („frascherie"), wie ich sie Euch sonst wohl zu schicken pflegte. Ich schicke Euch vier davon, die ich aber vielleicht früher schon einmal gesandt habe." Sie alterten in ungetrübter Freundschaft zusammen, und immer wieder gab es kleine Anliegen, die den brieflichen Verkehr aufs neue anregten. Bald sollte Fattucci Michelagniolos Dank an Benedetto Varchi für eine kunstästhetische Abhandlung übermitteln, bald fragte ihn der Alte über den Neffen Leonardo aus, den einzigen, der von der Familie noch am Leben war. Aber in den langen Jahren war ihnen der heiterburschikose Ton der ersten Freundschaft etwas abhanden gekommen; wenn auch die Gesinnung dieselbe war, so hieß es doch nicht mehr: „wißt, daß ich für alle empfangenen Wohltaten Euch mehr Dank schulde als — wie man in Florenz sagt — die Kruzifixe von S. Maria del Fiore dem Schuster Noca."

Neben dem Priester genoß Giovanni Baldassare Michelagniolos freundschaftlichen Umgang. Seines Zeichens Goldschmied, ist er unter dem Namen Piloto bekannt. Für Michelagniolo arbeitete er die Kugel auf der Laterne der Medicikapelle. In hohem Maße besaß er die Scharfzüngigkeit der Florentiner, und sein Tod, 1536, wird auf die Rache eines verhöhnten jungen Mannes zurückgeführt. Er gehörte zu den wenigen erprobten Freunden, die Michelagniolo auf der Flucht nach Venedig während der Belagerung von Florenz begleiteten. Manchmal war mit ihnen auch der knapp fünfundzwanzigjährige Cellini. In den heißen, sternenhellen Sommernächten sah man sie dann zu dritt, wie sie den Spuren

des jungen Luigi Pulci nachgingen, der sich mit seinen Improvisationen auf den Gassen hören ließ.

Schließlich taucht in diesen Jahren die Gestalt eines jungen Florentiner Edelmannes, Gherardo Perini, auf, an den Michelagniolo einen im Ton merkwürdig gezierten Brief gerichtet hat, aus dem hervorgeht, daß dieser „prudente giovane" ein besonderer Liebling aller in diesem Kreise gewesen ist. In der Unterschrift nennt sich Michelagniolo seinen „treuesten und armen Freund" und setzt an die Stelle seines Namens einen geflügelten Engelskopf. Auch Vasari erwähnt den jungen Mann mit dem Zusatz, der Meister habe ihm „drei Blätter, auf denen Köpfe in schwarzer Kreide göttlich schön von ihm gezeichnet sind", zum Geschenk gemacht. In dem Schmähbrief, den der in seinen künstlerischen Erpressungsversuchen enttäuschte Aretino 1545 an Michelagniolo richtete, wird mit hämischer Betonung auf diesen Gherardo hingewiesen und die Parallele zwischen ihm und Tommaso Cavalieri gezogen. So niederträchtig der venezianische Pamphletenschreiber in seiner Verdächtigung war, so genau traf es seine spitzige Feder, als sie in einem Zuge den Namen Cavalieri neben Perini setzte. Sind die Beziehungen Michelagniolos zu jenem klargestellt, so verschlägt es wenig, daß wir von den andern kaum etwas wissen. Denn Tommaso Cavalieri ist der Typ der schönen, edelgeborenen und feingebildeten Jünglinge, um deren Neigung und Freundschaft Michelagniolo sich wie ein Liebender bemüht hat.

Es wurde schon gesagt, daß Michelagniolo von Jugend auf heimisch war in Platons Gedankenkreisen. Kein Wunder daher, wenn auch sein Liebesempfinden im Zeichen platonischen Idealismus steht. Theoretisch dargestellt finden wir es in der kleinen apologetischen Schrift, darin Lorenzo il magnifico sich

gegen den Vorwurf verteidigt, „d'avere scritto d'amore". Die Liebe ist, nach Lorenzo, ein Hunger nach Schönheit, ein „appetito di bellezza". Aber diese Schönheit darf nicht nur im Äußern vorhanden sein und gesucht werden; sie muß auch als eine geistige Vollkommenheit hinter dem schönen Schein stehen. Sie verlangt Ausschließlichkeit und Beständigkeit und sie führt, als Lohn, zur Vollkommenheit. Denn „wer eine der Erkenntnis geneigte Person liebt und ihr auf jede nur mögliche Weise zu gefallen wünscht, muß notwendig in allen seinen Handlungen sich Würde zu geben und unter den andern sich auszuzeichnen versuchen, indem er tugendhaftes Tun erstrebt, um sich, soviel er nur kann, jener über alles Würdigsten ganz würdig zu machen". Die wahre Liebe ist ewig und unvergänglich. Gebrechlichkeit oder Alter, alles, was sonst die Schönheit beraubt und entfärbt, sinkt machtlos dahin; „es bleiben alle jene anderen Bedingungen, die dem Sinn und der Seele nicht weniger angenehm sind, wie die Schönheit den Augen".

Dieser Theorie tritt Michelagniolos Freundschaft mit Tommaso Cavalieri wie ein Schulbeispiel zur Seite. Sie hat, wie des Meisters Kunst, antiken Beigeschmack und erinnert auch in der Verkenntnis, die sie gefunden, an die Beziehungen des alten Sokrates zu dem schönen Alkibiades. Ihr ethischer Gehalt nimmt, wie alles bei Michelagniolo, pathetischen Ausdruck an. Was ihn entflammte und woran er litt, was ihn „emportrug hoch zur Himmelssphäre und ihn in Banden schlug, wehrlos, besiegt, prigion d'un cavalier armato" — mit immer andern Worten, teils sich hervorwühlend in leidenschaftlicher Sehnsucht, teils getragen in der Erhabenheit des Schmerzes und der Resignation, steht es in dem viele Nummern umfassenden Canzoniere, den wir jetzt mit Sicherheit auf diese Freundschaft beziehen können. Nur ein kleiner Teil dieser Dichtungen ist an die Adresse gelangt,

für die er bestimmt war. Das meiste blieb Monolog, wie man im Alter zu Selbstgesprächen seine Zuflucht nimmt. Um so bewegender ist die Schamhaftigkeit dieser Ergüsse, deren oft tief verhüllte Worte noch heute Meinungsverschiedenheiten über Sinn und Beziehung des Ganzen zulassen. Warum ist der Inhalt dieser Monologe viel weniger Entzückung und Entrücktheit als Melancholie und bittre Klage?

In einem jener Sonette, die besonders zahlreich unter dem ersten Eindruck der neuen Freundschaft entstanden sind, wägt Michelagniolo sein Los, das ihm dies Glück, diese Verjüngung seines Selbst erst „nell' ultima vecchiezza" beschieden habe. Aus der Klage darum erhebt er sich wie zu feurigem Dankgebete:

Hätt' ich dich auch geschaut in früher Jugend,
Nicht könntest du, wie heut' solch Heil gewähren,
Denn jetzt erst mit von dir verlieh'nen Schwingen
Im Flug gleich schnell schweb' nach ich deiner Tugend.

Man muß sich die Enttäuschungen des einsam Gealterten, den Schmerz um den Verlust des Vaterlandes, als den er den Fall von Florenz empfand, die Qualen dieses düstersten Jahrzehntes seines Lebens, das hinter ihm lag, vergegenwärtigen, dazu das Ungestüm seines Temperamentes in den Erregungen der Leidenschaft, um zu ermessen, was ihm das Göttergeschenk dieser Freundschaft bedeutete. Es gab seinem Leben neuen Inhalt; das Anschauen jener vollkommenen Harmonie und Schönheit, die sich im Wesen dieses Jünglings zu spiegeln schienen, verjüngte ihn, beflügelte sein Denken, durchglühte ihn wie eine neue Kraft. Nichts weniger als eine völlige Seelengemeinschaft erstrebte er, durch die er Frieden und die Veredelung seiner selbst gesichert wähnte. In seinem Werben darum brennt eine Glut, die uns seltsam, ja naturwidrig anmutet. Wie seine Figuren, die er bisher gebildet, erschreckt er auch durch den „Stil" seines Liebens, durch

diese Unterwerfung des ganzen Menschen unter eine einzige Empfindung. Mit Augen voller Argwohn betrachtet er das unerhoffte Glück, und in der Furcht, es zu verlieren, umstellt er es mit seinen höchsten Ansprüchen. Dabei erträgt es sein Stolz nicht, nur der Empfangende zu sein. Er will selbst geben, sich verschwenden, dem Freunde sich unentbehrlich machen. Aber um die Gunst, die das Schicksal so oft wahllos ausstreut, sieht er sich betrogen. In den Augenblicken seiner höchst gesteigerten Leidenschaft überfällt ihn das Bewußtsein der eigenen Unansehnlichkeit: sein Gesicht entstellt, sein Körper verbogen von harter Arbeit, verdorrt von frühem Altern. Und tief verwundet zieht er sich in sich zurück, so wie die Nacht sich immer mehr in ihre eigene Schwärze verkriecht:

Ihr ahm' ich nach, die selbst sich überbietet,
Denn stündlich mehrt die Nacht ihr eignes Dunkel,
So mehr' ich meine Schuld, die oft bereute;
Doch wird der Schmerz durch einen Trost vergütet,
Daß meine Nacht bestimmt ist, das Gefunkel
Der Sonne zu erhöhn, die Dein Geleite.

Aus dem eigenen Leide quillt wieder schmerzvolles Glück, und das Spiel hebt seinen Kreislauf von neuem an.

Wenn auch, wie gesagt, diese Ausbrüche der Leidenschaft das Geheimnis des Meisters blieben, so konnte Tommaso doch nicht die Gefühle dieses Mannes, der förmlich um ihn warb, verkennen. Schon der erste an ihn gerichtete Brief vom 1. Januar 1533 führt eine Sprache von Unterwürfigkeit, die keinen Zweifel läßt, daß Michelagniolo der Suchende war. Es spricht für den hellen und klaren Geist des Jünglings, daß ihn diese an Anbetung grenzende Verehrung nicht benebelte. Seine Antwort auf jenes Schreiben bezeugt, daß auch er in den platonisch gefärbten Gedankenkreisen seines großen Freundes heimisch war. Verwöhnt

vom Schicksal, nimmt er dies ganz unerwartete Geschenk mit vornehmer Ruhe hin. Die Zeichnungen, die der Meister ihm sendet, und die auch ihrerseits deutliche Anspielungen auf die Art des Verhältnisses enthalten — Ganymed, Phaetons Sturz, Tityos, dem der Geier das Herz zerfleischt — sind ihm, dem Kenner und Sammler der Antike, eine künstlerische Augenweide; man merkt nicht, daß er empfindet, mit solcher Gabe Königen und Fürsten vorgezogen zu sein. Erst langsam, scheint es, ist er hineingewachsen in das volle Verständnis dieser Freundschaft. Leider sind unsere Kenntnisse lückenhaft. Wir hören nur, daß Cavalieris Fürsprache auf Michelagniolo alles vermochte, daß man an ihn sich wenden mußte, um von dem Künstler noch etwas zu erlangen. Wie weit Michelagniolo auf des Freundes künstlerische Begabung eingewirkt hat, bleibt ebenfalls im Dunkeln. Die Fortführung der kapitolinischen Bauten ist mehr unter seiner Aufsicht als unter eigener baukünstlerischer Leitung geschehen. Sein größtes Verdienst besteht darin, daß er im Verein mit einigen andern Freunden den Meister dazu bewog, ein genaues Modell der Peterskuppel zu hinterlassen.

Die Beziehungen zwischen beiden währten bis ans Ende. Wieviel auch die Jahre von den ersten allmächtigen Eindrücken nahmen, wie sehr sich auch Michelagniolo selbst von der „schönen Erdenhülle", die er als eine Offenbarung Gottes geliebt, im Alter abwandte, es blieben, um die Worte des Philosophen dieser Liebe zu wiederholen, „alle jene andern Bedingungen, die dem Sinn und der Seele nicht weniger angenehm sind, wie die Schönheit den Augen". In der Todesstunde war Cavalieri um Michelagniolo. Die schönen Augen („vostri bei occhi"), mit denen einst die schon erblindeten des Meisters so holdes Licht („un dolce lume") gesehen, leuchteten über dem brechenden Blick des Greises:

Nur Himmelsfrieden habe ich erblickt
In Deiner Augen Glanz, kein Erdenstreben,
In ihrer reinen Tiefe sah ich leben,
Was liebevoll mein liebend Herz berückt.
Es würde nur, was unser Aug' entzückt,
Die Seele wünschen, wär' ihr nicht gegeben
Gottähnlichkeit! Sie weiß sich zu erheben
Zur Urform, weil sie Flücht'ges nicht beglückt.
Mir scheint, daß Sterbliches in uns nicht stille
Die Sehnsucht nach dem Ew'gen, die uns zwingt,
Bald zu vertauschen unser Erdenkleid.
Die Sinnlichkeit ist zügelloser Wille,
Ein Seelenmord! nur edle Glut beschwingt
Uns hier und mehr noch in der Ewigkeit.

Die Anbetung der schönen Form, wie sie in dem Cavalieri-Kultus zum Ausdruck kommt, befriedigte wohl das metaphysische Bedürfnis in Michelagniolos Seele. Nun in seinem Alter sollte er des Schicksals Gunst zum zweitenmal erfahren und auch in der Unrast seines christlichen Gewissens gestärkt und gestillt werden. Wie Dante an der Hand Beatrices die wachsende Helligkeit des Paradieses durchschreitet, so übernimmt auch in Michelagniolos Leben eine Frau die Führerschaft in das mystische Bereich der göttlichen Gnade. Diese Frau ist Vittoria Colonna. In dem Drama dieses Künstlerdaseins tritt sie als die Gegenspielerin zu Messer Tomao auf.

Als sie sich trafen, standen beide bereits am Abstieg des Lebens. Vittoria war eine Matrone nicht weit von den fünfzig entfernt, Michelagniolo über die sechzig hinaus. Schon ihre Abstammung von ältestem römischem Adel hob die Frau weit über den Mann. Dazu kam ihr Ruf von Geist und Frömmigkeit und

die Hoheit, mit der sie ihr Frauenschicksal trug. Seit ihr Gatte, der Marchese di Pescara, an der Todeswunde, die er sich vor Pavia geholt hatte, gestorben war, hatte sie den Witwenschleier nicht abgelegt; mit Religion und Dichtkunst suchte sie das große schmerzvolle Ereignis ihres Lebens zu überwinden. In mehr denn hundert Sonetten hat sie den Verlust des Gatten betrauert; sie fügten, 1538 erschienen, ihrem Ruhme auch noch den Preis der großen Dichterin hinzu. Das Leben einer Nonne führend, teils in Rom, teils als Gast bei den frommen Schwestern zu Viterbo, stand Vittoria im Bunde mit jenen vorgeschrittenen Geistern, die von der überheblichen Werkgerechtigkeit weg zu der demütigen Rechtfertigung allein durch den Glauben strebten. Wer sie sah, erhielt den Eindruck unbedingter Ehrfurcht; Gemessenheit und Ernst waren der Ausdruck ihres Wesens. Ihr Bildnis auf einer Medaille — alle andern sind nicht authentisch — läßt Zweifel an ihrer gepriesenen Schönheit aufsteigen. Ihr erster Biograph, Filonico Alicarnasseo, bringt die Höhe ihrer geistigen Kultur sogar mit ihrem Mangel an Schönheit in Zusammenhang: „denn da sie keine große Schönheit besaß, unterrichtete sie sich in der Literatur und erwarb sich Kenntnisse, um sich die unverwesliche Schönheit, die nicht wie alle andere abnimmt, zu sichern".

Michelagniolo hätte kaum gewagt, sich diesem Idealbilde vornehmster Herkunft und geistigster Vollendung zu nahen, wenn die Marchesa ihrerseits ihm nicht die Hand dazu geboten hätte. Es war der natürliche Wunsch der bedeutendsten Frau Italiens, den größten Künstler der Zeit kennen zu lernen. Um 1538 fallen die ersten Beziehungen. Mündlich und schriftlich hat sich der Verkehr fortgesponnen. War die Marchesa in Rom, so kam man Sonntags im Kloster S. Silvestro auf dem monte Cavallo mit andern Freunden zusammen. Bald saßen sie in der kühlen Sakristei, bald draußen im Garten, an eine Efeuwand gelehnt und

unter dem Gespräch hinblickend auf die Stadt, „die anmutig und doch majestätisch mit ihren Denkmälern des Altertums vor uns lag“. Zwischen den Abwesenden vermittelten Briefe den Verkehr.

Der Ton dieser Briefe, die beiderseits sich erhalten haben, gibt die wahre Natur dieses Verhältnisses zu erkennen. Man begegnet sich in größter Achtung, der Stil kleidet sich in vornehme Würde. Nirgends ein Überschwang von Empfindung, ein zu starkes oder zu lautes Wort. Michelagniolos Ergebenheit beharrt bei der Anrede „Signiora Marchesa“; Vittoria Colonna fügt allmählich dem „magnifico Messer“, dem „unico maestro“ wie eine Auszeichnung „et mio singularissimo amico“ hinzu. Sie tauschen Geschenke aus. Die Marchesa übersendet Gedichte, gedruckte und handschriftliche, Michelagniolo fertigt für sie Zeichnungen. Der Stoff ihrer Gespräche scheint wiedergespiegelt in den Gegenständen dieser Zeichnungen: die Kreuzabnahme Christi mit dem Motto aus Dante „nicht denkt man daran, wieviel Blut es kostet“, Christus und die Samariterin. Für Cavalieri griff der Meister zur antiken Mythologie, für Vittoria Colonna zur heiligen Schrift.

Dem Kruzifixus, den Michelagniolo ihr darbrachte, waren Verse beigefügt:

Bald auf dem rechten Fuß, bald auf dem linken,
Bald steigend, bald ermüdet zum Versinken,
Hintaumelnd ratlos zwischen Gut und Böse
Such' ich, wer meiner Seele Zweifel löse;
Denn wem Gewölk verhüllt des Himmels Weiten,
Wie können den des Himmels Sterne leiten?
Drum sei mein Herz das unbeschrieb'ne Blatt,
Und was das Deine aus sich selbst gefunden,
O schreib' es nieder! was in allen Stunden

Die Richtschnur sei, nach der es Sehnsucht hat.
Damit im Irrsal dieser Lebenstage
Mir Antwort werde auf des Lebens Frage:
Ob die geringere Gnade einstmals finden,
Die demutvoll sich nahn mit tausend Sünden,
Als die, die stolz auf das, was sie getan,
Im Überfluß der guten Werke nahn?

Das religiöse Problem, das damals das Zeitgewissen zu tiefst aufrührte, stand im Mittelpunkte auch dieses Freundschaftsbundes. Als Vittoria Colonna in Michelagniolos Leben trat, war er mit dem jüngsten Gericht beschäftigt. Leidenschaftlich in den Geist seiner Aufgabe versenkt, rang er mit der Not und den Zweifeln, die seiner eigenen Seele Heil bedrohten. Vittorias fester Glaube, daß Gottes Gnade allmächtig sei bei einem wahrhaft demütigen Herzen, ein stolzes Gemüt dagegen vergeblich auf den „Überfluß der guten Werke" pochen werde, ging ihm wie ein Stern in seiner Finsternis auf. Spät erklang noch einmal das himmlische Lied von der Gnade, dem er andachtsvoll schon in der Jugend gelauscht. Jene „Anweisung zum christlichen Wandel", die Savonarola mit schmerzenden Gliedern kurz vor seiner Hinrichtung im Gefängnis für seinen Kerkermeister auf den Deckel eines Buches geschrieben hatte und die später gedruckt als das Vermächtnis des Mönches verehrt und überall gelesen ward, enthielt ja schon dieselben Gedanken, die ihn jetzt so tief ergriffen. „Der christliche Wandel, hieß es darin, hängt ganz von der Gnade ab. Daher muß man sich bemühen, diese zu erlangen. Die Prüfung unserer Sünden, das Nachdenken über die Eitelkeit der irdischen Dinge richtet uns auf die Gnade hin. . . . Sie ist ohne Frage ein freiwilliges Geschenk Gottes; aber wenn wir eine starke Verachtung der Welt haben und ein lebendiges Verlangen, uns den

geistigen Dingen zuzuwenden, so können wir sagen, daß die Gnade, wenn noch nicht in uns, doch jedenfalls im Anzuge ist. Die Ausdauer aber im guten Leben, in den guten Werken, in der Beichte und in allem, was uns der Gnade näher gebracht hat, ist das wahre und sichere Mittel, sie zu vermehren."

„Die Eitelkeit der irdischen Dinge" — eine „starke Verachtung der Welt" — stand alles, was er als Künstler in Anbetung des schönen Scheins der Dinge geschaffen, nicht im Widerspruch zu dieser Heilslehre? Daß alles Schöne nur der Abglanz des Ewig-Urschönen sei, daß es in des Künstlers Werk für die Ewigkeit fortbestehe, war sein Dogma. Etwas zu schaffen, das vergänglich sei, wie sein Schöpfer, dieser Gedanke hätte ihm alle Kraft und allen Mut genommen. Auch vor der Marchesa bekennt sich Michelagniolo zu diesem seinem Dogma in einem Sonett, das wie ein Nachhall eines ihrer Gespräche anmutet:

Wie kommt es, was wir Alterfahrnen sehen,
O Herrin, daß in Marmor die Gestalten
Sich lebensfrischer als ihr Bildner halten,
Der alternd muß zurück zum Staube gehen?

Der Meister soll vor seinem Werk verwehen;
So wird Natur besiegt vom Künstlerwalten!
Ich weiß, erprobt im herrlichen Gestalten,
Daß Zeit und Tod nicht vor der Kunst bestehen!

So kann ich langes Leben leih'n uns beiden
In Farben oder Stein, wie Dir's behagt;
Wenn gut ich treffe Dein' und meine Züge;

Daß man noch tausend Jahr nach unserm Scheiden
Erkenn', wie schön Du warst, und wie verzagt
Ich war, und nicht als blind mein Lieben rüge.

Nichts lehrt den Einfluß und die Macht der edlen Frau über den Meister besser kennen, als daß es ihr gelang, diesen Stolz des Künstlerherzens zu brechen. Sie erschütterte in ihm den Glauben an die Fortdauer seines Künstlerruhmes, lehrte ihn, auch diesen, der ihm von jeher als Lohn für alle seine Mühe und menschlichen Entbehrungen vorgeleuchtet, zu den nichtigen Eitelkeiten der Welt zu tun. „So groß", heißt es in einem ihrer letzten Briefe, „ist der Ruhm, den Euch Eure künstlerische Trefflichkeit verleiht, daß Ihr wohl niemals geglaubt hättet, er könnte mit der Zeit oder aus einem andern Grunde hinfällig werden, wenn nicht in Euer Herz jene göttliche Erleuchtung gedrungen wäre, die Euch zeigte, wie der Erdenruhm, solange er auch dauern mag, doch seinen zweiten Tod findet." Nicht dem eigenen Ruhme, dem Lobe Gottes solle alles dienen, was der Mensch schaffe, und die Werke aus Künstlerhand seien eine Danksagung für die Güte Gottes, „der Euch durch sie als einzigen Meister geschaffen".

Die Gedichte Michelagniolos, die auf Vittoria Colonna bezüglich sind, lassen diese Umwandlung des Menschen deutlich erkennen.

Kein Mensch, ein Gott im Frauenmund erklingt!
Indem ich auf ihn lauschte,
Geschah's, daß ich vertauschte
Mein ganzes Selbst, das Nichts mir wiederbringt.
Fest glaub' ich, es gelingt,
Daß ich, dem Selbst entronnen
Durch Dich, zu lindern wisse, was ich leide.
Dein edler Blick entringt
Mich so den nied'ren Wonnen,
Daß, wie den Tod, ich and're Schönheit meide.
O Frau, zum Tag der Freude
Führst Du die Seelen hin durch Glut und Zähren!
Ach, laß zu mir zurück mich nimmer kehren!

Verse, wie dies Madrigal, geben den Schlüssel zum Verständnis einer Freundschaft, die mit der Exaltation ihres poetischen Ausdrucks zu Unrecht eine verspätete Liebesleidenschaft vorgetäuscht hat. Wie bei Cavalieri, so hat auch bei Vittoria Colonna Michelagniolo die zartesten und innigsten Beziehungen von Mensch zu Mensch unter der Form der Freundschaft empfunden, gerade so wie man sie im Altertum empfand.

Sicher ist Vittorias Einfluß auf Michelagniolo so nachhaltig gewesen, weil der Tod sie ihm zu seinem größten Schmerz entrückte. Vittoria Colonna starb 1547. In feierlich weihevollen Klageliedern suchte er Trost und Beruhigung. Ihre heiligen Augen („gli occhi santi") schwebten fortan über seinem Leben. Drei Jahre später noch schreibt er seinem alten Freunde Fattucci nach Florenz die bezeichnenden Worte: „morte mi tolse uno grande amico — der Tod hat mir einen großen Freund entrissen."

Grade die zahlreichen Gedichte, die dem Verkehr des Meisters mit Tommaso Cavalieri und mit Vittoria Colonna ihre Entstehung verdanken, beweisen, daß von allen seinen Freunden diese beiden seinem Herzen die nächsten gewesen sind. Immer sehen wir Michelagniolo zur Poesie flüchten, wenn es gilt, die Stürme seines Innern zu beschwören, sich auseinanderzusetzen mit dem, was in ihm wühlt, was nach Ausdruck, nach Mitteilsamkeit ringt und doch vor einem fremden Ohr seine Scheu nicht überwinden kann. Michelagniolos Gedichte sind die ganz natürlichen Ergüsse einer einsamen Natur, die sich in Selbstgesprächen von ihrer inneren Last befreit. In ihnen liegen seine menschlichen Dokumente vor, Konfessionen, die uns die Geheimnisse dieser Seele enthüllen. Zugleich aber bewahren diese Bekenntnisse durch die poetische Form, unter deren Zwang und Gesetz sie sich begeben, noch einen letzten Schleier zartester Schamhaftigkeit,

den ganz zu lüften nur einer wahlverwandten Natur gelingen dürfte. Wie seine Werke, stehen auch seine Gedichte da, „geheimnisvoll offenbar", den mannigfachsten Deutungen zugänglich, in ihrer rauhen Größe unserm modernen Empfinden besonders fern.

Auch in der zeitgenössischen Literatur nehmen sie einen abgesonderten Platz ein. Sie haben nichts gemein mit der Art, wie die Berufsdichter geschaffen haben, sie sind nicht für die Teilnahme der Öffentlichkeit bestimmt, sie zielen nicht ab auf den Beifall des Publikums. Ebensowenig sind sie in gefälliger Vielseitigkeit den Erscheinungen des äußeren Lebens zugewandt, gesättigt von einem reichen Naturempfinden, einer schönen dichterischen Anschaulichkeit voll. Die Rundung der Form und der Schmuck der Sprache, die den Erzeugnissen der Literatur beigegeben werden wie der unerläßliche Stempel handwerkerlicher Fertigkeit, fehlt diesen ganz und gar unliterarischen Poesien.

Um so höher schätzen wir sie ein als Merkmale einer geistigen Entwicklung, die der künstlerischen parallel geht. Ohne die Kenntnis der Gedichte würde für uns der Mensch hinter dem Künstler verschwinden. Die Gedichte Michelagniolos sind die Korrelate zu seinen künstlerischen Schöpfungen. Sie erklären sie nicht, sie sind nicht als ihr Kommentar verwendbar. Aber sie führen unmittelbar ein in seine geistige Sphäre, sie lehren uns das Temperament kennen, aus dem heraus die unbegreiflichen Werke stammen. Mit den Aufschlüssen, die sie über den inneren Menschen geben, füllen sie die Lücke aus, die seine Briefe lassen. Denn über dem vorwiegend geschäftlichen Inhalt dieser Briefe kommt nur ganz gelegentlich die Natur des Schreibers zum Durchbruch. Den Dichter aber belauschen wir in seiner Einsamkeit, da, wo er am meisten sich selbst gehörte. Wenn wir vor seinen Werken stehen, staunend, atemlos, befangen von einer Größe, für die wir den Maßstab umsonst in uns suchen, — in seinen Ge-

dichten rückt er uns menschlich nahe mit seinen Kämpfen, seinen Leiden, seiner Hilflosigkeit, mit all dem Unzulänglichen, das ihn uns blutsverwandt macht. Mehr kennen und wissen wir durch seine Verse von ihm, als irgendeiner, der ihm zeitlich nahe stand, und um so überzeugter stimmen wir vor dieser Einsicht den Worten der Vittoria Colonna bei, wonach alle, die ihn kannten, seine Person noch höher einschätzten als seine Werke, „während diejenigen, welche Euch nicht persönlich kennen, nur Euer geringeres Teil hochhalten, d. h. die Werke Eurer Hände".

Die Anregung, sich poetisch zu betätigen, empfing Michelagniolo in jenem literarisch produktiven Kreise, den Lorenzo de'Medici um sich versammelt hatte, und dessen Haupt der Magnifico selbst war. Vor seinen Dichtungen fühlt man sich immer aufs neue an Michelagniolo erinnert. Bereits bei Lorenzo begegnet die spiritualistische Vorstellung vom Wesen und von der Macht der Liebe, wie sie in großartiger Einseitigkeit bei Michelagniolo erscheint, und schon die poetische Diktion Lorenzos ist reich an Reminiszenzen aus Dante und Petrarca, wie sie auch die Lyrik Michelagniolos durchziehen. Nichts fördert so sehr die Erkenntnis von dem, was eigen, was konventionell in Michelagniolos Versen ist, als der Vergleich mit den rime des Lorenzo de' Medici.

Namentlich in ihrer äußeren Form sind Michelagniolos Dichtungen von der literarischen Konvention beherrscht. Als dichterisches Gewand seiner Gedanken hat er das Sonett und das Madrigal bevorzugt. Aber die Sprödigkeit seines sprachlichen Ausdrucks erfüllt selten die hohen Anforderungen, die der kunstvoll verschlungene Reim gerade dieser beiden Dichtungsarten an den Dichter stellt. Das kurze, bei den spitzzüngigen Florentinern besonders gepflegte Epigramm entspricht mehr seiner Eigenart, und die allbekannten vier Zeilen, die er auf seine Nacht gedichtet,

gehören auch der dichterischen Form nach zu dem Vollendetsten, das ihm gelang.

Inhaltlich sind die Gedichte ebensowenig frei von Überkommenem, Konventionellem. Anspielungen und Vergleiche aus früheren Dichtern, namentlich wiederum aus Dante, Petrarca und Lorenzo de' Medici tauchen auf. Aber die starke Eigenart des poetischen Gedankens bleibt meist davon unberührt. Sie ist gesichert durch das Unbeabsichtigte, Unwillkürliche, womit fast jedesmal im Drange der Empfindung der poetische Erguß erfolgte. Erst der Anblick der Originalmanuskripte gibt die Entstehung, das Spontane dieser Poesien zu erkennen. Michelagniolo hat niemals die Poesie kommandiert. Er hat mit ihr nicht eine Zeit der Muße, der Unlust zu seinem eigentlichen Beruf, freiwillige oder aufgezwungene Feierstunden ausgefüllt; er war auch darin ein Berufener, ihre Beute, das Spiel ihrer unbegreiflichen Laune, der Vasall einer strengen Herrin. Mitten in der Arbeit flog ihm die poetische Inspiration zu, und auf dem ersten besten Papier, das ihm zur Hand war, notierte er flüchtig seinen Gedanken. Ein Skizzenblatt, ein Briefkonzept, ein Freundesbrief enthält oft die ersten Niederschriften seiner Verse mit Tinte, Rotstift, wie es ihm in die Finger kam. Erst später folgte dann mit der genauen Durcharbeitung die saubere Reinschrift. Aber die Muse suchte ihn nicht minder heim in jenen rätselhaften Dämmerzuständen, in denen sein melancholisches Temperament sich in träumerischer Ruhe gefiel. Wie manche seiner poetischen Grübeleien, aus deren Labyrinth er keinen Ausweg fand, mögen in solcher Verfassung seines Gemütes entstanden sein.

Im Sinne Goethes sind Michelagniolos Poesien ohne Ausnahme Gelegenheitsgedichte. Aber sehr verschieden reagiert sein dichterisches Vermögen auf die verschiedenen Anlässe. Das stark auf ihn einstürmende äußere Geschehnis weckt einen kräftigeren

Widerhall als die ihn überschleichende Erkenntnis seines inneren Zustandes. Sein Canzoniere weist unter dem Rubrum „Alles an Personen Gedichtete“ die Glanzstücke seiner Poesie auf. Da sind die mächtigen Strophen an Dante, das donnernde Gedicht an Papst Julius II., die ergreifenden Terzinen auf den Tod des Vaters, die feierlichen Sonette auf das Hinscheiden der Vittoria Colonna und als Gegenstücke dazu die bekannte Burleske an Giovanni von Pistoia „als der Autor die Decke der Sixtina malte“, die satirische Epistel an Francesco Berni in der Maske seines compare Sebastiano del Piombo. Der Genuß dieser Produktionen wird nicht getrübt durch Unklarheiten, die nur durch die Künste der Interpretation zu beseitigen wären. Diese Verse machen unmittelbar Eindruck. Ihnen aber steht jene große Mehrzahl gegenüber, die den inneren Anlaß nicht mehr zu erkennen geben, und in denen der Dichter selbst nicht Herr über das geworden ist, was ihn bewegte. Sobald er grübelnd in sich selbst versinkt, wird er dunkel und absonderlich, und nichts bleibt uns als die bedrückende Ahnung einer Welt, in der Zweifel und Qual die alles treibenden Gewalten sind. Zugegeben, daß die Sprache ein Material war, dem Michelagniolo unbeholfen gegenüber stand, — nicht diese Unbeholfenheit erschwert so sehr das Verständnis. Seine Dunkelheit entspringt einer inneren Unklarheit des Gemütes, einem Widerstreit, einer Zerrissenheit des Empfindens, die auch einem Wortgewaltigen die präzise sprachliche Fassung erschwert hätten.

In dem nicht allzureichen Vorrat seines poetischen Bilderschatzes sind von jeher die Vergleiche und Metaphern bemerkt worden, die der Dichter dem Betriebe der Bildhauerwerkstatt entlehnt hat. Man sieht, wie sich seine reale Welt einkreiste in die Enge seines Ateliers, wie die alltäglichen Vorgänge in der Werkstatt, die Instrumente in seiner Hand für ihn symbolische

Dal ciel discese e col mortal suo poi
che visto ebbe linferno giusto espio
ritorno mise a contemplare dio
per dar di tutto il vero lume a noi
Lumete stella che raggi suoi
fe chiaro a torto e lindo ove nacquio
ne sarel premio tuttolmodo rio
tu sol che la creasti esser puoi quello poi
Di dante dico che mal conosciute
fur lopre suo da quel popolo ingrato
che solo a iusti macta di salute
fussio pur lui cotal fortuna nato:
per laspro esilio suo cola virtute
dare delmodo ilpiu felice stato

---

per dar deletuete ilver quaggiu tra noi

ne sarel premio ilmodo falso e rio

SONETT AN DANTE ALIGHIERI
IN MICHELAGNIOLOS EIGENER HANDSCHRIFT

Gültigkeit hatten. Natürlich ist es nicht möglich, aus der Zusammenstellung der bezüglichen Hinweise eine Theorie seines Schaffens herauszuklauben. Aber man erhält doch einen Einblick in die ganz eigene Vorstellungswelt, aus der heraus seine künstlerischen Arbeiten sich entwickelt haben. Wenn er immer wieder darauf zurückkommt, daß des Künstlers Phantasiebild schon im Stein verborgen stecke und nur mit Hammer und Meißel daraus zu befreien sei — „ob schön, ob schlecht, wie unser Geist es weckt" —, so gibt er zu verstehen, wie sehr seine künstlerische Konzeption aus der zufälligen Gestalt des Rohmaterials Anregung geschöpft habe. Wenig frommt, heißt es an anderer Stelle, das im ersten Schöpfungsdrange aus niederem Stoff — „d'umil materia" — geformte, schlichte Modell; erst in der Arbeit am Block selbst erscheint allmählich mit seinen feinsten Zügen das vollkommene Bild: „Unsterblichkeit gibt erst das zweite Werden." Und man erinnert sich der unscheinbaren ersten Ton- oder Wachsmodelle, denen ohne die Hilfe des ausgeführten Zwischenmodells gleich die Steinarbeit gefolgt ist. Lange aber dauert es, bis die Hand dem Geiste gehorcht, und über die Versuche vieler Jahre hinweg führt der Weg zu vollendeter Meisterschaft.

Der Weise kommt erst, nah' dem letzten Gange,
Nach vielen Jahren, vielem Suchen, Schwanken,
Zum klaren Kunstgedanken,
Wie er ein Marmorbild lebendig schafft.
Spät erst und nicht auf lange
Erreicht man ungeahnte hohe Kraft.

Sind solche Worte nicht ein Kommentar zu den langwierigen und mühseligen Schaffensprozessen, an denen die Werke des gealterten Meisters krankten und woran ein Teil von ihnen — man denke an das Juliusgrab — künstlerisch zugrunde gegangen ist?

Das Fragmentarische, dies äußere Merkmal der Werke seiner

zweiten Epoche, ist auch dem Canzoniere Michelagniolos eigen. Mit diesem imposanten dichterischen Bruchstück, in dem wir ein getreues Abbild seiner Seele vor uns haben, ergeht es uns wie mit den weniger getreuen Darstellungen seiner leiblichen Erscheinung: wir empfangen nur das Bild des in Leiden früh Gealterten, des in Zweifel Versunkenen, des Weltabgekehrten, der um den Frieden der Seele ringt. „Squallido e smorto", düster und bleich blickt des Meisters Angesicht aus diesen Versen. Nur seltene Funken sprüht noch das Feuer der Jugend, nach dessen Bränden wie nach dessen zorniger Kraft ihn manchmal ein heißes Sehnen überkommt. Mehr noch freilich quälte und peinigte ihn die Erinnerung an jene Zeit, „wo zaumlos toben mochte blinde Glut", und was ihm nicht ohnehin abhanden gekommen sein wird, mag er wohl selbst vernichtet haben bei jenen energischen Räumungen, mit denen er bis in seine letzten Lebenstage periodisch dreinzufahren liebte.

Wenn ein großer Teil seiner Alterspoesien in sorgfältiger Redaktion auf uns gekommen ist, so verdanken wir das wiederum jenem römischen Freundeskreise, dessen Mitglieder soviel zur Vermehrung des dichterischen Bestandes beigetragen haben. Die Gedichte, die Michelagniolo hin und wieder seinen Freunden sandte, hatten abschriftlich eine gewisse Verbreitung gefunden, andern hatte er selbst durch gelegentliche Rezitation eine beschränkte Publizität verschafft. Wie jede Äußerung des allberühmten Mannes, fanden auch seine Verse ein bewunderndes Aufhorchen, das schon allein ihm den Gedanken hätte eingeben können, sich vollständiger mitzuteilen, ehe das zufällig Auftauchende zu Mißverständnissen und falscher Deutung den Anlaß bieten konnte. Vittoria Colonnas Beispiel, deren dichterische Veröffentlichungen rasch aufeinander folgten, die literarische Luft,

die ihn in ihrem Kreise umfing, die einströmende Masse neuer Verse, die ihn selbst bei peinlichster Auswahl vor Dürftigkeit sicherstellte, all das bot weiteren Anlaß, die Publikation durch den Druck ins Auge zu fassen.

Aber ohne die Unterstützung und den ständigen Antrieb zweier Freunde, deren literarisches Feingefühl ihm Sicherheit gab, wäre nicht einmal die Vorarbeit zustande gekommen, deren Spuren wir verfolgen können.

Der eine dieser Freunde, Luigi del Riccio, war Angestellter im Bankhause der Strozzi, also aus demselben Milieu, dem Leonardo Sellaio und Bartolommeo Angiolini angehört hatten. Obwohl die Bekanntschaft schon bald nach der Übersiedelung Michelagniolos nach Rom geschlossen wurde, trat Riccio doch erst in die vertrauten Freundschaftsrechte ein, als 1540 der Tod Angiolini von des Meisters Seite riß. Nun übernahm Riccio die geschäftliche Führung der Angelegenheiten Michelagniolos, seine amtliche Korrespondenz, seine mündliche Vertretung. Mit seiner Hilfe kommt endlich der quälende Handel mit den Erben Papst Julius' zum Abschluß. An diesem neuen Sekretär, „che governava tutte le cose sue", schätzte der Meister die gewandte Ausdrucksweise, das natürliche Feinempfinden für die Sprache, die „Meisterschaft im zeremoniellen Ausdruck", wie er gelegentlich sagt, an der es Michelagniolo vor allem in seinem amtlichen Verkehr gebrach.

Das ließ ihn in Riccio auch den Berufenen erkennen, über seine Reime zu richten, sie nach eigenem Gutdünken zuzustutzen und zurechtzurücken. Und Michelagniolo vertraute sich diesem Freunde um so bereitwilliger an, als er sich von ihm in seinem Tiefsten verstanden wußte. Riccio empfand zu seinem jungen Neffen Cecchino Bracci die gleiche leidenschaftliche Hinneigung wie Michelagniolo einst für Tommaso Cavalieri; was in den Cavalieri-

gedichten ausgesprochen war, konnte keinen reineren Widerhall als bei Riccio finden. Nun mußte Riccio den Schmerz erleben, daß ihm der Tod diesen Liebling in der Blüte seines Jünglingsalters raubte (1544). Untröstlich gedachte er dem Verstorbenen von Michelagniolos Hand in Ara Celi das Prunkgrab zu errichten. Aber Michelagniolo, dem eigenen leidenschaftlichen Zustande von 1533/34 schon entwachsen und der Sphäre alltäglicher bürgerlicher Trauerspiele entrückt, spendete nur mit einigen Grabschriften epigrammatischer Form Trost. Absender wie Empfänger fanden bald Freude an dieser Art der Zwiesprache, die in immer anderer Form die schöne Gestalt des Toten heraufbeschwor. Nach seiner Art dankte Riccio mit allerhand Leckerbissen, mit Fenchel, Trüffeln, Melonen, mit Backwerk, Fisch und Geflügel und lockte dafür immer neue Vierzeiler als Dankesboten aus dem schier unerschöpflichen Vorrat. Erst mit dem achtundvierzigsten Epigramm geht das jeu d'esprit, das einen so ernsten Anfang genommen hatte, zu Ende.

Ein an Riccio gerichtetes Sonett, das von den Stürmen und Trübungen auch dieser Freundschaft Kunde gibt, enthüllt zugleich den festen Grund, auf dem sie unerschütterlich bestehen blieb, bis Riccio zur „Verzweiflung" Michelagniolos im November 1546 starb.

Oft wird durch übersüße Huld verdeckt,
Was schnöde kränkend mir das Herz bewegt
Und meine Seele so zu Boden schlägt,
Daß mir mein Wohlsein kaum noch Lust erweckt.

Wer leiht mir Flügel und hat, ganz versteckt,
Beim Weitergehn den Fallstrick mir gelegt?
Die Mitleidsglut! die, von der Lieb' erregt,
Da grade löscht, wo gern sie Gluten weckt.

So, mein Luigi, laß nicht trüb' verschwinden
Die alte Gunst, die Rett'rin meines Lebens,
Die soll durch keinen Sturm erschüttert sein!

Zorn lehrt uns Dankgefühle überwinden;
Erkenn' ich auch den wahren Freund, vergebens
Sind tausend Freuden, fühl ich eine Pein!

„Die alte Gunst, die Rett'rin meines Lebens" (la prima grazia, ond' io la vita porto) bezieht sich auf die aufopfernde Pflege, die Michelagniolo bei schwerer Krankheit zweimal im Hause Riccios gefunden hat. Wie malt im übrigen dies Sonett die beiden so verschiedenen Freunde. Riccio, Sorgfalt und Wohltaten an Michelagniolo verschwendend in einer Weise, daß sich der alte Mann davon bedrückt fühlt, Michelagniolo trotz aller Dankbarkeit empfindlich, reizbar eben im Druck dieser Dankesschuld und melancholisch abrechnend, daß tausend Freuden nicht eine Qual aufwiegen (mille piacer non vaglion un tormento).

Neben Riccio, der wie der gebildete Italiener seiner Zeit gelegentlich mit Rhythmus und Reim umzugehen verstand, tritt nun noch der literarische Zünftler, Donato Giannotti. 1492 geboren, war er während der Florentiner Schreckenszeit unter Niccolo Capponi Staatssekretär der untergehenden Republik gewesen. Das Leben hatte ihn nach dem Fall der Vaterstadt hierhin und dorthin getrieben, erst sechs Jahre in die Verbannung, dann in die Dienste der Oppositionsführer gegen die tyrannische Herrschaft Herzogs Alessandro. Als Sekretär des Kardinals Ridolfi kam er 1539 nach Rom und nahm unter den fuorusciti, den politisch Mißvergnügten, gleich die führende Stellung ein, die seine Talente und seine demokratische Heißblütigkeit ihm anwiesen. Die Florentiner Verbannten, durch das endgültige Prinzipat des

jungen Herzogs Cosimo und durch das unglückliche Treffen von Montemurlo in ihren Hoffnungen vernichtet, fühlten die radikalen Anschauungen dieses klugen Kopfes wie einen erfrischenden Windzug in ihrer ohnmächtigen Eingeschlossenheit. Rücksichtslos bekannte sich Donato Giannotti zu Lorenzino de' Medici, dessen Dolch den verhaßten Vetter Alessandro 1537 niedergestoßen hatte. Solange Lorenzino, wenn auch als Flüchtiger, in der Fremde lebte, und solange die Strozzi noch mit Frankreich gut standen, wäre noch kein Grund zum Verzweifeln da. Solche Entschlossenheit der Gesinnung lag nicht in Michelagniolos timidem Charakter. Es gab Augenblicke, wo ihn der Rausch des Demokraten packte; dann war er bereit, auf eigene Kosten dem Könige von Frankreich ein Reiterstandbild zu errichten, wenn dieser Florenz die Freiheit wiedergäbe. Ein andermal faßte ihn die Angst, und er machte eine kleinlich spitzfindige Unterscheidung zwischen dem Hause der Strozzi, dem bekannten Sammelpunkt der Verbannten, und dem Zimmer seines Freundes Riccio in eben demselben Hause, darin er krank gelegen, während er doch die zwei Louvresklaven Ruberto Strozzi für seine Gastfreundschaft zum Geschenk gemacht hatte. Mit zielbewußter Politik hatte Michelagniolo so wenig gemein wie mit konsequenter Philosophie oder mit stilgerechter Poesie. Überall bleibt er ein Mensch mit seinem Widerspruch. Eine Schrift Giannottis „über die Zeit, die Dante in der Hölle und im Purgatorium zugebracht hat" — Dialoge, in denen Michelagniolo eine der Hauptrollen zufällt, höchst wertvoll für Ton und Redeweise des alten Meisters — läßt seinen politischen Glauben erkennen in der Trübheit eines wäßrigen Kompromisses. „Es ist ein großes Wagnis, fällt er dem gegen Dante für die Verherrlichung des Tyrannenmordes begeisterten Giannotti in die Rede, sich zur Ermordung irgendeines Fürsten, eines gerechten oder ungerechten, anzuschicken, da man nicht gewiß wissen kann,

was sein Tod Gutes bringen wird und man immer noch irgendein Gutes von seinem Leben hoffen darf."

Die Resignation des Alters, das hoffnungsmüde wurde und seinen Frieden mit der Welt machen will, spricht aus Michelagniolos Madrigal, in dem die vielen Gespräche der beiden Freunde und der Widerstreit ihrer Meinungen zusammengefaßt erscheinen.

Mich. Ich sag', es ziemt uns oberen Gewalten
Auf uns zu nehmen jede Unglückszeit.
Gian. Wenn Ihr gestorben seid
An allem Schimpf und Leid,
Wird Dir gerechter Rache Möglichkeit:
Wie Du Florenz jetzt liebst, für Dich dann glüht es!
Mich. Elend, wer harrt zu ängstlichen Gemütes,
Daß ich ihm nicht zu spät sei hilfsbereit!
Auch wird, bedenkst Du's recht, Erhabenheit
Des edlen hohen Sinns Verzeihung üben
Und den, der ihn beleidigt, dennoch lieben.

Gleichwohl gelang es Giannotti, der hier mit seinem Ungestüm anscheinend so weisheitsvoll zurückgewiesen wird, den Meister zu einem Werk zu bestimmen, das wie das feurige Bekenntnis eines Agitators aussieht. Es ist die im Florentiner Nationalmuseum befindliche Marmorbüste des Brutus, die für Giannottis Gönner, den Kardinal Ridolfi, bestimmt war, die einzige Büste, die Michelagniolo je gemacht hat, nicht sehr erheblich über Lebensgröße (h. 0.65). Mit ihrem über der Schulter geknüpften Mantel erinnert sie an die Auffassung der altrömischen Porträtplastik. In der energischen Profilstellung des Kopfes, in der gedrungenen Massigkeit der Stirn, den großen Augenhöhlen und dem leicht vorgeschobenen Unterkiefer zeigt sie die höchst persönlichen Merkmale, mit denen Michelagniolo immer Willensstärke

und Macht der Seele ausgedrückt hat. Sie ist so gleichmäßig in ihrem unvollendeten Zustand, daß an die Mitarbeiterschaft eines Gehilfen, der etwa die Draperie ausgeführt hätte — Vasari macht Tiberio Calcagni namhaft — nicht zu denken ist. Ein Bronzetäfelchen auf dem Büstenfuß enthält ein lateinisches Distichon, wonach die Erinnerung an das Verbrechen des Brutus den Meister abgeschreckt habe, sein Werk zu vollenden. Das ist ganz im Sinne eines Epigrammdichters aus dem Werke abstrahiert, aber von den Tatsachen weit entfernt. Michelagniolo, je älter er wurde, starb den weltlichen Interessen immer mehr ab, und Giannottis römischer Aufenthalt war so häufig von Reisen und Villeggiaturen unterbrochen, daß der fördernde Antrieb durch freundschaftliche Mahnung nicht viel ausrichten konnte.

Die Beziehungen zwischen dem Meister und dem federgewandten Geschichtsschreiber bestanden bis 1550. In dem langen Konklave, das dem Tode Pauls III. folgte, starb Giannottis Gönner, der Kardinal Ridolfi. Giannotti ging darauf nach Venedig und sah Rom erst lange nach Michelagniolos Tode wieder, als er 1571 unter Pius V. zum Sekretär der Breven ernannt worden war.

Riccios Tod und Giannottis Fortzug von Rom besiegelten auch das Schicksal der Gedichtpublikation. Die Vorbereitungen waren in der Weise getroffen worden, daß zunächst im beständigen Verkehr mit den Freunden die Auswahl durchgesprochen wurde. Dann fertigte Michelagniolo in sauberer Reinschrift die Texte an, häufig noch mit Zufügung von Varianten, die er dem Urteil seines „spirito di poesia“ (Riccio) oder seines „censore“ und „giudice“ (Giannotti) unterbreitete. Mit eigener Hand oder mit der Hilfe von Schreibern sorgten die Freunde für neue Kopien, die der Meister genau durchsah, und wenn nötig, korrigierte. So hat dies Material, in dem die Originalhandschriften und die Kopien

gemischt sind, durchgehends den authentischen Wert von Autographen. Die maßgebenden Codices liegen auf der vatikanischen Bibliothek in Rom und in Florenz im Hausarchiv der Buonarroti.

Den Bemühungen des letzten Herausgebers der Dichtungen Michelagniolos, Carl Frey, ist es gelungen, die einzelnen Gedichte, die damals zur Veröffentlichung bestimmt waren, wieder zusammenzubringen. Diese aus 105 Nummern bestehende Gedichtmasse zeigt, daß die Freunde mit jenem „buon gusto" wählten, den Michelagniolo als eine seltene Gabe so hoch wertete; sie offenbart aber auch das Bestreben des Meisters, alles allzu Persönliche, sein geheimstes Menschliches zurückzuhalten oder zu verschleiern. Fast durchgehends sind es Produktionen seiner hohen Jahre, von trüber Reflexion beherrscht. Ein Greisenkopf mit zerfurchter Stirn und einem ins Unendliche verlorenen Blick schaut uns aus diesem nie gedruckten Bande an.

Michelagniolo hat später noch einmal den Versuch gemacht, seine Dichtungen herauszubringen. Sein Biograph Ascanio Condivi sollte ihm dabei zur Hand gehen. Es war nach 1553. Aber der gute Provinziale mit dem langsamen Verstande, von dem sein biographisches Werk zeugt, konnte nicht die beiden gebildeten und unterrichteten Florentiner ersetzen. Zudem hat Condivi auch schon 1556 seinen Meister verlassen.

So blieb es zu Michelagniolos Lebzeiten bei jenen vereinzelten Gedichten, die in Tromboncinos und Archadelts Kompositionen gesungen, von Freunden, an die sie gesandt worden waren, verbreitet wurden oder auch zum Gegenstande einer ästhetisch-kritischen Vorlesung dienten. Bei der Totenfeier des Meisters sah man zwar eine Statue der Poesie und neben ihr auf einem Gemälde seine Dichterkrönung von der Hand Apollos selbst. Aber den Umfang des poetischen Nachlasses und seinen Wert ahnte niemand.

Erst Michelangelo, der Großneffe, Enkel seines Lieblingsbruders Buonarroto, hob den poetischen Schatz im Hause der via Ghibellina, dessen Bau, Ausstattung und Inhalt ihm zu danken ist. Unermüdlich forschend, sammelnd und ordnend, brachte er es 1623 dahin, die Gedichte Michelagniolos im Druck erscheinen zu lassen. Die pietätvolle Begeisterung, mit der er seinem Vorfahren ergeben war, glaubte er vor allem auch in der Herstellung eines Textes beweisen zu müssen, der das Andenken des Dichters vor jeder Blasphemie sicherstellte. Die Treue, die hier erste Pflicht gewesen wäre, trat vor der Erwägung zurück, daß Michelagniolos Verse in ihrer originalen Lesart politisch wie moralisch im Polizeistaat der mediceischen Großherzöge Bedenken erregen könnten. Sein eigenes dichterisches Talent, seine sprachliche Gewandtheit kamen ihm in verhängnisvoller Weise zu Hilfe, das Individuelle der Urversionen überall ins Offizielle umzuwandeln. Er ergänzte und kürzte, milderte, strich und redigierte, bis jene Lesart herauskam, „che in ogni proposito è parsa più opportuna".

Zwei und einhalb Jahrhunderte hat es gewährt, bis durch die Eröffnung des Hausarchivs die Opportunitätsrücksichten als solche erkannt und fallen gelassen wurden. Erst seit kurzem liegen uns Michelagniolos Dichtungen vor in der Form, wie er sie selbst hinterlassen.

Beschwert von grüblerischer Reflexion, dunkel oft im Ausdruck, eingehüllt in eine uns fremd gewordene Weltanschauung, enthalten sie die von ihm selbst geschriebene Geschichte seiner Seele, dieser immer einsamen voll Schönheitsdurst und Todessehnsucht, voll Trotz und Hilflosigkeit, ein Bekenntnis leidenden Menschentums, das mit der schreckhaften Unfaßbarkeit seiner Künstlerschaft aussöhnt.

FÜNFTES KAPITEL

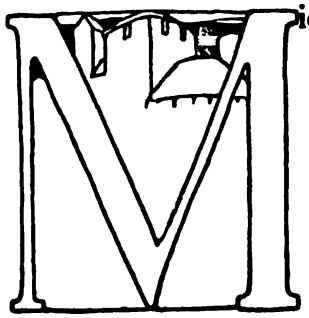
DIE LETZTEN DREISSIG JAHRE

O FLEISCH, O BLUT, O KREUZ, O BITTRER TOD,
MACHT MICH GERECHT! NEHMT FORT DER
SÜNDE SCHMACH,
DIE MEIN UND MEINER VÄTER TRAURIG ERBE!

MICHELAGNIOLO, SONETT LXXI

I.

Die letzten Malereien.



ichelagniolo war im Herbst 1534 nach Rom gekommen, um die letzten Anstalten zur Vollendung des Juliusgrabes zu treffen. Seine Absicht war, sich nicht mehr von dort zu rühren. Seine Kraft wollte er zwischen seiner Verpflichtung den Rovere-Erben gegenüber und Papst Clemens teilen. Denn dieser hatte ihn schon mit der Ausmalung der Altarwand in der Sixtinischen Kapelle betraut. Als Abschluß des großen religiösen Dramas vom Weltwerden und von der Welterlösung, dessen Anfang und Mitte an Wand und Decke in langer Bilderfolge zu sehen war, sollte dort das jüngste Gericht dargestellt werden.

Zwei Tage nach dem Eintreffen Michelagniolos in Rom starb Clemens VII. am 25. September 1534. Das Konklave wählte am 13. Oktober den Kardinal Alessandro Farnese. Paul III., wie der neue Herr sich nannte, ist allgemein aus Tizians Bildnis bekannt, wo er, umschranzt von dem diensteifrigen Nepoten, alt und gebrechlich in seinem weiten Armsessel fast versinkt. Aus dem welken Greisengesicht mit dem dünnen Bartwuchs, das aus der roten Samtkappe wie aus einer Höhle heraussieht, funkelt ein Augenpaar, in das sich alles Leben dieses Körpers geflüchtet zu haben scheint. In dem stechenden Blick dieser Augen ist menschliche Klugheit mit tierischer Verschlagenheit gepaart.

Diese Augen fanden sich auch zurecht in dem labyrinthischen

Seelenwesen des großen Künstlers, den das Schicksal an die Stufen des Papstthrones gestellt. Wie keiner seiner Vorgänger, Julius II. nicht ausgenommen, hat Papst Paul III. den Weg zum Herzen Michelagniolos gefunden. Farnese, 1468 geboren, also wenig älter als Michelagniolo selbst, war in der gleichen Kulturluft groß geworden. Sein Verhalten zu Michelagniolo ist vielleicht die bündigste Probe auf seine gewiegte Menschenkenntnis. Es scheint, als habe er sich zu rechter Zeit der Worte entsonnen, mit denen einst Piero Soderini, der Gonfalonier, den jungen Michelagniolo an seinen Bruder, den Kardinal von Volterra, empfohlen hatte: „er ist so geartet, daß man mit guten Worten und mit Freundlichkeit, so man sie ihm zuteil werden läßt, alles mit ihm machen kann; es ist nur nötig, ihm Liebe zu zeigen und Gunst zu erweisen, und er wird Dinge machen, die jeden, der sie sieht, in Erstaunen setzen werden." Die Rücksichtnahme und Nachgiebigkeit fiel dem Papst um so leichter, als Michelagniolo inzwischen ein Sechzigjähriger geworden war, dem der Ruhm des größten Künstlers der Zeit zur Seite ging. Die Majestät der Würde vergab sich nichts, wenn sie mit der Majestät des Geistes auf gleichem Fuß verkehrte. So standen sich Papst und Künstler gegenüber, zwei Greise, deren sorgenvolle Häupter die gleiche Kronenlast drückte. Alles, Jugenderinnerungen, die weithin sichtbare Stellung und die Bürde der Jahre, näherte sie einander.

Es gereicht dem Papst zum Ruhm, daß er mit feinem Takt sich in die Rolle des Suchenden schickte. Denn Michelagniolo ist ganz der alte, halsstarrige und unbeugsame geblieben. Höchstens haben ihn die Jahre in seinem Selbstgefühl noch gestärkt. Daß der Papst ihn gelegentlich höchstselbst mit einem glänzenden Gefolge von zehn Kardinälen in seiner staubigen Werkstatt am Macel de' corvi aufsuchte, wird er kaum als unverdiente Ehre empfunden haben; daß Se. Heiligkeit bei ihm anfragen ließ, ob

Sie willkommen sei, wenn Sie Sich mit ihm vertraulich besprechen wollte, wird ihm nur natürlich erschienen sein. Aber selbst diesem Papst gegenüber klagte der Mürrische, daß er sich manchmal mit Fragen, warum er sich nicht sehen lasse, belästigt finde. Mit zurückgezogenem Arbeiten glaube er ihm am besten dienen zu können; er wolle nur hingehen, falls er dazu aufgelegt sei. Und kam der von seinen Ideen immer bestürmte Künstler wirklich einmal in den Vatikan, so ließ der Papst es lächelnd geschehn, daß im Eifer der Unterhaltung der Meister seinen dicken Filzhut auf den Kopf stülpte, um ganz freiheraus mit dem anschaulichen Händespiel des Italieners reden zu können.

Dreißig Jahre, sagte Paul III., habe er auf die Zeit gewartet, wo er Michelagniolo zur Verfügung haben werde. Nun bediente er sich seiner in einer Weise, die ihm vor allen seinen Vorgängern Ehre macht. In seinen künstlerischen Unternehmungen erhob sich dieser Papst über den Familienegoismus, dem er sonst genugsam opferte. Michelagniolos Kunst stellte er ganz in den Dienst der höchsten kirchlichen Würde, die er bekleidete. In einem Breve vom 1. September 1535 ernannte er den Künstler zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des Apostolischen Palastes mit 1200 Goldscudi Gehalt.

Indem der Papst als ersten Auftrag an Michelagniolo die Ausmalung der Altarwand in der Sixtinischen Kapelle erteilte, trat er die künstlerische Erbschaft seines Vorgängers an. In schreckhafter Größe stand die gewaltige Komposition bereits vor Michelagniolos Geiste; schon waren vorbereitende Studien und einige Kartons gezeichnet. Als Gegenstück für die Eingangswand war der Sturz Lucifers vorgesehen.

Wieder betrat der alte Meister sein Malgerüst in demselben Raume, an dessen Decke er vor zweiunddreißig Jahren „die Gewalt seines Genius erprobt“ hatte. Und obwohl er inzwischen

kein Malzeug mehr berührt, stand ihm doch unvermindert von jener Zeit her die ganze Summe von Erfahrungen zu Gebot, um die er sich damals halb verzweifelt gemüht hatte. Er kannte den Staub als den größten Feind des zart gedämpften Glanzes der Freskofarbe, und er bekämpfte ihn, indem er vor die Hauptwand eine im Anstieg leicht sich vorschrägende Mauerfläche aus gebrannten Backsteinen aufführte, die schließlich in ihrer Höhe um eine halbe Elle vorgeneigt war. Darauf trug er erst seinen Malgrund auf. Er ließ die zwei Fenster an der nach Westen freistehenden Altarwand zumauern und schlug die von Perugino an dieser Stelle gemalten Wandfresken — Himmelfahrt Mariae, Geburt Christi und Findung Mosis — herunter. Selbst gegen sein eigenes Jugendwerk ging er vor, indem er die beiden unterhalb des Jonas befindlichen Lünettenbilder zerstörte. So war der Platz geschaffen für die umfangreichste Freskokomposition, die in ganz Rom zu finden ist. Acht Jahre wandte der Meister auf sein Werk; am 31. Oktober 1541 ward die Kapelle feierlich wieder eröffnet.

Schon in des Papstes nächster Umgebung brach ein Sturm von Entrüstung los. Ein Strafgericht von puritanischer Strenge der Auffassung, voll von florentinischem Rigorismus hatte der alte Republikaner gemalt. Nichts von irgendwelcher Verherrlichung der geistlichen Macht. Nirgends eine Andeutung auf die Kirche als Vermittlerin der göttlichen Gnade. Den angstvollen Wanderer, der wie Dante die Schrecken des Inferno durchirrt, und den Höllenrichter, dessen Unerbittlichkeit Wollust wird, schien der Künstler in sich zu vereinigen.

Dazu die unerhörte Nacktheit nicht nur an Christus und den Heiligen, sondern selbst an der Mutter Gottes. Das ließ sich ein Zeitalter, in dem die Kirche ihre eigene Reform an Haupt und

Gliedern erstrebte, nicht bieten. Biagio da Cesena, des Papstes Zeremonienmeister, „ein sehr peinlicher Mann", hatte bei einem Besuch der Kapelle während der Arbeit sich schon über die Unschicklichkeit, mit der „an einem so heiligen Ort so viel nackte Gestalten aufs unanständigste ihre Blößen zeigten", skandalisiert. Jetzt mußte er empört seine eigenen Züge in dem Höllenrichter Minos wiedererkennen. Seine Beschwerde fertigte der Papst mit einem Witzwort von florentinisch-scharfer Eleganz ab: „aus der Hölle, in die der Meister ihn versetzt habe, könne selbst der Papst ihn nicht befreien, ibi nulla est redemptio." Dessenungeachtet wird bald auch von den Kanzeln herab auf das Gemälde geschimpft.

Alle diese Pfeile prallten an dem unerschütterlichen Greise ab; nur einer traf, weil er mit einem Gift getränkt war, das Michelagniòlos persönliche Ehre angriff. Er kam von geübter Hand. Pietro Aretino hatte, als er von Michelagniolos Arbeit vernahm, sich mit einem Brief vom 15. September 1537 an den Meister gemacht, ihm darin in bombastischen Worten eine literarische Schilderung des jüngsten Gerichts zur Verwendung anheimgestellt und sich auf den bedingungslosen Bewunderer des Meisters ausgespielt. Jetzt aber, enttäuscht, daß Michelagniolo es bei dem Geschenk eines Wachskopfes und der Skizze zu einer hl. Katharina bewenden ließ, machte er sich zum Wortführer der Empörten. Im November 1545 geht ein Schreiben Aretinos an Michelagniolo von Venedig ab, dessen Invektiven mit einer Verdächtigung des Meisters in der Anwendung der Gelder für das Juliusdenkmal gekrönt sind. Die Peinlichkeit des Künstlers in Geldangelegenheiten, die Sorgen, die ihm gerade der Geldpunkt in der Grabmalaffäre verursacht hatten, lassen ermessen, wie schwer Michelagniolo diese Niederträchtigkeit verwand.

Das andere kümmerte ihn nicht. Mit seinem Genius war er im Reinen. Und keine Anfeindung von dieser Seite konnte ihn

auch nur überraschen. Hatte er doch selbst, als er den Pinsel aus der Hand legte, prophezeit: „Wie viele wird dies mein Werk zu Narren machen.“ Er duldete schweigend, daß später unter Paul IV. der ihm nahestehende Daniele Ricciarelli da Volterra die allzu anstößigen Nacktheiten mit Gewandstücken verhüllte. Wer weiß, ob er sich gerührt hätte, wenn jener fanatische Papst mit seiner Absicht, das ganze Fresko herunterschlagen zu lassen, durchgedrungen wäre. Wie die großen Künstler hing auch Michelagniolo nicht mit ängstlicher Liebe an seinen vollendeten Arbeiten. Ihm bedeutete jedes Werk nur ein Durchgangsstadium seines künstlerischen Reifens. Was war, was konnte ihm das, mit dem er innerlich fertig geworden war, noch wert sein, sobald er Sinn und Seele einem neuen Ziele zugewandt hatte. Nie hat Michelagniolo die Sehnsucht über sich hinaus verloren. Von keinem seiner Werke befriedigt, empfand er sich oft als einen infelice. Unter seinen Gedichtfragmenten trifft man auf die resignierte Klage:

Wer ist vollendet, saget,
Wer in der Kunst, im Leben
Vor seiner letzten Stunde?

Und so war der in tiefer Abgeschlossenheit Alternde über sein eigenes Werk hinausgewachsen, als zelotische Hände sich an die Arbeit machten, die Leidenschaft dieses Selbstbekenntnisses der engen Moral ihrer Zeit anzupassen.

Nachdem durch die Arbeit von Jahrhunderten der in diesem Werke aufgehäufte Schatz von Körperformen und Bewegungsmotiven in den festen Besitz aller Künstler übergegangen ist, wendet sich unsere Teilnahme vielmehr der Seele zu, die sich mit der künstlerischen Gestaltung ihrer Schreckensgefühle von erlebtem Graus zu reinigen gedachte.

Auch in den Wandlungen seines Seelenlebens ist Michelagniolo der Repräsentant seiner Zeit. Der Widerstreit von Platonismus und Orthodoxie ist eine typische Erscheinung in der Psychologie der Renaissance. Es sei dabei an den unglücklichen Ausgang jener Verschwörung erinnert, die 1512 nach der Rückkehr der Medici Florenz die Freiheit wieder verschaffen sollte. Mit dem Ideal des Brutus im Herzen hatten sich zwei junge Männer, Pier Paolo Boscoli und Agostino Capponi, zu den Verschwörern gesellt. Aber die Sache kam auf, sie wurden verhaftet, gefoltert und zum Tode verurteilt. Ihr Freund Luca della Robbia, ein Philologe aus der bekannten Künstlerfamilie, weilte mit ihnen während der letzten Nacht im Gefängnis, um ihnen beizustehen und sie zu trösten. „O Luca, seufzte heftig erregt Pier Paolo, nimm mir den Brutus aus dem Kopf, damit ich den letzten Gang als guter Christ gehe." Und dem Mönch, der inzwischen eingetroffen war, ihm die Beichte abzunehmen, erwiderte er auf die Bemühungen, ihm Mut einzusprechen, fast unwillig: „Vater, verliert damit keine Zeit, denn dazu genügen mir die Philosophen, aber helft mir, daß ich als Christ sterben kann." Die Kraft, gefaßt und ruhig dem Tode entgegenzugehen, fanden diese Männer im Stoizismus der alten Philosophen, in der Erinnerung an die antiken Vorbilder, die den Haß gegen die Tyrannen predigen und die Verschwörungen preisen. Aber diese Kraft half ihnen nicht im Angesicht der Todesstunde zu dem ruhigen Gewissen eines guten Christen. Das Ideal versagte vor den Schrecken der Verantwortung an jenem dies irae, der, wie ein Spuk aus frommen Kindertagen, noch einmal Gewalt über die von allem Weltlichen schon halb gelöste Seele gewann.

So auch bei Michelagniolo. Man weiß, wie wohl vorbereitet der Zusammenbruch des antiken Ideals in diesen Jahren erfolgte. Was hatten diese Tyrannenhasser vermocht, als Florenz in die

Gewalt des neuen Cäsars gekommen war? Auf der Flucht zerstoben, schmachtend im Gefängnis oder verblutend von Henkershand auf den breiten Fliesen des Signoriaplatzes. Und wie hatte ihn selbst dieser „Brutus im Kopf" vor Demütigung geschützt. Auf die innere Krisis hatte der gequälte Körper mit jenem leidenden Zustand reagiert, der 1531 den Freunden so ernste Besorgnisse eingeflößt hatte.

Hinzu kam die übergroße Reizbarkeit dieser Phantasie, deren Visionen schnell die Wucht von Realitäten annahmen. Den früh Gealterten umschwebte ein düsterer Reigen von Todesgedanken, und jeder regte ihm die bangste Sorge um das Heil seiner Seele auf. Jugenderinnerungen tauchten auf, Jugendeindrücke wurden lebendig. Wie in der Karfreitagszeit von 1494 und 95 sah er sich unter der Kanzel in S. Maria del fiore stehen, und über ihn weg donnerte Savonarolas Stimme. Alle diese Predigten schlossen mit einem mehr oder minder ausgeführten Hinweis auf das Strafgericht. Dem großen Dantekenner, der er war, stand die Pein der Verdammten vor der Seele mit ihrer fürchterlichen Steigerung, je tiefer es hinabging in das sturmdurchheulte Dunkel des Inferno. Wo würde da einst sein Platz sein? Durfte er auf einen gnädigen Richter und einen milden Spruch hoffen? Und die vernichtende Gebärde des Weltenrichters, die er oft auf einem alten Fresko im Kreuzgang des Camposanto zu Pisa gesehen, schreckte ihn in der Erinnerung. Er entsann sich auch des furchtbaren Strafgerichts, das Signorelli an die Wände der Briziokapelle im Dome zu Orvieto gemalt hatte. Wenn er auf seinen Ritten zwischen Rom und Florenz dort Halt machte, vertiefte er sich wohl in das große Werk des Mannes, zu dem sein persönliches Verhältnis nicht eben freundlich gewesen war, von dessen männlich herber Kunst aber seine verwandte Natur sich angezogen fühlte.

Christus als Weltenrichter. Rom, Sixtinische Kapelle.

Aus Gewissensqual und Hoffnungslosigkeit ist Michelagniolos dies irae mit seinen visionären Schrecken entstanden; Erlebtes und Erlesenes haben daran mitgearbeitet, ein schrankenloses Können hat die Ausgeburten einer waghalsigen Phantasie unheimlich lebendig gemacht.

Ein ungeheures Gewoge hinauf und hinab erfüllt die Luft. Wie rings umbraut von Nebelgebilden, die Menschengestalt angenommen haben, sucht das Auge einen festen Punkt, von dem aus das Gewirr und Geschiebe zu überblicken wäre. Und es verweilt endlich bei einer fest geschlossenen Gruppe zuoberst in der Mittelachse der Wandfläche. Dort findet es Christus, umloht von feurigem Glanze, inmitten einer Schar nackter Gestalten, die ihn im dichten Knäuel umdrängen. Auch er ist nackt und zeigt den Körperbau eines antiken Heros, an den auch seine Bartlosigkeit erinnert. Aufspringend von seinem Wolkensitz, fährt er drohend mit der Rechten empor und wehrt mit der Linken von sich, was sich von dort ihm zudrängen will. Eine furchtbare Gewalt hat diese Gebärde des emporfahrenden rechten Armes. Wie im höchsten Zorn scheint er auf- und niederzusausen und, waffenlos mit der Wucht von Keulenschlägen zu zerschmettern. In diesem Christus ist der gewaltige Leibesbau und die wilde Gebärde alles. Durch das tiefgesenkte Lid ist das Leben des Auges verschleiert; dafür drücken die geblähten Nasenflügel die zornige Erregung, der festgeschlossene Mund den unerbittlichen Willen aus. So alttestamentarisch war der Weltenrichter noch nie geschildert worden; aber er paßt gut zu jenem Gott-Vater, der im Deckenfelde über ihm mit stürmender Gewalt Licht und Finsternis voneinander reißt.

Unter dem erhobenen Arm Christi an jener Seite, wo die Lanze des Longin die tiefe Wunde bohrte, kauert abgewandt und zitternd die Mutter Gottes. Wie in dem Gedicht von den fünfzehn

Zeichen des jüngsten Tages, das dem hl. Hieronymus zugeschrieben wird, möchte sie lieber der Hölle Pein ertragen, als das zornige Antlitz des Sohnes sehen, so lange das Schreckensgericht dauert.

Apostel, Märtyrer und Heilige drängen herzu, alle die angstvollen Blicke auf den rächenden Gottessohn gerichtet. Einige, wie Petrus die Himmelsschlüssel, weisen die sichtbaren Zeichen göttlicher Gnade vor, andere schleppen die Folterwerkzeuge herbei als Zeugnisse ihres todesfreudigen Glaubens. So sitzen auf dem untersten Wolkenlager der hl. Laurentius, mit dem Rost über der Schulter und, ihm entgegen, Bartholomäus, der die eigene geschundene Haut mit der Linken hält, während die Rechte das Messer des Henkers, gerechten Lohn fordernd, emporhebt. Stephan zeigt die Steine in der geöffneten Hand, Andreas schleppt sein Kreuz herbei. Adam, die Gegenfigur zu Petrus, forscht angstvoll nach Christus herüber. Aber Blick und Gebärde des Richters fliegen über diese nächste Umgebung hinweg den Tiefen des Bildes zu.

Die gewaltige Erregung, die um den wetternden Christus aufwogt, nimmt in zwei seitlich anschließenden Gruppenmassen gemäßigteren Ausdruck an. Inhaltlich ergänzen und führen diese Teile den Gedanken fort, den die Mitte mit größter Energie ausspricht. Aus den fernsten Tiefen des Weltraumes strömen Scharen heiliger Männer und Frauen herbei. Die vordersten in diesen beiden großen Halbchören, wie sie in den Schallbereich der Donnerworte des göttlichen Richters kommen, prallen zurück, beben, stutzen, verhüllen das Angesicht. Die entfernteren genießen in seliger Umschlingung das himmlische Wiedersehn, auf das ihr gläubiges Hoffen gerichtet stand. Aber schon bricht, von den Führern weiter gegeben, Furcht und Schrecken auch über diese die erste Seligkeit des Jenseits Genießenden herein. Nur nach Gerechtigkeit wird dieser Christus urteilen, nicht nach Er-

barmen. Aus der Höhe, zu seinen Häupten, schleppen himmlische Abgesandte die Leidenswerkzeuge, das gewaltige Kreuz und die steinerne Säule, Dornenkrone und Essigschwamm herbei, als wollten sie mit der Erinnerung an die Ungerechtigkeit der Menschheit jede mildere Regung ersticken.

Dies ist der obere Teil des Riesengemäldes. Sein leitender Gedanke ist, daß selbst die göttlich Begnadeten und werkgerechtesten Heiligen noch in ungewisser Furcht vor dem Strafgericht des jüngsten Tages erbeben müssen. Welch Los aber wartet der dumpfen Menschheit? Die untere Hälfte des Bildes gibt die Antwort darauf.

Posaunenstöße dröhnen. Mit vollen Backen schmettern jugendlich kräftige Gestalten die furchtbaren Fanfaren. (Off. Joh., Kap. 8.) Die Bücher des Gerichtes sind aufgeschlagen, der große Foliant mit dem Sündenverzeichnis, der kleine Band mit dem Register der guten Werke. Und drunten auf der nackten Erde, die wie mit ihrem äußersten kahlen Gipfel in die Unendlichkeit des Weltraums ragt, öffnen sich die Gräber, und alles Fleisch regt sich aus langem Todesschlaf. (Ezechiel, Kap. 37, V. 1—11.) Hier und da schlottert noch ein Knochengerippe, klappert ein Schädel in der weiten Umhüllung des Leichentuches. Schwerfällig und mühsam, mit ungelenken Gliedern entringt sich das Menschengeschlecht der Grabesnacht. Sie steigen herauf, stützen sich, die Glieder sind ihnen noch gelähmt. Einige wenden den Kopf empor, andere liegen da schlaftrunken und blinzelnd. Zum freien Fluge bedürfen sie der Hilfe. Langsam erst verlieren sie in den Lüften die niederziehende Erdenschwere. Manche nehmen eine Wolke zur Stütze, andere müssen mit Aufwendung aller Kraft emporgetragen werden. Noch anderen strecken sich helfende Arme entgegen, ein leichter Griff genügt, sie emporzuheben. Ganz wenigen gelingt ein freier Flug.

Wie es hier auf der linken Seite aufwärts strebt, so stürzt es drüben rechts herab. Stürzt und sinkt durch eigene Schwere oder wird in die Tiefe gerissen von höllischen Gestalten. Der Verdammten wartet unten Charon. (Inferno 3, 109 ff.) Auf seinem Nachen setzt er sie über den Acheron und vor dem Höllenschlunde angelangt, kippt er sie aus, mit dem Fuß nachhelfend, wie eine Ladung Fische. Auf die Säumigen schlägt er mit erhobenem Ruder ein. Am Eingang des Höllenschlundes sind die Teufel geschäftig. Sie zerren, stoßen, schlagen, ziehen an den Haaren herbei. Einer von ihnen, geflügelt und mit Krallenfüßen, trägt seine früh erhaschte Beute auf borstigem Nacken ans Ufer und beißt dem ohnmächtig Zurücksinkenden in die Wade. Vor der roten Lohe des Höllenabgrundes steht mit Satyrohren und Bleckezahn Minos, der Nachrichter des göttlichen Urteilsprechers hoch oben. Um seinen wanstigen Leib windet eine Schlange zwei gewaltige Ringe und setzt die Giftzähne an sein Geschlechtsteil. So auserlesene körperliche Qual soll die Vollstreckung der Strafe verschärfen. Und um ihn regt es sich in wilder Hast, ein scheußliches Gesicht mit Hahnenkamm, Spitzohr und krummem Horn dicht beim andern.

Die Beschreibung des Werkes zeigt auch schon das Kompositionsschema. Man ist erstaunt, das Durcheinander des ersten Eindrucks sich in eine Anzahl dichtgedrängter, nach unten zu sich lockernder Gruppen auflösen zu sehen. In der Anordnung dieser Gruppen herrscht deutlich wahrnehmbare Symmetrie. Nicht mit einzelnen Figuren, die auf der Riesenbildfläche nur verzettelt erschienen wären, nur mit solchen groß zusammengeballten Figurenmassen, mit diesen anscheinend unentwirrbaren Knäueln von Gestalten konnte Michelagniolo die Weiträumigkeit bewältigen. Indem er sie in klarer Anordnung zueinander und

und zum Zentrum in Beziehung brachte, befreite er sich von der bisher üblichen pedantischen Architektur der Weltgerichtsbilder mit ihrem streng geschiedenen Oben und Unten, mit den Gartengründen des Paradieses und den bolgie des Inferno.

Michelagniolo ist der erste, dem es gelingt, die Einheit des Schauplatzes festzuhalten. Er ist auch der erste, der die absolute Nacktheit der Gestalten durchgeführt hat. Sie war ihm mehr, als nur ein Vorwand, seine „große Manier im Nackten" zu zeigen. Sie erschien ihm als das unerläßliche Symbol der von allem irdischen Tand erlösten, in ihrer ganzen Blöße vor Gottes Richterstuhl gerufenen Seele. Erst durch den Dichter in sich gerechtfertigt, gab sich der Künstler seiner Meisterschaft hin.

Ihren höchsten Grad erreicht diese Meisterschaft in den Schwebefiguren. Kein Flügel trägt die Hinaufstrebenden, kein Gewicht zieht die Sinkenden zu Boden. Von dem Naturgesetz der Anziehungskraft der Erde nach Überwindung des Todes entbunden, steigen oder fallen sie durch die eigene Leichtigkeit oder Schwere. So selbständig freie Bewegung im Raume war noch niemandem gelungen. Den Schwebebewegungen Gott-Vaters an der Decke hatte der in unermüdlichem Studium gealterte Meister eine Reihe von Varianten hinzugefügt, die das Motiv so gut wie erschöpften.

Das überschwängliche Lob, das Vasari dem Werke widmet, bleibt doch schließlich befangen in der Bewunderung der artistischen Fähigkeiten, die Michelagniolo hier gezeigt hat. „Dies Werk ist für unsere Kunst ein Zeugnis, das Gott den Menschen gegeben hat, damit sie sehen, wie das Schicksal wirkt, wenn Geister erster Größe auf die Erde herabkommen und Anmut (?) und göttliches Wissen als ihnen einwohnend mitbringen. Es legt alle in Fesseln, welche die Kunst zu verstehen meinen, und wer

jene Wunderzeichen in Umrissen veranschaulicht sieht, der bebt und besorgt, irgendein mächtiger Dämon habe sich der Zeichenkunst bemeistert."

Den „Dämon der Zeichenkunst" hat Mit- und Nachwelt in diesem Werke geehrt. Für alle Künstler ist die Altarwand der Sixtinischen Kapelle weit mehr als die Decke die hohe Schule vom „Wissen" des menschlichen Körpers geworden. Der gemalten und gestochenen Kopien ist kein Ende, und überall in den Handzeichnungsammlungen tauchen die Studienblätter nach den Gestalten des jüngsten Gerichts auf.

Man begreift, daß das Neue der äußeren Erscheinung zunächst beunruhigte und erfaßt sein wollte. Wir verstehen, daß Generationen nötig waren, die Allgemeinheit dahin zu bringen, wohin das Genie mit Riesenschritten voraufgeeilt war. Jetzt, nachdem wir fähig sind, zur Übersicht des Ganzen vorzudringen, statt uns staunend an das einzelne zu verlieren — warum stehen wir nicht im Tiefsten erschüttert vor diesem Werk, warum greift es nicht unmittelbar an unser Empfinden, woher dieser erkältende Hauch, der herüberweht von der doch so gesammelten Leidenschaft?

Viel hat der Unverstand der Menschen selbst verschuldet. Die lächerlichen Verhüllungen der „Hosenlatzmacher" und spätere bis ins achtzehnte Jahrhundert reichende Übermalungen haben das Aussehen des Werkes geschädigt. Diese alles Maß überragende Mauerfläche, auf der trüb gewordenes Ultramarin in störenden Flecken sich vordrängt und die Körper in branstigem Rot oder fahlem Grau verschwimmen, stößt uns koloristisch ab. Wir wissen nichts mehr von der ursprünglichen Farbigkeit und haben das Gefühl, einen uns wichtigen Teil des Originaltextes durch ein Palimpsest hindurchlesen zu müssen.

Flüchten wir von dem unerfreulichen Anblick des Ganzen zu den großartigen Einzelheiten, so ermüden wir auch da bald. Die

starre Einseitigkeit, mit der durch das ganze Bild ein einziges auf antik-heroischer Grundlage geschaffenes Körperideal durchgeführt ist, beeinträchtigt mehr und mehr den ästhetischen Genuß. Nicht einmal die Verschiedenheit der Geschlechter bringt wesentliche Abwechslung. Nur die Geschlechtsmerkmale wechseln, die allgemeine Stämmigkeit bleibt. Alle hat die Auferstehung mit der Leiblichkeit junger Riesen begnadet. Wie Christus, der in olympischer Stärke thront, zeigen auch die Märtyrer keine Spur ihrer erlittenen Erdenqualen. Der überallhin ausgegossene Schrecken trifft auf so strotzende Körperkraft, daß sich ein Zwiespalt zwischen Ursache und Wirkung erhebt. Unser Mitgefühl versagt vor einem uns so fernen Geschlecht. Der Zweifel an der inneren Wahrheit dessen, was wir sehen, steht auf. Wir wittern eine Unausgeglichenheit, eine Disharmonie. Sollte hier das antike Formenideal nicht widerwillig in den Dienst christlicher Mystik gezwungen worden sein?

Und prüfen wir nun zu guter Letzt den Grundgedanken dieser mystischen Vision auf seinen menschlichen Edelgehalt, nehmen wir das Ganze bedingungslos hin als das Bekenntnis einer Seele, deren Abgründe und Einsamkeiten wir kennen — so schreckt uns doch die Herbheit dieses Bekenntnisses ab. Unser Gefühl empört sich gegen die rauhe Strenge, die sich in den einen Gedanken der Rache vergrübelte. Es ist der eine Ton, der langgezogen in grausamer Schärfe immer wieder das Ohr trifft, quält und peinigt. Das Weltende, gesehen durch das Temperament eines altjüdischen Propheten und Eiferers um den Herrn Zebaoth. Wir sehnen uns nach einem befreienden Gegensatz, nach dem Milden, Versöhnenden, dem Biblisch-Christlichen. In dem Riesengefüge dieses Orgelsturmes schweigen alle zarteren Stimmen. Ein Schauder erfaßt uns vor dieser Unerbittlichkeit, die alle Hoffnung zuschanden werden läßt.

Nicht von vornherein lag eine so starre Unversöhnlichkeit in dem Gedanken des Meisters. Eines der herrlichsten Zeichenblätter, das in seinem Hause zu Florenz bewahrt wird, gibt eine mildere Auffassung zu erkennen. Schon besteht die vernichtende Gebärde des Weltenrichters, und der Kampf der Verdammten mit den Teufeln wogt in voller Heftigkeit. Aber an der Spitze des Zuges der Auferstandenen naht sich (auch hier ist sie nackt) mit flehend erhobenem Blick und weit ausgebreiteten Armen Maria, um Gnade und Erbarmen anzurufen. Aber der Meister tilgte wieder diesen Gegensatz. Keine Strafe oder Buße dünkte ihm hart genug für die Sünden, deren er sich zieh. Und wie er in herber Leidenschaftlichkeit gegen sich selbst wütete, ward er auch den andern ein strenger Richter. Wir aber können ihm nicht folgen in diese Tiefen von Zerknirschung. Und darum mischt sich in die Bewunderung des Werkes jene Scheu vor dem Unnahbaren, in der die Ergriffenheit des Herzens niedergehalten wird.

Sicher hat die begeisterte Freundschaft für Tommaso Cavalieri mit ihrem antiken Schönheitskult auf die äußere Gestaltung des Werkes rückgewirkt. Der Umgang mit diesem vom Geiste der alten Klassiker genährten Jüngling bestärkte ohne Zweifel den Meister in der Festhaltung des einen Körperideals.

Vittoria Colonnas Segel ist in dieser Zeit erst am äußersten Horizont seines Lebens aufgetaucht. Die Nähe dieses frommen Herzens, das sich so um den Glauben an die Gnade mühte, macht sich bereits in dem zweiten großen Werk bemerkbar, mit dem Paul III. den Künstler beauftragte. Wieder sollte es den päpstlichen Palast schmücken, nicht den Besitz des Hauses Farnese allein mehren.

Antonio da San Gallo, der leitende Architekt von S. Pietro, hatte für den Papst nach dem Vorbilde der Nicolauskapelle im

Kompositionsstudie zum Jüngsten Gericht.
Florenz, Casa Buonarroti.

selben Stockwerk eine Kapelle erbaut, die Paolina, zur Ausstellung des Sakramentes bei festlichen Anlässen. Die Decke hatte Pierino del Vaga nach des Meisters eigener Zeichnung mit Stukkaturen und Malereien verziert. Die Wände waren Michelagniolo selbst vorbehalten. Er wählte zwei Vorgänge aus dem Leben der beiden Apostelfürsten, die Kreuzigung Petri und Pauli Bekehrung.

Die Probleme, die den Meister beim jüngsten Gericht beschäftigten, werden noch einmal mit allem Aufwand an Kraft und Erfahrung durchgearbeitet. Auch hier handelt es sich um große Massenbewegungen und gewaltige Richtungskontraste, die der Ausgestaltung und Vertiefung des Raumes dienen sollen. So ist das Kreuz Petri diagonal in die Tiefe geschoben, und der Kopf des Märtyrers wendet sich mit gequältem Ausdruck aus der Bildfläche heraus. Noch schärfer sind die Gegensätze auf der Bekehrung Pauli. Geblendet von überirdisch hereinbrechendem Glanze liegt Paulus vorn am Boden; das Roß stürmt in wilder Flucht der Tiefe zu. In den Lüften aber erscheint wie im Wirbel, verkürzt in fast unmöglicher Drehung, Christus, umflogen von einer Schar freischwebender Gestalten, und schießt in steiler Abwärtsbewegung nach vorn unten auf die Gruppe um den Heiligen zu. Um die beiden Zentren, Christus und Paulus, sind alle Bewegungen geordnet, aber im schärfsten Gegensatz: oben um Christus sind die Kräfte zentripetal, unten um Paulus zentrifugal bewegt. Alle Aufmerksamkeit des Meisters konzentriert sich auf diese großen Akzente; das Landschaftliche, z. B. mit der ragenden Stadtferne, ist, wie immer bei Michelagniolo, mit absoluter Gleichgültigkeit behandelt, „vielleicht, fügt Vasari hinzu, weil sein hoher Geist sich nicht zu solchen Dingen herablassen wollte."

In der Auffassung der Vorgänge macht sich ein Aufwand an

Leidenschaft fühlbar, die keine Abschwächung kennt und ein unausgesetztes Fortissimo einhält. Alle Übergänge des Empfindens sind ausgeschaltet, in schroffer Größe stoßen die Gegensätze auf einander. Die Wucht, mit der die Gedanken zum Ausbruch kommen, wirkt lähmend. Unserm kleinen menschlichen Maß ist der Meister mit seiner Schöpfung entrückt. So rollt der Donner von Gebirg zu Gebirg, und die Menschen in den Tälern lauschen mit Schrecken empor.

Paul III. schätzte diese Werke so hoch, daß er sie mit allen Kräften vor den Unbilden der Zeit zu bewahren wünschte. Er schuf zu diesem Zweck das Amt eines Konservators der Malereien in der Sixtinischen und Paolinischen Kapelle und übertrug es dem treuen Urbino, dem Diener Michelagniolos. Aber unter den späteren Päpsten geriet das Amt in Vergessenheit. So ist es gekommen, daß das jüngste Gericht beschmutzt und verunstaltet, die Fresken in der Paolina durch Staub und Kerzenrauch fast unkenntlich wurden. Eine Reinigung und Auffrischung hat alle Sorgfalt, die der alte Meister auf sie verwendete, verwischt.

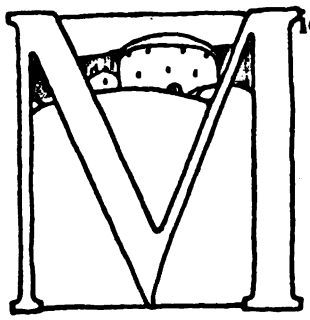
Die Leidenschaft, mit der sich der Greis der mühevollen Arbeit auf den Gerüsten hingab, überwand immer wieder die Beschwerden des Alters. Einmal, mitten in der Arbeit, fiel er vom Gerüst in der Sixtinischen Kapelle herunter und beschädigte sich am Bein. Voll Schmerz und Zorn verkroch er sich in das Innerste seines Hauses, so daß der Arzt mit List zu ihm dringen mußte. Schließlich bekam ihn doch das Alter in die Gewalt. Vasari gegenüber klagte der Fünfundsiebzigjährige über die große Beschwerde, die seine letzten Gemälde ihm verursachten; „denn die Malerei, vornehmlich aber die Freskomalerei, ist keine Arbeit für Alte, wenn sie über gewisse Jahre hinüber sind“.

Aber der Geist und die Hände Michelagniolos konnten nicht ruhen; noch vierzehn Jahre lang zwangen sie nach ihrem Willen den hinfälligen Körper. Ein Malgerüst hat Michelagniolo nicht mehr bestiegen; die Arbeitslast, die ihm ein Tagesmaß frisch aufgeworfenen Kalkes auferlegte, wußte er nicht mehr zu bewältigen. Mehr und mehr zog sich der Greis in die Einsamkeit seines Hauses und seiner Werkstatt zurück.

Vestibül des Hauses von Michelagniolo in Rom.
Nach dem Stich von L. Rossini (1809).

II.

In Haus und Werkstatt.



Michelagniolos Haus in Rom lag ganz in der Nähe des Forum Trajanum. „Ich glaube, schreibt er 1550 an den Neffen Leonardo, der seinen Besuch in Aussicht gestellt hat, Du wirst das Haus zu finden wissen; es liegt gegenüber von S. Maria di Loreto dicht beim Macel de' Corvi." Die Gegend bot geringe Reize, keiner der großen Adelspaläste schmückte diesen etwas abgelegenen Stadtteil. Die Trajanssäule stand bis zum Sockel ausgegraben, aber um sie lag der Schutt, den die Jahrhunderte aufgehäuft hatten, und das Forum war, wie das Campo Vaccino, von Wiesengras überwuchert. Die umliegenden Häuser, winklig und schräg ineinander gebaut, ordneten sich zu einer bescheiden malerischen Gruppe. In der Schmucklosigkeit ihrer Außenseiten glichen sie eins dem andern. Die kahlen Wände zeigten unregelmäßige kleine Fenstereinschnitte, und hie und da stieg über dem roten Ziegeldach einer jener mittelalterlichen Türme auf, aus deren gelockerten Fugen das Gras in Büscheln hervorsproß. Die Straßen waren eng und schmutzig; an Regentagen weichten sie zu sumpfigen Pfützen auf. Geringe Leute waren die Einwohner; macel de' poveri nannte Michelagniolo scherzhaft seine elende Gasse.

Sein Haus unterschied sich wenig von den umstehenden. Mit den stattlicheren der Nachbarschaft hatte es den Turm gemeinsam. Im Erdgeschoß lagen Stallungen, nach hinten zu ein

Garten, in den der Meister manchmal seine angefangene Marmorarbeit schaffen ließ. Das Innere scheint viele Zimmer und Räumlichkeiten gehabt zu haben, aber merkwürdig ineinander gebaut und verschachtelt, wie wir noch viele alte Häuser im Süden antreffen. Die Werkstatt war natürlich besonders groß und hoch.

Nach dem Tode Julius II. hatte Michelagniolo im Mai 1513 das Haus von den Erben des Papstes angewiesen bekommen. Hier entstanden die ersten Figuren für das Grabmal des verstorbenen Gönners, die Sklaven und der Moses, in Jahren, die für den Meister und seine Werke verhältnismäßig günstig sich gestalteten. Aber der Aufenthalt währte nicht lange, denn die Arbeiten für die Fassade von San Lorenzo riefen Michelagniolo nach Florenz.

Schon 1517 räumte er das Haus. Da er es zunächst nur auf neun Jahre „gratis et amore", also als widerrufliches Eigentum erhalten hatte und die Rückkehr nach Rom in ungewisser Ferne lag, hielt der argwöhnische Meister einen gründlichen Kehraus. Den bescheidenen Hausrat schaffte er nach Florenz, Zeichnungen und Kartons ließ er verbrennen. Wahrscheinlich ging bei dieser Gelegenheit die Mehrzahl der Kartons für die Sixtinische Decke zugrunde.

Als Michelagniolo 1532 Ende August sein Haus wieder sah, fand er es ziemlich verwahrlost und beschädigt. So gut es ging, hatten während seiner Abwesenheit Leonardo Sellaio und Sebastiano die Obhut geführt, aber wohin war die zerstörungswütige Soldateska während des sacco nicht gekommen? Jetzt hatten es die Freunde notdürftig hergerichtet mit Hilfe einer Nachbarin, der Frau eines Sbirren, die Michelagniolo in ihr Herz geschlossen hatte. Aber der Meister mußte doch das Dach ausbessern und die eingestürzten Decken instand setzen lassen. Vorläufig benutzte er es nur als Absteigequartier, wenn er zu

kürzerem Aufenthalt von Florenz herübergeritten kam. Von Bartolomeo Angiolini, dem er die Überwachung anvertraut hatte, ließ er sich öfters Bericht erstatten.

Angiolinis Briefe in ihrer allerliebsten Natürlichkeit geben erwünschtesten Einblick in des Künstlers Anwesen. Im Garten wuchert der Lorbeer und droht den andern Bäumen die Sonne zu rauben. Die Granatäpfel und die Feigen werden geerntet, der Muskateller muß vor den „sehr unanständigen Elstern" geschützt werden. Auch für die Tiere, denen Michelagniolo sehr zugetan war, wird gesorgt; „die Hennen und Messer der Hahn triumphieren, berichtet der treue Hauswart, und die Katzen beklagen sich über Eure Abwesenheit, obgleich es ihnen nicht an Futter fehlt." Mehr noch wie die Katzen liebte Michelagniolo die Pferde. Es war eine besonders zarte Aufmerksamkeit, als ihm eines Tages der Kardinal Ippolito Medici sein türkisches Leibroß, das Michelagniolos Wohlgefallen erregt hatte, zum Geschenk ins Haus sandte nebst einem Pferdeknecht und zehn Mauleseln, die Futtersäcke heranschleppten. Später, als die Gebrechlichkeiten des Alters zunahmen, konnte der Greis kein Pferd mehr besteigen. Seine Ritte nach der weit entfernten Bauhütte von S. Peter oder sonst in die Stadt, um die neuen Kunstschöpfungen zu sehen, unternahm er auf einem Maultier.

Im Innern des Hauses herrschte anspruchloseste Einfachheit. Nichts erinnerte daran, „daß es Dinge gibt, welche den Ernst des Lebens mildern und die Sinne erfreuen". Nur Gedanken der Arbeit und des Todes walteten an dieser Stätte. Auf halber Höhe der Treppe war der Tod als Skelett gemalt mit einem Sarge auf dem Rücken; darunter war zu lesen:

Die ihr der Welt euch hingebt, hört, was ich sage:
Einst für Leib und Seele, die ihr geopfert,
Gibt sie den schwarzen Sarg euch, den ich trage.

Im Schlafzimmer stand das eiserne Bettgestell, die Truhe mit Wäsche und Kleidungsstücken und der Kasten aus Nußbaumholz, in dem Michelagniolo sein Geld und seine Skripturen verwahrte.

Michelagniolo war die Mäßigkeit selbst. Obwohl er Reichtümer angesammelt hatte, lebte er gleich einem Armen. Schon in der Jugend hatte er sich mit ein wenig Brot und Wein begnügt, um anhaltend bei der Arbeit zu bleiben. Wenn ihn dann die Müdigkeit überwand, schlief er angekleidet und mit den Stiefeln an den Füßen ein. Die Stiefel von Hundefellen, die er über den bloßen Füßen trug, zog er überhaupt nur selten aus, „sowohl aus Ursache der Krämpfe, woran er immerfort gelitten, als auch aus andern Gründen, und manchmal unterließ er es so lange sie auszuziehen, daß dann mit den Stiefeln zugleich die Haut mitging, wie bei den Schlangen." (Condivi.) Wie er wenig Speise zu sich nahm, so mied er auch den langen Schlaf. Überkam er ihn zu lang, so gab es ein Erwachen mit Kopfweh und verstimmtem Magen. Die vorrückenden Jahre milderten etwas die spartanischen Gepflogenheiten seiner Lebensweise. Dafür brach jetzt der Schlaf von selbst ab. Dann griff der Meister zu der merkwürdigen Kappe, die er sich aus steifem Papier gemacht hatte, entzündete das Talglicht aus Ziegenfett, das oben in ihrer Mitte steckte, nahm Hammer und Meißel und machte sich an die Arbeit.

Michelagniolo ist unverheiratet geblieben. Wenn ihm gelegentlich ein Freund Vorstellungen machte, es sei schade, daß er keine Frau genommen habe, „Ihr würdet viele Kinder bekommen und ihnen den ehrenvollen Lohn so langer Mühen als Erbe hinterlassen haben" — so antwortete er ruhig: „Nur zu viel habe ich mit einer Frau zu schaffen gehabt, das ist die Kunst, die mich stets gequält hat, und meine Kinder sind die Werke,

die von mir zurückbleiben, die, wenn sie auch nichts taugen, doch eine Zeitlang leben." Und humoristisch wies er auf Lorenzo Ghiberti hin, dessen Kinder und Neffen verkauft und zugrunde hätten gehen lassen, was er hinterließ; „die Türen von S. Giovanni aber sind noch da."

Nur zu oft ging es bunt und unordentlich in dem Hausstand des Einsamen zu. Er selbst fand nicht den Ton, das Gesinde in Ordnung zu halten. Verloren an seine Arbeit, sah er eine Weile gleichgültig dem Treiben zu. Dann aber, in einem Augenblick der Übellaunigkeit, reizten ihn kleinere Versehen, namentlich ungehörige Geldausgaben, bis zum Maßlosen. Unwirsch fuhr er drein, jagte aus dem Hause und klagte über die Schlechtigkeit. Besonders die weiblichen Dienstboten hatten es schwer und bereiteten ihm Verdruß. Die Ricordi, die all das häusliche Ungemach getreulich verzeichnen, senden manchmal den Entlassenen noch einen letzten Fluch nach: „wär sie lieber niemals zu mir gekommen." Schließlich behalf er sich ganz ohne weibliches Gesinde.

Seine Diener nahmen mehr die Stellung von Werkstattgehilfen ein. Auch mit ihnen hatte er Kümmernisse aller Art. Sie verdarben manches in ihrem Leichtsinn, waren, wie die Mägde, schmutzig und liederlich. Nur einer blieb ihm in Treue und Redlichkeit ergeben und hat sich in sechsundzwanzig Jahren zu einem fast unentbehrlichen Freunde seines Herrn aufgeschwungen. Es war Francesco d'Amadore, genannt Urbino, aus Castel Durante. Was er an ihm besaß, sagen die Briefe, mit denen er den Getreuen, der am 3. Dezember 1555 dahinschied, beklagt. „Und er hat mich in großer Betrübnis und Niedergeschlagenheit zurückgelassen, so daß es mir süßer gewesen wäre, mit ihm zu sterben, der Liebe halber, die ich zu ihm trug. Und er verdiente nicht weniger, denn er hatte aus sich einen wackeren Menschen gemacht

voll Treue und Redlichkeit. Daher ist mir zumute, als hätte mich sein Tod des Lebens beraubt: und ich kann keinen Frieden finden." In großmütigster Weise nahm sich der untröstliche Meister der Witwe Cornelia und seines Patenkindes Michelagniolo an. Urbinos Nachfolger ward Antonio; er stand dem Herrn in der Todesstunde bei.

In den Künstlerwerkstätten der Renaissance herrscht sonst reges Leben. Michelagniolo muß man sich immer allein in der kahlen, unordentlichen Werkstatt denken. Ein Geheimnisvolles umschwebte den Raum, das Anlaß zu allerhand schlimmem Gerede gab. Es hieß, er wolle engherzig und eifersüchtig sein künstlerisches Eigentum wahren, er arbeite bei Nacht, um einen Einblick in sein Schaffen zu verhindern. Der auffällige Mangel an Schülern und Gehilfen bei seinen ausgedehnten künstlerischen Unternehmungen wurde nicht minder mit Kleinlichkeit und mit Geiz in Verbindung gebracht. Offen sprach es Baccio Bandinelli aus: „die Ursache, warum er keine Marmorwerke lieferte, ist, daß er nie Jemandes Hilfe gewollt hat, um keine Meister zu machen (per non far' maestri)."

Solchen Verleumdungen, aus denen der schlecht verhehlte Neid des unterlegenen Rivalen spricht, steht Condivis Zeugnis gegenüber: „es ist nicht wahr, was viele ihm anhängen, daß er nicht habe unterrichten wollen; im Gegenteil hat er dies gern getan." Tatsache ist trotzdem, daß Michelagniolo kein Schulhalter wie etwa Raffael gewesen ist.

Condivi meint, das Unglück habe es gewollt, daß Michelagniolo entweder auf wenig fähige Subjekte gestoßen sei oder auf solche, die, wenn auch befähigt, keine Ausdauer hatten und sich schon, nachdem sie wenige Monate in seiner Lehre gewesen waren, für Meister hielten. Wir aber wissen und verstehen, daß

dies „Unglück“ nur die notwendige Folge seiner geistigen Veranlagung und der Art seines Schaffens gewesen ist. Handlanger und Vorarbeiter brauchte er, Farbenreiber und Steinmetzen, die ohne eigenes Urteil ausführten, wozu er sie anleitete. Jeder andere hätte ihm nur im Wege gestanden. Sein Genius verlangte nach tiefster Einsamkeit für den gewaltigen Aufwand von Konzentration, den er zum Schaffen benötigte. Wer hätte zudem mit dem Tempo seines Arbeitens Schritt zu halten vermocht? Wer wäre zurecht gekommen mit den kleinen Modellen, deren flüchtige Andeutungen der ungeheuren Schärfe dieser inneren Anschauung genügten? Unvermeidlich wäre aus der Mitarbeit selbständiger Meister eine Trübung des künstlerischen Gedankens entstanden. Wer so hohe Anforderungen an sich selbst stellte, durfte auch von den andern das Höchste verlangen. Und wie enttäuschten sie den Meister, wenn er ihre Hilfe anrief. Die Worte, mit denen Michelagniolo in einem seiner ersten Briefe Tommaso Cavalieri zu huldigen gedachte, passen in diesem Fall noch besser auf ihn selbst: „chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni — wer einzig dasteht in allen Dingen, kann nirgend auf Genossen rechnen.“

So erklärt es sich, daß es unbedeutende und unselbständige Leute sind, die wir in seiner unmittelbaren Nähe sehen, während er Künstler von Ruf und Namen in schroffer Weise von sich fort gewiesen hat. Aber auch mit diesen Geschöpfen, von denen er doch kaum mehr verlangte, als daß sie das Handwerksmäßige der Kunst anständig ausübten, machte er üble Erfahrungen. Sein Vertrauen, wenn es einmal geweckt war, schläferte auf lange seinen Argwohn ein; dann aber folgte ganz unerwartet ein zorniges Erwachen.

Einige dieser Schüler sind genauer bekannt geworden. Um 1520 war Pietro Urbano, „eine Person von Geist“, in seinen

Dienst getreten. Michelagniolo scheint sehr von ihm eingenommen gewesen zu sein; der alte Lodovico aber erkannte den Burschen besser. Darüber setzte es Streit zwischen Sohn und Vater, und nur zu bald erwies sich der Alte als der feinere Menschenkenner. Urbano sollte eine schon 1514 von römischen Verehrern Michelagniolos bestellte Christusstatue nach Rom geleiten, einige Kleinigkeiten noch vollenden und ihre Aufstellung in S. Maria sopra Minerva bewirken. Der leichtfertige Pistojese aber konnte den Lockungen des damals von Dirnen wimmelnden Rom nicht widerstehen. Bei seinem Lotterleben verpfuschte er das Wenige, das ihm zu machen blieb, und brannte nach Neapel durch, nicht ohne noch einen Ring und vierzig Dukaten veruntreut zu haben.

Eine Liebesgeschichte, aber ehrbarer Art, entführte Michelagniolo auch den Genossen bei seiner Arbeit an den Medicigräbern. Freilich an Talent scheint Antonio Mini dem Pietro Urbano beträchtlich unterlegen gewesen zu sein. Er nahm es wohl ernst mit seiner Kunst, „allein es fehlte ihm am Besten, und wo das Wachs hart ist, prägt sichs nicht gut." (Vasari.) Um so treuer war er mit seiner Person dem Meister zugetan. Er begleitete ihn im September 1529 auf seiner hastigen Flucht aus Florenz nach Venedig; man kann denken, daß Michelagniolo nur einen durchaus Erprobten dabei mitnahm. Minis Schicksal erfüllte sich 1531. Seinen Verwandten mißfiel die Leidenschaft, die Antonio für die Tochter einer armen Witwe gefaßt hatte. Sie wollten vor allem die Liebenden trennen. Da beschloß Antonio, nach Frankreich zu gehen; die abenteuerlichsten Gerüchte von der Munifizenz Franz I. waren nach Italien gedrungen. Und Michelagniolo gab sich her, seines Schülers Glück zu machen. Er schenkte ihm ein Gemälde der Leda (jetzt verschollen), dazu noch viele Zeichnungen und Modelle. So konnte es nicht fehlen, hoffte er, daß Antonio Mini reich und geehrt zurückkäme. Allein

der Arme fiel in Paris in die Gaunerhände eines Landsmannes, der die Leda hinter seinem Rücken an König Franz verkaufte. Der Schmerz darüber machte ihn krank, und schon 1533 starb er in der Fremde.

Je älter er wurde, je mehr sah Michelagniolo auf die Gesinnung derer, die er unterwies, und je nachsichtiger beurteilte er die Kunstfertigkeit seiner Schüler. Daher die überraschende Vertraulichkeit, in die der Greis den Ascanio Condivi einließ. Wir wissen kaum mehr von ihm als diese Tatsache, und daß er von angesehener Familie aus Ripa Transone stammte. Dankbar erkennt er an, daß Michelagniolo ihm „jegliches Geheimnis, das zu seiner Kunst gehört," eröffnet habe; indes hat sich keine künstlerische Arbeit erhalten, an der man die Frucht dieser unvergleichlichen Unterweisung erkennen könnte. Und doch ist Condivi der genannteste aller Michelagniolo-Schüler. Sein bescheidenes schriftstellerisches Talent hatte er im Umgang mit römischen Gelehrten so weit gepflegt, daß er 1553 sein „Leben Michelagniolos" erscheinen lassen konnte. Der Wert dieser Schrift beruht auf den Tatsachen, die Condivi zum großen Teil aus des Meisters eigenem Munde erfuhr. Mit diesem Werke, so war Michelagniolos ausdrücklicher Wunsch, sollte ergänzt und berichtigt werden, was „Einige, welche, indem sie über diesen seltenen Mann schrieben, ohne ihn (wie ich glaube) so genau gekannt zu haben, wie ich", hatten drucken lassen. Diese Worte wenden sich an Vasaris Adresse, der 1550 in der ersten Auflage seiner Künstlerbiographien von Michelagniolo erzählt hatte. Auch dies ist charakteristisch für die Politik Michelagniolos. Er dankt Vasari mit einem Sonett und besorgt in der Stille die Korrektur dessen, was sich auf ihn bezieht. Natürlich war Vasari nicht sonderlich erbaut und ließ es Condivi entgelten, den er in der zweiten Auflage mitleidig abtut. „Ascanio dalla Ripa Transone wandte große

Mühe auf, ohne daß man einen Erfolg davon sah, sei es in Werken oder nur in Zeichnungen... Ich entsinne mich, daß Michelagniolo, seine Not bemitleidend, ihm mit eigener Hand half, es frommte aber wenig." Darüber, wie gesagt, können wir nicht urteilen. Wir schätzen Condivi als den getreuen literarischen Adjutanten Michelagniolos. Er kehrte schon vor 1556 nach seiner Heimat zurück und fand dort 1574 den Tod durch Ertrinken.

So wenig wie Condivi und die andern ist auch Tiberio Calcagni, der in den letzten Jahren Michelagniolo nahestand, mit selbständigen Werken auf die Nachwelt gekommen. Durch Donato Giannotti empfohlen, hatte sich der Jüngling Michelagniolo genähert. Dieser gewann ihn bald lieb wegen seiner Bescheidenheit und seiner guten Sitten. An die Marmorwerke, die Michelagniolo ihm zur Vollendung übergab, hat er nachweislich nicht gerührt; vielleicht hielten ihn Ehrfurcht und Bescheidenheit zurück. Dagegen leistete er bei den großen architektonischen Unternehmungen hilfreiche Hand, zeichnete Pläne und Risse, z. B. für S. Giovanni dei fiorentini, machte die Tonmodelle usw. Man kann ihn als eine Art von Baukontrolleur in Michelagniolos Diensten bezeichnen. Er hat nur kurze Zeit den verehrten Meister überlebt.

Nicht durch persönliche Unterweisung, sondern mittelbar durch das Vorbild seiner Werke hat Michelagniolo gewirkt und Schüler herangezogen, die dennoch niemals den Fuß in seine Werkstatt gesetzt haben. Wir wissen von keinem, der, selber stets „allein wie der Henker" eine so große Schar auserlesener Talente um sich zu sammeln gewußt hätte. Die ganze Accademia del Disegno in Florenz, deren Haupt er seit 1563 war, nannte sich seine Schülerschaft. Und lenken wir den Blick hinaus über die Grenzen der irdischen Laufbahn des Meisters, so finden wir,

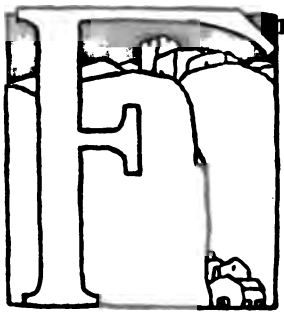
daß die größten Künstler der folgenden Jahrhunderte noch in seine Schule gegangen sind. Wie alles bei ihm ins Riesengroße sich auswächst, so auch die Wirkung der wortlosen Unterweisung, die aus dem abgelegenen Hause am forum Trajanum und seiner einsamen Werkstatt hervorgegangen ist.

Garten und Haus sind längst verschwunden. Nach dem Tode des Meisters vermietete der Erbe Leonardo das Haus an Daniele Ricciarelli. Aber Daniele konnte es in seinem verwahrlosten Zustand nicht beziehen, so wenig hatte der Alte Sorge darum getragen. „Ich habe, schreibt Daniele an Leonardo, die Bäume im Garten niederschlagen lassen und eine Menge jener Lorbeerstämme ausgerodet, die den andern Bäumen die Sonne raubten. Ich habe auch die Treppe bedecken lassen, aber das Dach des Saales ist noch nicht mit Ziegeln eingedeckt worden.“ Nicht lange konnte Daniele das Besitztum des Meisters, dem er nahe gestanden, hüten; er starb schon 1566. Bis 1605 hatten die Buonarroti das Haus noch in ihrem Familienbesitz. Erst im Jahre 1848 ließ der Fürst Torlonia, der den ganzen Häuserkomplex gekauft hatte, auch Michelagniolos Wohnhaus niederreißen.

Unrichtigerweise wird der Fremde auf ein verstecktes Gebäude gewiesen, an dem vorüber sich die Fahrstraße zum Kapitol hinaufschlängelt. Michelagniolos Haus aber muß gesucht werden im vicolo de' Fornari, ein wenig hinter S. Maria di Loreto.

III.

Zeichnungen.



Frühjahr und Sommer 1550 hielt sich Vasari in Rom auf. Papst Julius III. hatte ihn berufen und wünschte von ihm die Entwürfe für die Grabmäler zweier seiner Verwandten. Mit um so größerem Selbstbewußtsein trat der Künstler auf, als er im Reisegepäck den eben gedruckten Band seiner Künstlerviten mit sich führte. Er überreichte ein Exemplar Michelagniolo, dem einzigen lebenden Künstler, dessen Biographie er aufgenommen hatte. Ein lebhafter Verkehr entspann sich. Fast täglich sahen sie sich und hielten „viele nützliche, schöne und sinnreiche Gespräche über die Kunst". Eines Tages holte Vasari ein altes Zeichenblatt hervor, das er von Granacci zum Geschenk erhalten hatte und wie eine Reliquie bewahrte. Michelagniolo hatte darauf mit kräftigen Federstrichen eine weibliche Gewandfigur Ghirlandaios korrigiert, die einst in der Werkstatt als Vorlegeblatt gedient. Lange sah der Meister das Blatt an und gab es schließlich Vasari mit einem feinen Lächeln zurück: als Kind habe er diese Kunst besser verstanden wie nun, da er alt sei.

Im Zeichnen hat Michelagniolo Anfang und Ende aller künstlerischen Weisheit erblickt. Von der Vollendung und Vollkommenheit seiner Skizze oder Zeichnung — so äußerte er sich gegen Francesco d'Ollanda — hänge für den Künstler alles ab, gleichviel ob einer in Marmor, Bronze oder Silber arbeiten wolle. „Auch hat er mir selbst mehr als einmal versichert, er fände das Behauen

der Steine weniger schwierig als das Bereiten der Farben, und halte es für eine größere Kunst, mit der Feder als mit dem Meißel meisterlich zu zeichnen." „Im Zeichnen, das man mit anderm Namen auch die Kunst des Entwerfens nennt, gipfeln Malerei, Skulptur und Architektur; die Zeichnung ist der Urquell und die Seele aller Arten des Malens und die Wurzel jeder Wissenschaft. Wer so Großes erreicht hat, daß er des Zeichnens mächtig ist, dem sage ich, daß er einen köstlichen Schatz besitzt, denn er kann Gestalten schaffen, höher als irgend ein Turm, sowohl mit dem Pinsel als mit dem Meißel."

Besäßen wir eine vollständige und kritisch gesichtete Sammlung der Zeichnungen Michelagniolos, so würden wir staunen, wie er in der strengen Zucht des Zeichnens sich gebildet und seine Kunst entfaltet hat. So fragmentarisch erhalten, so oft unterbrochen, wenn die Hand, an die schwere Hammerarbeit vor dem Marmorblock gewöhnt, das zierliche Werkzeug von Stift und Feder nicht führen konnte, gäben diese Blätter in gehöriger Folge doch eine vollkommene Übersicht über die Entwicklung seines künstlerischen Stiles. Denn die meisten von ihnen sind ebenso freie Schöpfungen seines Geistes wie die umständlich in langsamer Überwindung des Materials hergestellten Marmorarbeiten.

Selten hat Michelagniolo die Zeichnung als Studium zu einem jeweils in Angriff genommenen Werk benutzt. Er macht nicht zeichnerische Versuche, um seine Gedanken erst zu klären, die verschiedenen Durcharbeitungen eines Stoffes auf ihre Wirkung hin zu prüfen. Diese Arbeit, mit deren Spuren z. B. Raffaels Skizzenblätter erfüllt sind, ging bei Michelagniolo im Intellekt vor sich. Wär die Lösung eines Problems gefunden, so genügten wenige Striche, sie festzuhalten. Während der Arbeit gab er sich dann wohl noch über ein Detail, eine Handhaltung, eine Muskel-

Studien zu Gefangenen. Federzeichnungen. Paris, Louvre.

verschiebung Rechenschaft. Doch treten diese eigentlichen Studien zurück vor den frei entwickelten Ideen, denen eine weitere Ausführung nicht beschieden war. Anders liegt die Sache natürlich bei den architektonischen Studienblättern, die angefüllt sind mit sorgfältigen Einzelheiten.

In dem unwiderstehlichen Drang zu zeichnen hat sich Michelagniolos Talent zuerst offenbart. Alsbald überflügelte er alle in Ghirlandaios Werkstatt. Mit vorsichtigen und doch bestimmten Federstrichen ging er seinen Vorbildern nach; an Giotto und Masaccio interessiert ihn die plastische Erscheinung der Einzelgestalt, der ruhige große Faltenwurf. In der Sorgfalt der engen Strichlagen, die in den Schattenpartien sich kreuzen, offenbart sich die Unfreiheit, aber auch die Ehrfurcht vor den alten Meistern. Die Technik der Federzeichnung übernahmen diese Schüler alle von ihrem Lehrer; Ghirlandaio selbst aber zeichnete schnell, oberflächlich und ohne feste Form. Bald setzt Michelagniolo den routinierten Meister in Erstaunen. „Dieser kann mehr als ich", muß Ghirlandaio eingestehen vor einem Blatt, das in aller Genauigkeit das Gerüst im Chor von S. Maria Novella „mit ein paar Tischen, allem Kunsthandwerkszeug und einigen darauf arbeitenden Malergehilfen" darstellte. Auch vor der Antike, die er im Garten der Medici kennen lernte, bewahrte Michelagniolo diese minutiöse, sich über jede Form genau Rechenschaft gebende Zeichenweise. Noch als fertiger Meister hat er sie beibehalten und sie mit höchster Virtuosität geübt. Die schönen Studien nackter stehender Jünglinge (Louvre), in denen gewiß genaue Entwürfe zu den gefesselten Sklaven des Juliusdenkmals erhalten sind, zeigen den jungen Meister auf der Höhe. Sie führen in das Jahr 1505/06.

Gleichzeitig neben dieser subtilen Art geht eine freie flüchtigere Manier, die Feder zu führen, in deren Kurven, Spiralen

und Sprüngen die Spuren des stürmisch impulsiven Künstlerschaffens noch zu erkennen sind. Dieser Methode, die das Äußerliche mit Ghirlandaio gemein hat, bediente sich Michelagniolo, wenn er eine im Innern vollständig durchgeformte Idee notizenartig für sich festhalten wollte. Die Striche sind breit und kräftig geführt. Der Stil dieser Zeichnungen ist noch durchaus plastisch; vor der Deutlichkeit des Umrisses und der Einzelform tritt die Beobachtung des Lichtspieles ganz in den Hintergrund. Bis tief in die zweite römische Periode hinein, also noch über die Entstehungsjahre der Sixtinischen Decke hinaus, hat sich der Künstler dieser Manier bedient. Eines der schönsten Beispiele bietet die in seltsamer Tracht und mit phantastischem Kopfschmuck stolz sitzende Frauengestalt aus dem British Museum, in deren visionärem Blick etwas von dem inneren Schauen der Sybillen aufleuchtet. Eine der letzten Proben scheint die Skizze zur Madonna Medici zu sein, die erst so viel später und mannigfach umgestaltet ihre Marmorausführung erlebte. Ein Blatt der Oxforder Sammlung zeigt in dieser Technik, kaum daumengroß, sechs Varianten des Motivs Gefesselter für das Grabmal. Dies Blatt, kombiniert mit jenen sorgfältig durchgeführten Federzeichnungen aus dem Louvre, gibt einen Einblick, wie Michelagniolo seine Werke vorbereitete. Nach der flüchtigen Skizze folgte das ausgeführte Studium, dann meist ein kleines Modell in Ton oder Wachs, und darauf ging es, ohne Zwischenmodell, an das Behauen des Marmorblocks.

Jenes Oxforder Skizzenblatt enthält noch das Studium einer schwierig verkürzten rückwärtsgreifenden Hand und den Oberkörper eines stark seitlich blickenden Knaben mit einer Rolle unter dem linken Arm; mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist er hinweg über die linke Schulter. Es sind Studien zur libyschen Sibylle, ganz weich und tonig in Rotstift ausgeführt.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kommt eine neue malerische

[illegible] nen [illegible] in [illegible] sich [illegible] Linien [illegible] durchgeführte [illegible] wollte. Die Striche sind [illegible] Der [illegible] Zeichnung [illegible] ist [illegible] von der Deutlichkeit des Umrisses und der [illegible] Beobachtung des [illegible] ganz in den [illegible] in die zweite römische Periode hinein, also noch [illegible] stehungsjahre der Sixtinischen Decke hinaus, hat sich [illegible] dieser Manier bedient. Eines der schönsten Beispiele [illegible] in seltsamer Tracht und mit phantastischem [illegible] sitzende Frauengestalt aus dem British Museum, in [illegible] närem [illegible] etwas von dem [illegible] Schauen der [illegible] leuchtet. Eine der letzten [illegible] Skizze [illegible] Medici zu [illegible], die erst so viel später und mannigfach [illegible] ihre Marmorausführung erlebte. Ein [illegible] lung zeigt [illegible] dieser Technik, [illegible] des Motivs [illegible] für das [illegible]. Die [illegible] jenen sorgfältig durchgeführten Fe[illegible] Michelagnolo [illegible] Werke [illegible] der [illegible].

[illegible] ein [illegible] oder [illegible] das [illegible]

Jenes [illegible] schwierig verkürzten [illegible] Hals [illegible] stark [illegible] den linken Arm; mit dem Zeigefinger der [illegible] über die linke Schulter. Es sind [illegible] ganz weich und tonig in Rötelstift ausgeführt [illegible]

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kommt [illegible]

Sitzende Frau. Federzeichnung. London, British Museum.

Studien für die Libyca und für die Sklaven am Juliusgrab. Oxford.

Art des Zeichnens auf. Die Dinge werden weniger auf den unverrückbaren Umriß hin als auf den Gegensatz von Licht und Schatten betrachtet. Eine besondere Aufmerksamkeit legt man auf die zarten Verschleierungen, mit denen die Übergänge vom Hellen zum Dunkeln stattfinden. Dazu reicht nicht die Strichelmanier von Feder oder Silberstift; man wählt die weich verkrümelnde rote und schwarze Kreide, die den Schatten Energie und Tiefe, den Halbtönen jenen duftigen Schimmer verleiht, wenn nur ein Hauch von Farbe auf dem körnigen Papier haften bleibt.

Leonardo ist auch hierin der Lehrer aller gewesen. Nicht nur die jüngere Generation mit Fra Bartolommeo an der Spitze, auch der schon alte Signorelli greift die neue Manier auf. Und von Leonardo übernahm sie nicht minder Michelagniolo; wo ein künstlerischer Gewinn einzuheimsen war, schwieg bei ihm immer die sonst so laute Stimme menschlicher Antipathie. Noch in anderen Äußerlichkeiten gewann Leonardos Geschmack auf ihn Einfluß, z. B. in der Vorliebe für künstliche Frisuren und phantastischen Kopfschmuck. Aber unberührt blieb Michelagniolo von der zarten vibrierenden Schönheit, die wie etwas Unirdisches, wie ein Abglanz höchster, dem Menschen versagter Harmonie von Leonardos Gebilden widerstrahlt. Die Rötelzeichnungen Leonardos wiesen Michelagniolo den Weg zur malerisch freien Auffassung und Wiedergabe der Erscheinung. Seine schwere und wuchtige Hand verschärfte und steigerte die Kontraste; die früh erlernte unbeschränkte Beherrschung der Einzelform hob ihn hinaus über das Verweilen beim Detail. An den ersten Rötelstudien, die zeitlich mit der Arbeit an der Sixtinischen Decke zusammenfallen und teilweise Vorbereitungen zu dem ungeheuren Werk sind, erkennt man den mächtigen Schritt, den Michelagniolo über die Frührenaissance und Leonardo hinaus machte. In ihnen ist fast noch schärfer als in den vollendeten

monumentalen Schöpfungen der Charakter der römischen Hochrenaissance festgelegt, jener schwere, wuchtige, kontrastreiche im Gegensatz zu dem unruhiger bewegten, weiche Fülle der Form mit ausfahrenden Umrissen paarenden Stil des Florentiner Cinquecento.

Nach Vollendung der Sixtinischen Decke und während der Arbeit an den Medicigräbern bis zur endgültigen Übersiedelung nach Rom stoßen wir in unserem Material auf eine große Lücke. Wenn Michelagniolo in dieser Zeit der angestrengten Marmorarbeit überhaupt viel gezeichnet haben sollte, so ist gewiß das meiste bei den Aufräumungen zugrunde gegangen, die der Künstler beim Wechsel der Werkstatt vorzunehmen liebte. Was er selbst in den Kamin gesteckt hat oder die Freunde auf sein Geheiß verbrennen mußten, entzieht sich unserer Kenntnis. Wohl aber liegt für das Juliusgrab wie für die Medicimonumente eine große Anzahl mit der Feder umrissener und in Sepia lavierter Zeichnungen vor, in denen nur Schulkopien und noch dazu selten ganz getreue zu erkennen sind. Denn dieser Technik, die dünn im Umriß und in den bräunlichen Schatten schwächlich wirkt, hat sich Michelagniolo nie bedient. Wohl aber ist sie nach seinem Tode, etwa von 1560/70, bis in die nächsten hundert Jahre die in allen Werkstätten gebräuchliche gewesen.

Mit dem jüngsten Gericht setzt eine stetige und nicht wieder abbrechende Folge von Zeichnungen ein. Erst im hohen Alter sollen, wie Vasari berichtet, die zitternden Hände nicht mehr fähig gewesen sein, die Zeichenkreide mit Sicherheit zu führen. Doch sind keine Beweise dieser allmählich sinkenden Kraft erhalten. Noch kurz vor seinem Tode hat Michelagniolo selbst eins jener plötzlichen und unbedenklichen Autos da Fé veranstaltet, in dem eine Menge seiner Zeichnungen in Feuer aufgingen. Sein Nachlaß enthielt nur wenige Kartons und einige Architekturrisse.

[illegible]

[illegible] und [illegible]

[illegible]

[illegible] gegan[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] und [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] hundert Jahre

[illegible]

[illegible]

[illegible] im [illegible]

[illegible]

[illegible]

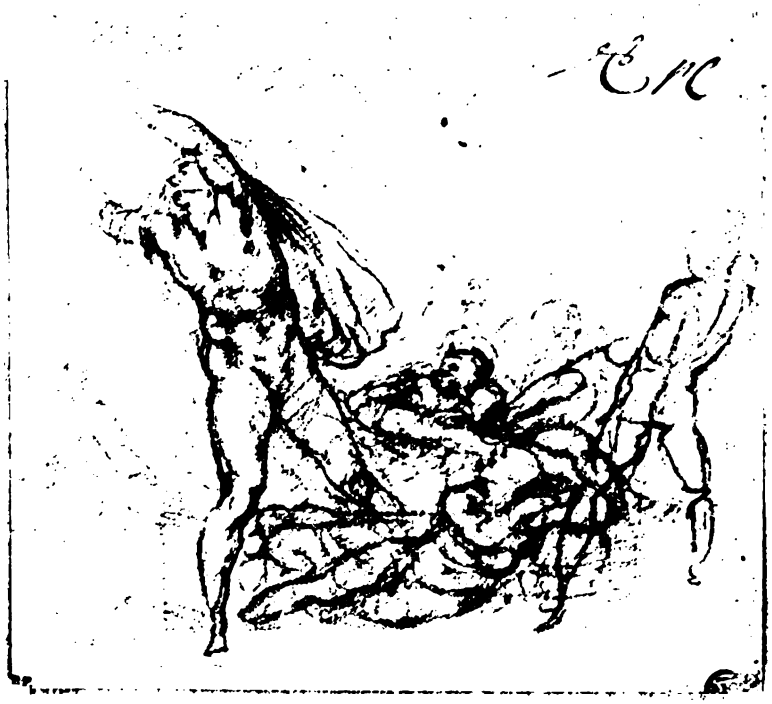
Doch sind keine [illegible] in sich [illegible] Kr[illegible]

Ketten. Noch kurz[illegible]

jener plötzlichen und u[illegible]

indem die Menge seiner Z[illegible]

Nach [illegible] nur wenige [illegible]



Auferstehender Christus. Kreidezeichnung. Paris, Louvre.

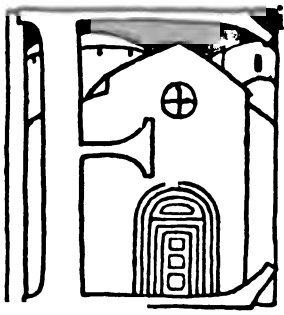
Was erhalten ist aus dieser letzten Periode, zeigt eine streng einheitliche Technik. Während sich in dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento die drei Manieren der rasch skizzierenden, der sorgfältig auszeichnenden Feder und des malerisch in Licht und Schatten arbeitenden Kreidestiftes ablösen oder sich, manchmal auf demselben Blatt, vermischen, herrscht jetzt ausschließlich die schwarze Kreide oder der Rötel. In doppelter Weise ist dieser Stock von Zeichnungen abgesondert; denn der Einheitlichkeit der Technik entspricht auch die Einheitlichkeit der Stimmung. Alle diese Blätter strahlen das Doppelgestirn Cavalieri-Colonna zurück, das immer heller an dem abendlichen Himmel dieses Lebens aufzieht. Einige von ihnen gehören zum Schönsten, das uns der Meister hinterlassen hat. Wenn Michelagniolo damit begann, die Innenmodellierung der menschlichen Gestalt aufzulösen in ein freies Spiel von Hell und Dunkel, so überträgt er im Alter dies malerische Prinzip auf Figurenmassen. Gleich einem Architekten, dessen Dispositionskunst die Zierlichkeiten des Details ruhig beiseite läßt, teilt er die großen Akzente aus. Es ist, als fange auch seine Phantasie an, mit den weitsichtigen Augen der alten Leute in die Welt zu blicken. Das einzelne verschwimmt ins Undeutliche, aber das Wesentliche an Bewegung wie an Beleuchtung wird mit größter Schärfe erfaßt. In der Weichheit und Glätte ihrer Modellierung erinnern manche dieser letzten Zeichnungen an Reliefs, so wenig über dem Grund erhaben, so strahlend auf den breiten Lichtflächen wie jenes stark polierte, ganz flache Jugendwerk der Madonna an der Treppe. Mit den Erfahrungen seiner ungeheuren Lebensarbeit scheint der Meister zurückgekehrt zu den tastenden Versuchen seiner frühsten Jugend.

Nacque Michael Angelus, negli Anni M.CCCC.LXXXIIII. E sere passo di questa Vita, a XVII. di febraio, l'anno M.D.LXIIII. Etati Sue LXXXVIIII.

Michelagniolo als Greis nach einem Miniaturgemälde von Francesco da Hollanda.

IV.

Der Greis und der Tod.



Ein langes Greisenalter ist Michelagniolo beschieden gewesen. Aber wir dürfen nicht an das olympische Abendrot denken, das Goethes letzte Lebenszeit mit immer reinerem Feuer umflammt. Mit dunklem Gewölk, in dem der abziehende Sturm wühlt, neigt sich Michelagniolos Lebenstag, und nur durch Spalten und Risse des erlöschenden Firmaments leuchtet die ferne Gloriole . . .

Rätselhaft, wie die Begabung seines Geistes, erscheint die Widerstandskraft seines Körpers. Durch seine ununterbrochene Tätigkeit, deren physische Anstrengungen den intellektuellen gleichkommen, durch die Kraftsummen, die er in den vulkanischen Ausbrüchen seiner Natur vergeudete, durch die bohrende Qual seines zweifelsüchtigen und unbefriedigten Gemütes erlitt die Zähigkeit seiner Konstitution dennoch keine Einbuße. Auch Krankheiten, nicht einmal die schweren Anfälle von 1544 und 1546, haben nachteilig sein Leben beeinflußt. Die spartanische Einfachheit seiner Lebensweise, die noch heute das geringe Volk in Italien zu hohen Jahren kommen läßt, sein Maßhalten vor allem in den Ausschweifungen der Jugendjahre sicherten seiner Gesundheit ihren granitnen Bestand. Das Augenleiden, das ihn veranlaßte, sich eine noch erhaltene, eng geschriebene Sammlung von Augenrezepten anzulegen, und die Blasensteinkrankheit, worüber er mit hypochondrischer Sorgsamkeit dem Neffen Leonardo

Bericht erstattet, sind Alterserscheinungen, die nichts Auffälliges an sich haben. Von den Ärzten und ihren Künsten hielt der Meister nicht viel. Diät, die milde Luft von Rom und der heimatliche Trebbiano waren Mittel, die er gelten ließ. Nach jenem Sturz vom Gerüst in der Sixtina bei Vollendung des Weltgerichtes mußte der Arzt zu dem Verletzten durchs Fenster steigen: so eigensinnig hielt er sich in seinem Hause verschlossen. Leichteren Zugang gewährte er dem ihm nah befreundeten berühmten Mediziner Realdo Colombo, der Jahre hindurch den Katheterismus besorgte.

Darf man Michelagniolos briefliche Äußerungen wörtlich nehmen, so haben sich bei ihm die Spuren des Alterns unverhältnismäßig früh gezeigt. Schon zur Zeit der San Lorenzo-Fassade und der Medicigräber, also noch vor seinem fünfzigsten Lebensjahre, beginnen des Meisters Klagen. „Ich bin alt", heißt es unter dem 2. Mai 1517 an Buonarroto, und einige Jahre später, 1523, schreibt er an Angiolini: „ich bin alt und übellaunig, und wenn ich einen Tag arbeite, muß ich vier ruhen." Aber das sind doch nur vereinzelte Klagen, die wahrscheinlich mehr von einer Zeit vorübergehenden Unmuts als von einem dauernden Zustande herrührten. Ganz anders regelmäßig jammert der Greis über die Beschwerden seiner hohen Jahre. „Ich bin nicht nur alt, sondern gleichsam schon den Toten zugezählt", „der nahende Tod hat mir die Gedanken der Jugend geraubt, und wer da nicht weiß, was das Alter sei, möge nur Geduld haben, bis er dahingelangt; eher kann ers nicht erfahren." Er hält Umschau nach Leidensgefährten und fragt bei seinem alten Freund Fattucci in Florenz an: „was das Altern anlangt, in dem wir uns beide gleicherweise befinden, so möchte ich gern wissen, wie es Euch behandelt; denn meines macht mich nicht sonderlich zufrieden." Das Schreiben fängt an ihm Mühe zu machen, die Gedanken gehen

ungewollte Wege. „Mein lieber Herr Giorgio," — heißt es den 22. Juni 1555 in einem Brief an Vasari — „ich weiß, Ihr erkennet in meinem Schreiben, daß ich an der vierundzwanzigsten Stunde bin; und kein Gedanke lebt in mir, in dem nicht der Tod sich eingemeißelt fände, und Gott wolle geben, daß ich ihn noch einige Jahre warten lassen kann." Dichterisch findet er für sein Greisentum den schönen Vergleich: „nicht nur die Terz ist vorüber, sondern auch die None und die Vesper, und dicht vor mir ist der Abend." Sein letztes Porträt, das Leone Leoni auf einer Medaille von dem Achtundachtzigjährigen darstellte, zeigt bei noch ziemlich aufrechter Haltung doch die tief eingefallenen Züge und den entrückten Blick. Für den Revers gab Michelagniolo selbst die Komposition an: ein blinder Greis am Stabe wird von seinem treuen Hunde auf steinigem Weg geleitet.

Nur einmal noch hat der Alte sich von Rom fortbewegt. Als Alba im Herbst 1556 mit seinen Spaniern die Stadt bedrohte, und die Einwohner, nicht so sehr um die fremden Soldaten abzuschrecken, sondern aus Furcht vor den Gewaltsamkeiten des päpstlichen Militärs, Nächte lang alle Fenster hell und alle Straßen erleuchtet hielten, machte sich der Meister — „zu meinem Seelenheil" — auf die Wallfahrt nach Loreto. Er kam aber ermüdet nur bis Spoleto, wo er mehrere Wochen ruhte. Er besuchte dort in den Bergen die Einsiedler; „wahrhaftig," schrieb er an Vasari, „nirgends ist Frieden als in den Wäldern." Das Idyll mit den Ziegenhirten, ihr bedürfnisloses Leben, ihr frommes, sorgloses Einssein mit der Natur wirkte auch dichterisch in ihm nach. Michelagniolo auf der Pilgerschaft zum heiligen Hause der Jungfrau, von dem Reiz schlichtesten Naturdaseins gefangen genommen — welche Wandlung auch diese!

Mit Florenz, seiner Heimat, hatte er abgeschlossen. Herzog Cosimo ließ sich keine Mühe verdrießen, den Künstler, dessen

Weltruhm noch nie seinesgleichen gehabt hatte, in seine Residenz zu ziehen. Die Anwesenheit des großen Mannes allein, auch ohne daß er die Hand an irgendein Kunstwerk gelegt hätte, wog alles auf, was die dortigen Künstler mit Vasari an der Spitze zum Ruhme der Stadt zu leisten imstande gewesen wären. Mehrfach wurde der Herzog selbst brieflich vorstellig, zu andern Malen bediente er sich der gewandten Feder seines Hofkünstlers Vasari. Und wie verstand es Vasari, den Alten zu fassen, wo er ihn empfindlich wußte. „Flieht", schreibt er ihm den 20. August 1554, „das geizige Babylon; wie Petrarca, Euer Mitbürger, von ähnlichem Undank erdrückt, sich den Frieden von Padua erwählte, und wie ich Euch denselben zu Florenz versprechen kann, wenn Ihr dem entflieht, dem Ihr jetzt nachgeht. . . Ich bin überzeugt, daß, wenn Ihr hierherkommt, es Euch scheinen wird, Euch dem Paradiese zu nähern, und wenn eines Andern Boshaftigkeit Euch sagen sollte, daß hier Finsternis und Schrecken im Volke seien, so erwidere ich, daß sie nur für solche sind, die weder Gerechtigkeit noch Frieden lieben und die den Haß und Verrat selbst in Satanas Hause aufsuchen; aber die den Weg der Tugend wandeln, leben, indem sie in der Gnade dieses Fürsten leben, zugleich auch in der Gnade Gottes; und dies ist auch der Grund, weshalb Gott nur ihn zum Herzog gemacht hat, indem er auf ihn achtet und für ihn kämpft und siegt." Mit diplomatischer Fingerfertigkeit benutzte Vasari die Gehässigkeiten, denen der Meister als Bauleiter von S. Peter ausgesetzt war, und die ihm wohl bekannte religiöse Stimmung Michelagniolos, um etwas auszurichten. Auch die noch immer unvollendeten Werke in Florenz, Velleitäten aus der Zeit Papst Clemens VII., in deren Erledigung Herzog Cosimo eine erblich ihm überkommene Pflicht erkannte, wurden zur Sprache gebracht, um den Meister zur Rückkehr zu bewegen. Die Treppe der laurenzianischen Bibliothek schwebte

ihm nur noch dunkel und traumhaft vor; endlich sandte er in einer Schachtel ein kleines Tonmodell, „so im groben", mit dem, wie es scheint, die Beauftragten nicht viel anzufangen wußten. Der Bitte, er möchte Skizzen und Angaben senden, wonach das Fehlende in der Medicisakristei zu ergänzen wäre, setzte er ein müdes „die Hand taugt mir nicht mehr zum Schreiben" entgegen. Devot gegen den Herzog, artig gegen seine Unterhändler, aber immer passiv Widerstand leistend, das war die Politik, die sich der Greis zurechtlegte.

Seine Sorgen weilten nicht mehr bei seiner Kunst. Soweit sie nicht das Heil der eigenen Seele betrafen, waren sie dem ehrenvollen Fortbestande seiner Familie zugewendet. Wie hatte der Tod auch mit den Seinen in den letzten Jahren aufgeräumt. 1555 starb Gismondo, der letzte seiner Brüder. Nach einem wechselvollen Soldatenleben hatte er auf seine alten Tage zu Michelagniolos Unwillen auf dem Gut in Settignano den Bauer gespielt und schließlich ruhmlos in Florenz sein Dasein abgeschlossen. Des Meisters ganze Hoffnung stand auf dem einzigen Überlebenden der Familie, auf dem Sohn seines Lieblingsbruders Buonarroto, Leonardo. Der Briefwechsel mit ihm, wenn er auch in den letzten Jahren immer knapper wird, führt ununterbrochen bis an die Schwelle des Grabes. Leonardo scheint ein gutmütiger, etwas philisterhaft beschränkter Mensch gewesen zu sein. Wenn der Onkel seine Briefe ungelesen ins Feuer wirft, weil ihn die Handschrift ärgert „um Krämpfe zu kriegen", oder wenn er ihn andonnert, seine Liebe und seine Besorgtheit seien nichts wie Eigennutz, weil er bei jeder Krankheitsnachricht gleich Hals über Kopf nach Rom eile, um ja nicht die Erbschaft zu verlieren — Leonardo steckt das alles ruhig ein und sendet unverdrossen seine Märzkäse, die dem Alten so gut munden, und den Trebbiano

der ihn bei Kräften hält. Leonardo ist der Vermittler mancher geheimen Wohltat; ausführlich unterhandelt der Alte mit ihm, wenn es gilt, Kapitalien, wie es Michelagniolos Gewohnheit war, in Grundbesitz anzulegen, oder das „anständige Wohnhaus in der Stadt" zu erwerben, anständig und nach der Art der alten Florentiner cittadini „in unserem Viertel belegen". Umständlichst und in nüchternster Geschäftsmäßigkeit erörtert er des Neffen Heiratspläne. Leonardo soll weder selbst die gute Partie zu machen suchen, noch sich als gute Partie mißbrauchen lassen. „In betreff der Schönheit hast Du, da Du ja auch nicht der schönste Jüngling von Florenz bist, Dich darum nicht allzusehr zu kümmern, nur daß sie weder ein Krüppel, noch ein Schmutzfink sei." Um so mehr sei Wert zu legen auf Gesundheit von Seele und Körper, auf Adel des Blutes, gute Sitten „und was für Verwandte sie hat, was sehr wichtig ist". Endlich im Mai 1553 macht Leonardo Hochzeit mit Cassandra Ridolfi aus altem Florentiner Bürgeradel. Knapp ein Jahr darauf trifft der Stammhalter ein, der Buonarroto getauft wird. „Über alles dies habe ich die größte Freude empfunden. Gott sei gedankt, und er lasse ihn gut werden, damit er uns Ehre mache und das Haus aufrecht erhalte."

Wenn Michelagniolo namentlich in seinen späten Jahren, wo er von dem Phantom unsterblichen Künstlerruhmes Abschied genommen hatte, immer wieder den Adel seines Blutes betont und vor der Vermischung mit unebenbürtiger Abstammung warnt, so reckt er sich doch nicht nur in aristokratischem Hochmut empor. In ihm kämpft der Künstler um die Anerkennung seiner Hoheitsrechte von Gottes Gnaden.

Das fünfzehnte Jahrhundert, in dessen Anschauungen Michelagniolo groß geworden war, hatte die Künstler noch mit sozialen Vorurteilen angesehen. So sehr man ihre Schöpfungen begehrte

und pries, so wenig Aufhebens machte man von der Person der Schöpfer. Ein mittelalterlicher Zunftzwang engte ihre persönliche Freiheit ein, ihre Tätigkeit war, wie die Arbeit von Handwerkern, der Kontrolle und der Abschätzung von Sachverständigen unterworfen, und was sie über den ausbedungenen Lohn hinaus erhielten, waren Gnadengeschenke, wie man sie herablassend nach unten hinreicht. Was Antisthenes über den großen Musiker Ismenias sagte: „ein jämmerlicher Mensch, sonst wäre er kein so trefflicher Flötenspieler", mag die Ansicht manches Kardinales oder großen Herrn über die Künstler in seinem Dienste gewesen sein. Ganz besonders handwerksmäßig wurde die Bildhauerei bewertet. Man lese, wie Leonardo da Vinci das schmutzige „mechanische" Geschäft des Bildhauers gegen die anmutige Tätigkeit des zierlich den Pinsel regenden Malers herabsetzt (wobei er freilich an die Freskomalerei, deren Technik er verabscheute, nicht gedacht hat).

Leonardo, der zuerst ein lebendiges Gefühl für den Zwiespalt zwischen der kulturellen Bewertung des Kunstwerkes und der sozialen seines Schöpfers bekundet hat, war bemüht, die Kunst aus der Niederung einer Zunftübung in die freie Höhe der Wissenschaft zu erheben, deren Vertreter, die Humanisten, sich des öffentlichen Ansehens in hohem Maße erfreuten. Michelagniolo, allen theoretischen Spekulationen abhold, setzte, wie überall, auch hier seine ganze Persönlichkeit ein, um für sich die Achtung zu erzwingen, auf die sein Selbstgefühl Anspruch machte. Schon bei der ersten Regung seines Genius, als er die gelehrten Studien den Übungen der Kunst nachsetzte, trat ihm die Familie mit jenem Vorurteil gegen den Künstlerberuf entgegen; „denn diese Leute" — Lodovico und die Brüder seines Vaters, — „welche von der Bedeutung und dem Adel der Kunst keinen Begriff hatten, sahen es als eine Schande an, einen Künstler in ihrer

Familie zu haben." Den Widerstand der Seinen, die bei aller Heruntergekommenheit den Stolz des Standesbewußtseins in nichts eingebüßt hatten, überwand er, „wenn ihm dies auch großes Herzeleid verursachte", aber der Stachel und die Empfindlichkeit blieben, und ein Zorn, wie er ihn packte, als ihn z. B. ein päpstlicher Stallmeister von der Tür Julius II. fortwies, kann erst aus solcher Reizbarkeit in seinem wilden Feuer erkannt werden. Wenn er dem Neffen Leonardo schreibt, er habe als Künstler dreien Päpsten nur gedient, weil er mußte (che è stato forza), so spricht auch daraus ein aufs äußerste empfindliches Selbstgefühl. Alles, sein fast unbegreifliches Pochen auf die altadlige Herkunft, sein naher Umgang mit den an Macht wie an Geist Höchststehenden, mußte ihm helfen, sich äußerlich rehabilitiert und auf dem Platze zu sehen, den er in der eigenen Schätzung einnahm. Nicht als Streber, ganz unbewußt, in dem dunkeln Höhendrange seines Geistes zog er diese Hilfsmittel heran.

Sein Vorbild hat mächtig dahin gewirkt, den Stand zu höhen. Noch unter seinen Augen vollzieht sich die Auflösung der Zunftgenossenschaft, und an ihre Stelle tritt der akademische Betrieb. Die Künstler werden Hofgänger und Fürstenfreunde, besitzen wohl eingerichtete, reich geschmückte Häuser; die Zeit ist nicht mehr fern, wo ein Rubens mit diplomatischen Aufträgen ins Ausland gesandt wird. „Was würde", schreibt Vasari 1566 mit Bezug auf Leone Leoni, „Michelagniolo sagen, wenn er sähe, wie man jetzt lebt? Er würde sagen, daß die Kunst, die ihn zu einem solchen Einsiedler gemacht hat, eine andere geworden sei, da jetzt diese Meister nicht mehr Philosophen, sondern Fürsten sind."

Bis an sein Lebensende hat Michelagniolo das fast bedürfnislose Dasein eines Philosophen geführt, aber wie kein Künstler vor ihm hat er hohes, fürstliches Ansehen genossen. Sein

Weltruhm mehrte die natürliche Ehrfurcht, die man dem Greise schuldete. Dazu stand er in dem Ruf eines heiligen Lebenswandels. Der Einsiedler am macel de'corvi zählte zu den Wundern der Stadt, die man aufsuchte. Die Fremden, insonderheit deutsche Edelleute, zeigten das größte Verlangen, den Greis zu sehen, und Michelagniolo, ganz gegen die Gewohnheit früherer Jahre, bereitete ihnen einen freundlichen Empfang. Die Stadt hatte schon längst ihren berühmtesten Einwohner geehrt, wie sie konnte, indem sie ihm am 10. Dezember 1537 auf dem Kapitol das römische Bürgerrecht verlieh.

Von weither bemühten sich die Fürsten um ihn. Der König von Frankreich „umwarb ihn auf vielfache Weise und wies ihm in Rom, falls er sich entschlösse zu kommen, 3000 scudi Reisegeld an". Von Konstantinopel schickte der Großsultan Franziskanermönche an den Meister mit Briefen, die ihn einluden, seinen Aufenthalt bei ihm zu nehmen und stellte, ganz nach asiatischem Zeremoniell, ein Ehrengeleit mit einem seiner Großwürdenträger in Aussicht. Venedig bot dem Künstler einen Ehrensold von 600 scudi jährlich an, wenn er die Republik „mit seiner Gegenwart beehren" wolle.

Aber Michelagniolo wurzelte zu fest im Boden der ewigen Stadt, um sich, selbst wenn er gewollt hätte, noch losreißen zu können. Paul III., der den Künstler mit verständnisvoller Duldung in aller Freiheit hatte gewähren lassen, wurde in der Zartheit seiner Rücksichtnahme für Michelagniolo von seinem Nachfolger Julius III. noch übertroffen. Er war der letzte jener Renaissancepäpste, die als Freunde und Gönner der Künstler die Kunst um der Kunst willen geliebt und gepflegt haben. Vor porta del popolo an der via Flaminia sieht man noch heute den Palast mit der Gartenanlage, die vigna del papa Giulio, in deren Bau und Ausschmückung der Papst „seinen Tag und die übrige Welt

vergaß". Den alten Michelagniolo für seine privaten künstlerischen Zwecke zu bemühen, wagte er nicht. Er bangte um dies kostbare Leben und soll mehrfach geäußert haben, wie er bereit wäre, von seinen Jahren und von seinem Blute daran zu setzen, um es zu verlängern. Für den Fall, daß er, der fast um zehn Jahre jüngere, den Meister überlebe, gab er ihm mündlich das barocke Versprechen, den Leichnam einbalsamieren zu lassen und bei sich aufzubewahren, „damit seine Gebeine ebenso ewig währten, wie seine Werke". Zu Paul IV., dem religiösen Fanatiker, und Pius IV., einem Emporkömmling, voll Eifer und an Worten reich, aber schließlich von allen verlassen, weil er es allen recht zu machen wünschte, hatte der Meister nur noch ein geschäftliches Verhältnis.

Mehr als alle Gunst der Päpste und alle Ehren, die er genoß, schmiedete ihn seine künstlerische Pflicht an Rom. Jetzt in seinem Alter war ihm die Aussicht eröffnet, der Stadt an den beiden Stellen ihres ehrwürdigsten Gedenkens das Gepräge seines Geistes aufzudrücken. Schon in den ersten Regierungsjahren Pauls III. war der Umbau des Kapitols und die Neuordnung der Stätte, wo das Herz des antiken Rom geschlagen hatte, geplant worden. Michelagniolos Entwürfe wurden dem Unternehmen zugrunde gelegt, aber die Knappheit der Geldmittel brachte es immer wieder ins Stocken.

Schwierigkeiten türmten sich auch vor dem anderen Riesenwerk auf, das, an dem entgegengesetzten Ende der Stadt gelegen, Rom als das Zentrum der Christenheit symbolisierte. Durch die Hände von verschiedenen Architekten gegangen, war der Neubau von Sankt Peter in ein Stadium von Stagnation getreten, das durch das Hin und Her der Pläne und der Modelle hervorgerufen, schließlich zu eigenem Vorteil der Architekten künstlich aufrecht gehalten zu werden schien. Der Tod des leitenden Baumeisters Antonio da San Gallo d. J. im Herbst 1546 gab dem

Papste den Wunsch ein, Michelagniolos Kraft sich an dem mächtigen Werk erproben zu sehen. Mit Vollmachten, wie sie selten ein Architekt besessen, stattete er ihn aus. Widerwillig und nur auf das fortgesetzte Drängen des Papstes übernahm Michelagniolo diese Pflichten. Ausdrücklich aber verweigerte er jede Besoldung, auch als seine Einkünfte sich durch widrige Umstände verringerten. Von Anfang an betrachtete er den Bau als ein Opfer, das sein frommer Sinn Gott und den Heiligen darbrachte. Das war auch der letzte Grund, warum er ihn nicht im Stich lassen wollte, so sehr die schroffe Art, seine Rechte als oberster Bauleiter seinen Neidern und Feinden gegenüber zu verteidigen, so sehr die Gebrechen seines Alters ihm die Last auf seinen Schultern fühlbar machten.

Es nimmt nicht Wunder, die Lästerer des großen Mannes in Künstlerkreisen anzutreffen. Nicht alle haben durch gehässige Nachrede und boshafte Taten ihrem Namen einen Makel angeheftet wie Baccio Bandinelli, aber sein System scheinen sie alle befolgt zu haben. An Mut, dem Meister mit offenem Widerspruch unter die flammenden Augen zu treten, fehlte es ihnen; um so unerschrockener waren sie, zu intrigieren und zu minieren in der Maske gekränkter Biedermänner. Wen Michelagniolo reizte, dem saß ein Gift im Blute, das gärend schwoll und zu Verrat und Tücke stachelte. Und Michelagniolos Spott hatte scharfe Zähne, die auch im Alter nicht ausfielen. So sehr die Reue ihn quälte und so sehr er im Gebete rang,

„auf daß ich, Mitleid lernend, And'rer Fehle
nicht mehr verlache, nicht mehr dünkelhaft
auf mich nur baue . . .“

— der grimmige Spötter, gegen den Torrigiano einst die Faust geschwungen, der stolze Selbstherrscher, der jede Hilfe ver-

schmähte, blieb er bis an sein Ende. Man mißverstand und mißdeutete die ängstliche Scheu, die ihn von jeher die Geheimnisse seiner Werkstatt hatte hüten lassen. Michelagniolo besaß die Schamhaftigkeit der großen Künstler, ein unausgetragenes Werk nicht zeigen zu wollen. Was Vasari und Cellini über seine Technik berichten, scheint mehr eine von den Werken abstrahierte Theorie zu sein als auf des Meisters persönlicher Unterweisung zu beruhen. Die bekannte Methode mit dem Modell im Wasserkasten ist nur ein veranschaulichender Vergleich Vasaris; in die Praxis übertragen, wäre sie nichts weiter als „der Einfall eines unpraktischen Dilettanten".

Auch auf theoretische Streitfragen ließ sich der alte Meister nicht ein. Benedetto Varchi, der Florentiner Gelehrte, den wir schon als Kommentator einiger Dichtungen Michelagniolos kennen gelernt haben, hatte ihm 1549 ein „Büchlein" gesandt mit einer Abhandlung über den Rangstreit swischen Skulptur und Malerei. In seiner Dankesantwort geht Michelagniolo mit feiner Ironie auf den für ihn belanglosen Streit ein und schlichtet ihn mit den bezeichnenden Worten: „Genug daß, da beide, Skulptur und Malerei, aus einer und derselben Geisteskraft kommen, man einen guten Frieden unter ihnen machen kann und alle Streitereien beiseite lassen, weil diese mehr Zeit kosten, als dazu gehört, die Figuren selbst zu machen."

Die beispiellose Autorität, die der alte Meister genoß, während er selbst unergründlich blieb, lag schließlich wie ein Alp auf dem Schaffen der mit ihm lebenden Künstler. Ihr Schicksal schien von seinem Lob oder Tadel bestimmt. Ohne sein placet wagte sich kein künstlerisches Unternehmen mehr ans Licht. So ging von ihm ein Druck aus, den jeder empfand und der keinem bequem sein konnte. Man versteht, wenn sie alle, die Begönnerten nicht minder wie die offenen Neider, bei der Nachricht von seinem

Tode erleichtert aufatmeten, wie Salieri und seine Kollegen, als Mozart gestorben war: „es ist schade um ein so großes Genie, aber danken wir Gott, daß er tot ist!“

Inbrünstig, wie er sich von je dem, was ihn bewegte, hingegeben, versenkte sich jetzt der Greis in den Gedanken ans Sterben. Die lange Frist des Lebens nahm er nur deshalb nicht als ein unerbetenes Geschenk an, weil er in ihr eine Mahnung des Himmels sah, sich auf den Tod in Demut vorzubereiten. Das trostlose Dunkel, in das er voll Entsetzen gestarrt, als er am jüngsten Gericht arbeitete, hatte ihm Vittoria Colonna durch die Botschaft von Gnade gelichtet. Aber sein Kämpfergeist beruhigte sich nicht bei diesem Unterpfande des Friedens. Mit heißer Reue rang er um die Gewißheit der göttlichen Gnade. Und zugleich stiegen die alten grüblerischen Zweifel auf, ob seine Reue aufrichtig und bußfertig genug sei, ob sie nicht zu spät komme nach einem Leben voll Blindheit und „verwachsen durch Gewohnheit mit dem Schlechten“. Immer wieder in seiner Not beschwor er das Bild des leidenden Heilands, das Sinnbild der göttlichen Liebe, „die selbst den Tod nicht scheuend, vom Kreuz die Arme uns entgegenbreitet“.

Das Leiden Christi, in dem er die Liebe Gottes zur sündenvollen Menschheit gewährleistet sah, ist auch das Thema, an dem der greise Künstler sich unaufhörlich versucht hat. Dabei wählte er die Gebrochenheit im Tode als den Moment der erbarmungswürdigsten Hilflosigkeit. Aus der Gruppe von Statuen, Skizzen und Zeichnungen ragt als die bedeutendste und am weitesten in der Ausführung vorgeschrittene die Pietà im Dome von Florenz hervor (h. 2,34 m).

Eine Pietà, d. h. die Klage der Mutter Gottes um den toten Sohn, ist es nicht eigentlich. Vielmehr hat Michelagniolo die

Kreuzabnahme dargestellt, wie der entseelte Leichnam, von Joseph von Arimathia gestützt, knickend zwischen Maria und Magdalena hinabgleitet und von den Frauen aufgefangen wird. Das Zusammenbrechen des Körpers, in dem alle Widerstandskraft erstarb, ist das Motiv, das den Meister beschäftigt. In die festgeschlossene Masse der drei stützenden und tragenden Figuren sinkt mit auseinanderfallenden Gliedmaßen der entseelte Leib des Herrn, in seiner zackigen Linie einem Blitz gleichend, doch ohne die Gewalt und Schnelligkeit, vielmehr wie eine schwere Stoffmasse, die halt- und formlos langsam sich zusammenfaltet. Alle Zeichen der Pein sind diesem Körper aufgedrückt. Jeder Muskel erzählt noch von der Qual, wie das Kreuz ihn gereckt und gezerrt hat. Unvergeßlich erbarmungswürdig dies magere Bein, das im rechten Winkel gebrochen, mit dem Fuß auf dem Boden schleift. Der Kopf des Heilands, höchst edel geformt, aber in der Art, wie er schlaff weit über die linke Schulter gerollt ist, ein Bild des Jammers. Den rechten Arm stützt Joseph von Arimathia, und die im Gelenk umbrechende Hand greift, wie auf der römischen Pietà der Jugendzeit, in das Brusttuch von Maria Magdalena. Der andere Arm, schon in der Schulter herausgedreht, kehrt, ähnlich wie bei dem schlafenden Christkind auf der Madonna an der Treppe, die Innenfläche der Hand mit den gekrümmten Fingern nach außen. So klingen Jugendmotive in dem Werke des Alters nach. Aber man muß diese Kreuzabnahme nur gegen die römische Pietà halten, um den Abstand recht zu ermessen. Weich und lyrisch wirkt die Verhaltenheit des Schmerzes in jenem Jugendwerk gegen das schrille, schneidende Weh der wortlosen Klage in der Kreuzabnahme. Und was für die allgemeine Stimmung der beiden Werke gilt, gilt auch für ihre formale Behandlung. Der Neigung zum Runden, Fließenden, Schwingenden dort, steht hier die Tendenz entgegen zum Harten,

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kreuzabnahme. Florenz, Dom.

Brüchigen, dem Reichtum an Falten eine Vorliebe für knapp anliegende Gewandstücke.

In der Herausarbeitung der plastischen Erscheinung ragt der alte Meister riesengroß über dem jungen. Welche Fülle der Ansichten offenbart die Kreuzabnahme im Vergleich zur einseitig auf die Facewirkung hin gearbeiteten Pietà. Flach und reliefmäßig, durchaus nach einem Hintergrund verlangend, erscheint das Jugendwerk, während die Altersarbeit völlig rund im Raum wirkt. Das gleichmäßig sanft vertriebene Licht dort, dessen Kraft die durchgängige Politur unterstützen sollte, ist einer einheitlich strengen Beleuchtung gewichen. Selbst an ihrem jetzigen ungünstigen Platz ringt sich die Gruppe noch klar aus dem Dämmer. Sie lebt in starken Gegensätzen von Hell und Dunkel. Ein Strom von Helligkeit ist ausgegossen über das Antlitz von Mutter und Sohn; sein Schimmer leuchtet auf zwei Augenpaaren, die sich in tiefstem Leide vor der Welt verschlossen. Dagegen bleiben die Gesichter von Joseph und Magdalena im Schatten, der ihre mitfühlende Trauer andeutet. Vasari erzählt, wie er den alten Michelagniolo gerade vor dieser Gruppe in nächtlicher Arbeit mit der Kerze von Ziegentalg auf der Kappe angetroffen habe. Was ihm der Zeitvertreib eines an Schlaflosigkeit leidenden Greises schien, war gewiß auch ein Experiment, die Beleuchtung als wesentlichen Faktor für die Komposition auszunutzen.

Vom Christus der römischen Pietà ließ sich noch auf die Antike zurückdeuten; vor der Kreuzabnahme regt sich kein Erinnern. In der berühmten Gruppe, wie Menelaos den Leichnam des Patroclos aus dem Getümmel rettet, hat die Antike ein Muster geboten, das für eine Kreuzabnahme oder Grablegung vorbildlich hätte werden können. Allein welch' Linienadel beherrscht die Komposition des antiken Meisters, wie schön ist dieser in die Knie gesunkene Leichnam den mächtig ausschreitenden Beinen

des Menelaos eingeordnet. Nirgends eine Härte in dem pyramidalen Aufbau der Gruppe, nirgends ein Wink, der die Vorstellung auf die Gräßlichkeit der Realität hinwiese. Michelagniolo, der von dem berühmten Werk vielleicht mehr kannte als nur das seit 1501 in Rom stehende Pasquinofragment, hat außer dem im Dreieck hoch geführten, aber steileren Aufbau seiner Gruppe nichts mit dem antiken Meister gemein. Ja in der Absicht, mit der er alles, was an Furchtbarkeit und Qual in dem Vorgang beschlossen liegt, aufs deutlichste heraushebt, es unterstreicht durch sein ungeheures „Wissen" vom Körper, erscheint er als ein bewußter Antipode, ein Zertrümmerer antiker Ideale, ein Abtrünniger vom Geist der Antike.

Unzuträglichkeiten während der Steinarbeit sollen Michelagniolo an der Vollendung dieser Gruppe verhindert haben; am Original sind die „vielen schwarzen Adern" und die Spuren einer im Unwillen vorgenommenen Zerstörung nicht sehr kenntlich. Die Unfertigkeit gewisser Partien, namentlich der Madonna, beeinträchtigt nicht die Klarheit des künstlerischen Gedankens.

Der Meister hatte diese Arbeit für seine Grabkapelle bestimmt. So darf sie uns in besonderem Maße als ein persönliches Bekenntnis des greisen Michelagniolo gelten. Sie legt erschütternd Zeugnis ab von dem schneidenden Weh, das als Bodensatz auf dem Grunde dieses stürmischen Seelenlebens blieb; aus ihr hallt der Klageruf der leidenden Kreatur, die allen Stolz und allen Hochmut von sich abgetan hat. In ihr lebt die Demut eines frommen und gläubigen Herzens, dessen letzter Gedanke die Anwartschaft auf die Gnade Gottes ist.

Wie überall bei Michelagniolo das Individuelle im Typischen aufgeht, so steht auch diese Kreuzabnahme vor uns als ein Symbol tief erregter religiöser Zeitstimmung. Kein Fanatiker hätte gewagt diese Gruppe als ein capriccio luterano zu höhnen. Sie kann

als ein Denkmal katholischer Rechtgläubigkeit gelten, jenes echten Kirchengeistes, der zur selben Zeit Palestrina die Musik des Stabat mater eingab:

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur,
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.

Das Motiv dieser Kreuzabnahme — der Zusammenbruch des Leibes über dem erloschenen Feuer der Seele — hat den Meister immer wieder beschäftigt. Das Studium der Handzeichnungen läßt erkennen, wie ein zweiter Kompositionstypus vermutlich gleichzeitig sich ausbildet. Neben dem zusammenknickenden Körper tritt der mühsam in der Schwebe gehaltene auf. Er bedarf von allen Seiten der Stütze. Auf einem apokryphen Bilde in London, dessen großartige Mittelgruppe ohne Zweifel auf die Erfindung Michelagniolos zurückgeht, wird der Leichnam zwischen Tüchern und Binden hängend zu Grabe getragen; in ganzer Vertikale ist er sichtbar, wie auf einem älteren Bilde Rogiers van der Weyden, dessen allgemeines Motiv dem Meister von seiner Jugend her in Erinnerung sein mochte.

Die eigene Hand erkennt man in der halbfertigen und zerschlagenen Pietà im Hof des palazzo Rondanini zu Rom. Wesentliches fehlt an der Gruppe, besonders die stützenden Figuren. Wir sehen nur die Madonna, die hinter Christus auf einem Felsblock überhöht steht, so daß der Leichnam in ihren Schoß zurücklehnt. Weit beugt sie ihren Kopf vor, und in ihrer hochgezogenen Schulter bebt es wie ein tiefes innerliches Schluchzen. So eng wie möglich sind die Köpfe einander ge-

nähert, und der Kontrast trotz der nur ersten Anlage im Stein ergreifend fühlbar. Der Leib Christi, der im Volumen verhauen scheint, ist nicht so abgezehrt wie auf der Florentiner Kreuzabnahme. Die Beine, an denen die Arbeit fast bis zur Vollendung gedieh, sind fleischiger als jene dürren. Freilich darf man nicht an den Donnerer auf dem Weltgericht oder den Heros in der Minerva denken. In der Pietà Rondanini wirkt am mächtigsten die Vertikale, der alle Linien eingeordnet sind. Sie lag zwar nicht so in des Meisters Absicht und wäre durch die Seitenfiguren gemildert worden. Aber in seinem jetzigen Zustand erhält durch die scharfe Betonung dieser einen Richtung das Werk etwas vergeistigt Ätherisches, ein Emporschweben, in dem sich ein letztes banges Seufzen verflüchtigt.

In der Hinterlassenschaft des Meisters fand sich „eine angefangene Christusstatue mit einer Figur darüber". Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob darunter diese Pietà verstanden werden darf. Unfertig und zerbrochen, dabei übermächtig im Ausdruck ergebungsvollsten Schmerzes stünde sie als ein schwermütiges Symbol an der Grenze seiner Erdentage.

Den letzten Tagen eines großen Mannes wendet sich die besondere Teilnahme der Menschen zu. Da ist nichts zufällig und alltäglich genug, was man nicht wissen möchte. Schrittweis will man das Unabwendliche herannahen sehen, es verfolgen, wie es lautlos die Maschen des Daseins, eine nach der andern, auflöst.

Sonnabend, den 12. Februar 1564, hatte der Meister noch den ganzen Tag über stehend an seiner Pietà gearbeitet. Auch am Sonntag, an dem er sonst zu ruhen pflegte und seine Freunde sah, wollte er fortfahren, weil er ihn als Feiertag übersah, bis ihn sein Diener Antonio daran erinnerte. Am Montag schon fühlt er sich krank und elend. Es herrscht das Regenwetter des römischen

Vorfrühlings. Tiberio Calcagni, der junge Gehilfe des Meisters, ist unterwegs in der Stadt. Er trifft auf Bekannte und hört von allen, daß es mit Michelagniolo schlecht steht. Ohne Verzug eilt er nach dem Macel de' Corvi und findet den Greis außerhalb des Hauses, unruhig im Regen umhergehend. „Was soll ich machen," sagt Michelagniolo, „nirgends find' ich Ruhe." Der Ton, mit dem er das sagt, und sein wachsbleiches Aussehen jagen Calcagni Schrecken ein. Am Abend schreibt er einen Alarmbrief an Leonardo nach Florenz. Inzwischen hat Michelagniolo selbst nach Daniele da Volterra geschickt, der gleich den Arzt rufen läßt. „Daniello," sagt der Meister, wie er den Freund kommen sieht, „ich bin hin . . nimm dich meiner an . . nicht von mir fortgehen." Er läßt ihn an Leonardo schreiben, daß der Neffe herkommen soll; bis dahin bittet er ihn bei ihm zu bleiben. Der Kranke, den die Unruhe nicht im Bett duldet, bringt die Zeit am Kamin hin. Das Fieber steigt. Leonardo erhält einen dritten Brief von Diomede Leoni über die „grave infirmità". Am Mittwoch, den 16., ist der Greis so schwach, daß er nach dem Bett verlangt. Noch einmal, wie oft in gesunden Tagen, spricht er den Wunsch aus, in Florenz begraben zu werden. Am 18. geht es zu Ende. Die Getreuen versammeln sich um den Sterbenden: Tommaso Cavalieri, Daniele da Volterra, Diomede Leoni, der Diener Antonio und zwei Ärzte. Um Avemaria tritt sanft der Tod ein. Sogleich schreibt Diomede an Leonardo, „der Onkel sei gestorben ohne Testament, aber da perfetto cristiano", alles sei wohl geordnet. Und an den Herzog nach Florenz berichtet der Arzt Gherardo Fidelissimo:

„Erlauchtester Herr Herzog, heute abend ist aus diesem zum besseren Leben eingegangen der ausgezeichnete Mann und wahrhaft ein Wunder der Natur, Messer Michel Agnolo Buonarroti. Da ich mit andern Ärzten während seiner Krankheit um ihn war,

ist mir sein Wunsch bekannt, daß sein Leichnam nach Florenz gebracht werde. Er hat hier zwar keinen Verwandten und ist, wie ich glaube, ohne Testament gestorben, aber ich wollte Eurer Exzellenz als einem aufrichtigen Verehrer seiner seltenen Tugenden gleich davon Nachricht geben, auf daß Sie dafür Sorge tragen, daß der Wille des Verstorbenen geschehe, und damit Ihre herrliche Stadt geschmückt werde mit den verehrungswürdigen Gebeinen des größten Mannes, den die Welt je sah."

Am 19. des Abends brachte die Arciconfraternità von San Giovanni Decollato, der Michelagniolo angehört hatte, den Leichnam nach Santi Apostoli, der Kirche, deren Vorhalle Julius II. erbaut hatte. Großartige Ehrungen waren dem toten Meister zugedacht. Es hieß, der Papst wolle ihm in S. Peter selbst das Grabmal errichten.

Endlich am 21. traf Leonardo ein, aufgehalten von den schlechten Wegen. Er ordnete gleich die Überführung der Leiche nach Florenz an. Indessen nur mit List und heimlich war der kostbare Schatz den Römern zu entführen.

Während der Sarg in Leinwand verpackt als gewöhnliches Frachtgut unter Vasaris Adresse die Reise nach Florenz machte, stellte man dort schon das Programm für die Trauerfeier fest. Der Herzog genehmigte die Vorschläge der Accademia del Disegno. Nach Ostern sollten mit großem dekorativem Pomp die Exequien in San Lorenzo abgehalten werden. Cellini, Ammanati, Bronzino und Vasari übernahmen den Trauerschmuck, Benedetto Varchi ward mit der Leichenrede beauftragt. Die Beisetzung sollte in S. Croce stattfinden, wo die Buonarroti ihre Ruhestätte besaßen. Ein Grabmal war geplant mit der im Atelier der via Mozza hinterlassenen Figur des Siegers.

Bis zur Rückkehr Leonardos aus Rom ließ Vasari den Sarg

auf der Dogana versiegeln. Am 11. März wurde er unberührt und uneröffnet in die Compagnia dell'Assunta bei S. Piero Maggiore übertragen. Um alles Aufsehen und den Andrang zu vermeiden, ging man auch jetzt heimlich vor. Am Sonntag, den 12. März, um Mitternacht versammelten sich die Akademiker in S. Piero; eine große golddurchwirkte Sammetdecke, auf der das Kruzifix lag, hüllte Bahre und Sarg. Langsam ordnete und bewegte sich der Zug. Die Älteren nahmen Fackeln, die Jüngeren drängten sich, den Sarg zu tragen und das Bahrtuch zu fassen. In größter Stille und Ruhe — „domesticamente" sagt der Bericht — wollte man dem Toten die Ehre erweisen. Aber der Zug wurde bemerkt, blitzschnell flog das Gerücht durch die schlafende Stadt, und ehe der Kondukt noch in S. Croce ankam, war die Kirche schon so gestopft von Menschen, daß die Träger Mühe hatten, den Sarg in die Sakristei zu bringen. Dort nahmen ihn die Mönche mit ihren Litaneien in Empfang. Gegen die nachdrängende Menge wurde die Sakristei gesperrt.

Jetzt erst ließ der Prior der Innocenti, zugleich Luogotenente der Akademie, den Sarg öffnen. Seit dem Eintreten des Todes waren fünfundzwanzig Tage vergangen, und zweiundzwanzig hatte der Leichnam im Sarge gelegen. Aber zum Staunen aller zeigte der Tote fast keine Veränderung, kaum daß ein Leichengeruch wahrnehmbar war. In schwarzem Damastgewand, mit Stiefeln und Sporen und einem langhaarigen Seidenfilz auf dem Kopf lag er da, in tiefer Totenblässe, so friedlich, wie ihn keiner je im Leben gesehen: „aresti giurato, che si riposasse in un dolce e quietissimo sonno"...

Erst im Hochsommer, Mitte Juli, konnte die langvorbereitete Ehrenfeier stattfinden. Zu ihrem Schauplatz war San Lorenzo, die Familienkirche der Medici, ausersehen. Im Mittelschiff vor der Vierung war der Katafalk aufgebaut, viereckig in mehreren

Stockwerken ansteigend, deren Fronten Bilder zeigten, und endigend in eine Pyramide mit Reliefbildnissen Michelagniolos, deren Spitze eine Riesenfama krönte. Die ganze Kirche war schwarz ausgeschlagen, und gegen diese dunkle Umgebung wirkte fast hell und tröstlich die schlanke Säulenreihe des Brunelleschi in ihrer grauen Olivenfarbe. Ebenfalls ohne Trauerschmuck hatte man Donatellos Bronzekanzel gelassen, die Benedetto Varchi als Redner des Tages bestieg.

Die Errichtung des Grabmals in S. Croce übertrug der Herzog Vasari. Vor einer in ziemlich steifen und trockenen Formen aufgebauten Rückwand in weißem Marmor steht auf erhöhtem Sockel, der die Inschrift trägt, der Sarkophag aus dunklem Stein, mit seinen Deckelvoluten den Särgen der Medicisakristei nachgebildet. Zu seinen Füßen sitzen trauernd die drei Künste Bildhauerei, Malerei und Baukunst; in seiner Mitte erhebt sich die Büste des Meisters. Die Rückwand endet in einem fensterartigen Abschluß, dessen Füllung eine gemalte Kreuzabnahme zeigt. Das Ganze krönt und überdacht ein Baldachin von kleinlicher Naturtreue, den Putten raffen. Verschiedene Künstler sind unter Vasaris Leitung daran tätig gewesen. Sie verwandten mit Sorgfalt den Motivenschatz, den der tote Meister hinterließ; aber der Geist, der sich diese Formen schuf, war nicht mehr lebendig in ihnen. Selbst die Bildhauerarbeit als das beste an diesem Grabmal, trägt die unverkennbaren Züge des Manierismus, dem die Nachfolge Michelagniolos anheimgefallen ist.

Während dies gleichgültige und verfehlte Monument in der Heimat errichtet ward, ging in Rom langsam die Kuppel von Sankt Peter ihrer Vollendung entgegen. Wenn an irgend einer Stätte der Welt, so ist man im Bannkreise dieser Kuppel dem Geiste des Meisters nahe. Schon von fern auftauchend am

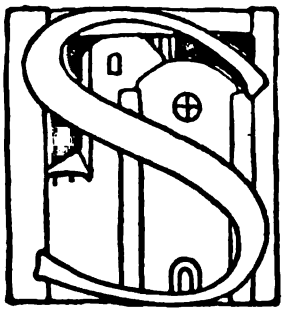
Rande der Campagna, einsam schwebend über der undeutlichen Silhouette der Stadt, dann immer majestätischer emporwachsend aus dem Gewirr von Kuppeln und Dächern, überall sichtbar, umspielt vom Sonnenflimmer der reinsten Luft, durchglutet von den Bränden der römischen Abendhimmel, ist sie das allein seiner würdige Mausoleum.

SECHSTES KAPITEL

DIE ARCHITEKTONISCHEN SCHÖPFUNGEN

SO HAB' ICH STEIN AUF STEIN
VON KREIS ZU KREIS FÜR ALLE ZEIT GEHOBEN,
DASS ALSO HOCH UND HÖHER
AUFKREISEND, ICH MICH HEIMGEFÜHRT NACH OBEN.

GIO. BATTISTA STROZZI D. Ä.
AUF FILIPPO BRUNELLESCHI.



ankt Peters Kuppel ist Michelagniolos künstlerischer Nachlaß. Wie er, der geborene Bildhauer, mit einem Werke der Malerei zuerst die Höhe und den Umfang seiner Meisterschaft offenbaren sollte, so hat er als Architekt sein letztes Wort gesprochen. In dem Maße, wie seine bildhauerische Produktion zusammenschrumpft, entfaltet sich seine baukünstlerische Tätigkeit. Nicht die mehr und mehr vereinzelten plastischen Arbeiten seiner Spätzeit, sondern die Bauten, die er noch ausführt, die Pläne, die er hinterläßt, geben seine ultima maniera zu erkennen.

Das Zeitalter, in dem Michelagniolo aufwuchs und sich schulte, stellte die Vielseitigkeit der Betätigung als eine selbstverständliche Forderung an den Künstler. So ist denn der Architekt in ihm lange neben dem Bildhauer und dem Maler hergegangen, bis er am Ende über beide hinauswuchs. Aber dieser Architekt ist keineswegs eine neue künstlerische Erscheinung, die den Bildhauer ablöst, indem sie ihn verdrängt. Michelagniolo gibt sich in seinen Bauten als einen gesteigerten Bildhauer zu erkennen, der mit Raumanschauungen und Maßverhältnissen arbeitet, wie sie dem Bildhauer unerreichbar bleiben, der aber dabei nie die für den menschlichen Körper gültigen Gesetze von Proportion und Symmetrie aus dem Gedächtnis verliert. Ihm war es „eine sichere Sache, daß die Glieder der Architektur von den Gliedern des Menschen abhängen: wer nicht ein guter Meister der Figur ist oder gewesen ist, und hauptsächlich der Anatomie, kann sich hierauf nicht verstehen." Und ebenso blieb er Menschenbildner, „Meister der

Figur", in der seelischen Stimmung, die er seinen Bauwerken aufzuprägen weiß, in der Ausdrucksfähigkeit, mit der er die Details ausstattet. Dem entspricht, daß er sich, nicht wie die zünftigen Architekten, auf dem Reißbrett mit Zirkel und Winkelmaß Rechenschaft über seine Gedanken ablegt: wie für seine großen Figuren formt er auch für seine Bauten am liebsten Tonmodelle, oft klein und bequem zu versenden, oft auch in deutlicher Größe, namentlich wo es sich um Details, um Fenster, Säulen, Bogen handelt.

Gebannt an die Erscheinungsmöglichkeiten der menschlichen Gestalt, wußte der Bildhauer allein seinen Drang zum Kolossalen nicht zu ersättigen; dem Baumeister aber bot sich der Raum mit seinen grenzenlosen Dimensionen zu ungebundenstem Schaffen dar. Das Aufgehen des formsteigernden Plastikers in den raumweitenden Architekten ist die letzte Wandlung, die Michelagniolo als Künstler durchmacht. In ihrem ganzen Umfange läßt sie sich erst erkennen, nachdem der Vorhang über dem Schauspiel seines Lebens zusammengerauscht ist. Erst die Vollendung dessen, was er halb fertig oder nur angefangen ließ, klärt über seine letzten Absichten auf, mögen auch fremde Hände durch ihre Willkür sie getrübt und verdunkelt haben. Und zugleich rücken die Anfänge seines baukünstlerischen Schaffens erst ins rechte Licht, wenn man sie, die eingebettet liegen mitten in seiner bildhauerischen Entwicklung, mit den abschließenden Werken in ungestörten Zusammenhang bringt.

Halb unbewußt nahm schon der Knabe in der Vaterstadt die ersten baukünstlerischen Eindrücke auf. In Florenz standen die Muster des neuen Baustils, den Filippo Brunelleschi geschaffen, Kapellen, Kirchen, Paläste, Hallen, und vor allem jene Domkuppel, die fortan das Wahrzeichen der Stadt bildete. In ihrem Schutz und Schatten hatte sich Michelagniolos Jugend abgespielt; von

Kind an hatte er sie mit Stolz und Verehrung nennen gehört. Wie mag er unten vom Platze zu ihr aufgestaunt haben, wie prägte sich ihm diese Kurve ein, die mit einem Schlage das Stadtbild aus dem Bann der mittelalterlich turmreichen Silhouette befreite.

Bald lernte der angehende Künstler diese Bauformen selbst beherrschen und die Gedanken des großen Neuerers verstehen. In Ghirlandaios Werkstatt fand die Architektur besonders aufmerksame Pflege. Die bogenüberspannten Hallen und Festräume, die Kircheneinblicke und bürgerlichen Interieurs, die Ghirlandaio auf seinen Fresken anbrachte und von seinen Schülern nachzeichnen ließ, waren im Geiste Brunelleschis erfunden und aus dem hinterlassenen Schatz seiner Motive gestaltet. Die kleine Akademie im Garten von San Marco bewahrte sogar Modelle Brunelleschis, nach denen Bertoldo die jungen Künstler studieren ließ.

In der Umgebung seines Schutzherrn Lorenzo de' Medici lernte Michelagniolo auch den Meister kennen, der zu den bedeutendsten Fortbildnern der Prinzipien Brunelleschis gehörte, den schon oft genannten Giuliano da San Gallo. Wie seine beiden berühmten Skizzenbücher beweisen, war Giuliano mit Leidenschaft dem Studium der antiken Bauten zugewandt, auf deren Dekorationen er sein besonderes Augenmerk richtete. Als ein Kenner des Altertums gewann er zuerst Bedeutung für Michelagniolo, und an seinen damals fertigen und entstehenden Bauten, der Villa Poggio a Cajano, der Madonna delle Carceri in Prato und der Sakristei von Sto Spirito, wird der junge Bildhauer neben der Raumgestaltung auch die Dekoration nach antiken Motiven bewundert haben.

Die entscheidenden Eindrücke aber warteten seiner in Rom. Im Anblick dieser noch immer aufrechten Größe, die vollständiger als heute dem Schutt der Jahrhunderte entragte, fiel ihm

der gewohnte Maßstab aus den Händen. Vor den Quadern der Engelsburg, den Mauern des Kolosseums, unter der Kuppel des Pantheons, den Bogenhallen der Cäsarenbauten, vor den Triumphtoren und den Gedächtnissäulen überkam ihn ein Gefühl räumlicher Erhabenheit, das er bisher nie gekannt. Auch er erfuhr zunächst in wörtlichster Bedeutung: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet. Leicht möglich und wahrscheinlich, daß der Anblick dieser atemraubenden Mächtigkeit ihn zuerst einschüchterte. Wir sahen es schon an seinem römischen Erstling, an der Pietà, wie er nicht gleich das Format zu wechseln imstande ist. Bald aber entdeckt er, wie sehr die brustweitende Großräumigkeit der römischen Antike, das Ungeheure ihrer Verhältnisse nach allen Dimensionen der angeborenen Großheit seiner inneren Vorstellungsweise entspricht, und schon während seines ersten römischen Aufenthaltes wächst und erstarkt in ihm der Drang zum Kolossalen. Man merkt es an seinen Plastiken; beim David, den er gleich nach Rom in Angriff nahm, bricht das Überlebensgroße als ein neues Element seines Stiles durch. Wäre uns der ursprüngliche Entwurf des Juliusgrabes von 1505 erhalten, so wüßten wir auch, wie sich dies Element in seinem architektonischen Schaffen manifestierte.

Der Verlust dieses Entwurfes, mit dem sonst die Betrachtung der architektonischen Schöpfungen einsetzen könnte, gestattet keinen Rückschluß, wieviel oder wie wenig davon in der Architektur der Sixtinadecke benutzt sein möchte. Aber das Gewölbe der Sixtina bietet hinreichenden Anhalt, die Formensprache des Baumeisters Michelagniolo in ihren ersten Äußerungen zu studieren. Als architektonischer Organismus ist das Marmorgerüst mit großer Willkür behandelt; aber es sollte auch nur dem dekorativen Zwecke dienen. Als Kompositionsprinzip benutzte Michelagniolo hier zum ersten Male die rhythmische Travée, d. h. er ließ ein schmales und ein breites Intervall in systematischer Aus-

bildung abwechseln. Die Erfindung dieses neuen und wirksamen Rhythmus geht zwar nicht auf Bramante zurück, doch ist er es gewesen, der ihn in großem Maßstab angewandt und für seine Verbreitung gesorgt hat. Auch Michelagniolo hat ihn ohne Zweifel von Bramante übernommen und ihn immer wieder benutzt.

In der Profilierung und im Detail schloß er sich an die antiken Triumphtore, besonders an den Konstantinsbogen an. Dort sah er das stark vorgekröpfte Gebälk, das an den beiden Schmalseiten noch über die Pilaster hinausragt, ehe es umbricht, dort die dekorativen Figuren, die unter den Verkröpfungen vor den Pfeilern stehen. Aus dem Ornamentenschatz der Antike stammt auch der Widderkopf, der das Gesims regelmäßig mit den Stichkappen verbindet. Merkwürdig streng hat der Meister die Kartuschen mit den Namen der Propheten und der Sybillen behandelt; nicht einmal alle sind am oberen Rande mit Delphinen verziert. Sonst ist alles Zierwerk den Figuren zuliebe vermieden, und leere Flächen, z. B. die scharf und glatt geschnittenen Steinwürfel an den Prophetenthronen, sind mit bewußter Absicht stehengeblieben.

Während Michelagniolo für dieses Werk Jahre hindurch seine ganze Kraft einsetzte, erfüllte sich in seiner unmittelbaren Nähe das Geschick, das sein architektonisches Schaffen in Zukunft bestimmte. Er sah Bramante in großartig gesteigerter Tätigkeit als Baukünstler sich zu der gran maniera erheben, über die hinaus für den Augenblick keine Entwicklung mehr möglich erschien. Die Komposition großer baulicher Massen zu einem mächtigen Gesamteindruck, die Schönheit des Raumbildes, die Reinheit der Verhältnisse, dazu eine strenge, von aller Willkür freie Behandlung des Details, dies alles, von Bramante geleistet, wurde als das letzte Resultat betrachtet, das dem hingebenden Studium der Alten

abzugewinnen sei. Was L. B. Alberti vor einem halben Jahrhundert in seiner Bauästhetik als höchste Forderung aufgestellt hatte, die „concinnitas", die vollkommenste Harmonie aller Teile unter sich, — dieser Traum eines Theoretikers war durch Bramante Wirklichkeit geworden. Dem neuen Ideal fiel ein begeisterter Anhang zu. Es war ein Sieg Bramantes auf der ganzen Linie. In seinem Geiste schuf Andrea Sansovino den neuen Grabmaltypus der Hochrenaissance, wölbte Raffael den herrlichen Kuppelraum auf der „Schule von Athen" in der Segnaturastanze.

Auch für Michelagniolo bedeutete Bramante die Erfüllung. Dem überwältigenden Eindruck sich zu verschließen, vermochte er nicht. Alle Gehässigkeit, die er gegen den siegreichen Gegner empfand, war nicht stark genug, die Wahrhaftigkeit seines künstlerischen Empfindens zu erschüttern. Das Geschaffene übte seinen unwiderstehlichen Zauber, die Schönheit bezwang allen spröden Willen. Aber sein künstlerischer Ehrgeiz erblickte in Bramantes Kunst kein Ziel, kein Ende, sondern den Anfang, die Grundlage zu weiterem Schaffen. Sein Drang nach unbeschränkter künstlerischer Freiheit ließ ihn ausgehen auf die Erschließung neuer Möglichkeiten. Der Bewunderer der klassischen Schönheit und Größe verband sich in ihm mit dem Sucher, der nicht selten auf Absonderliches stieß, mit dem Neuerer und Umstürzler alter Werte, der, keiner bindenden Regel zugeschworen, sich dem eigenen wechselnden Gefühl anvertraut. Und dieses Doppelgesicht zeigt er oft in ein und demselben Werke.

Schon das Juliusgrab nach dem Entwurf von 1513 verrät den Widerstreit der beiden Richtungen. Das Schema des römischen Triumphbogens ist höchst eigenartig, ja seltsam umgestaltet worden. Die große Mittelnische kam als tief ausbuchtende Cappelletta in ein oberes Stockwerk. Dadurch wurde der Rhythmus des Aufbaues vollständig verändert, die Harmonie der Erscheinung auf-

gehoben. Man stelle sich einmal nach dem Entwurf die Profilansicht vor, um die Proportionsverschiebungen und die völlig veränderte Akzentuierung zu empfinden. Das Untergeschoß, das damals ausgeführt wurde, täuscht nur durch die später davorgeschobene Mosesstatue darüber hinweg, daß im Gegensatz zu dem klassischen Vorbild die Raumbetonungen auf die Seiten gelegt wurden, während die Mitte akzentlos blieb. Hingegen sind die Einzelheiten streng und schön gebildet und das Groteskenornament in einer für Michelagniolo ungewöhnlich reichen Anwendung ganz im Geiste der Klassizität erfunden.

Bisher hatte im Schaffen Michelagniolos die Architektur eine dienende Rolle gespielt; sie hatte den Platz bereiten helfen für die Gestalten seiner bildnerischen Phantasie. Und unbedenklich ordnete der Meister ihre Anforderungen den höheren Ansprüchen, die jene stellten, unter. Als er 1516 den Bau der Fassade von San Lorenzo für sich begehrte, sah er sich zum erstenmal einer Aufgabe gegenüber, die ihn zwang, der Architektur ein selbständiges und unverkümmertes Recht zuzugestehen.

An der Hand der erhaltenen Zeichnungen lassen sich die verschiedenen Phasen, die das Projekt bei ihm durchlief, noch verfolgen. Für die Disposition des Ganzen griff er auch hier zu dem Schema des dreitorigen Triumphbogens, wozu die drei gegebenen Eingangstüren der Front aufzufordern schienen. Die größte Schwierigkeit erwuchs aus der Überleitung des breiten Untergeschosses zu dem herausragenden Giebel des Mittelschiffes. An Sta Maria Novella hatte L. B. Alberti mit Voluten vermittelt. Michelagniolo gedachte mit angelehnten Kolossalstatuen einen Übergang zu schaffen. Aber er verwarf diesen Einfall zugunsten einer anderen Idee. Er versteckte den Giebel hinter einer breiten

Wand, die sich in Form eines zweiten Stockwerkes in gleicher Breite über dem ersten erhebt; nur ein sehr flaches Tympanon betont die Dominante der Mittelachse. Eine Attika trennt höchst bedeutsam die beiden Geschosse und bildet zwischen ihnen eine Mittelzone. Für die Gliederung der breiten Wände bediente sich Michelagniolo abermals der rhythmischen Travée, wodurch Ruhe und Harmonie in die Baumasse kam.

Im Gegensatz zu Bramante, der die dorische Säulenordnung bevorzugte, wählte Michelagniolo die korinthische, wie sie die Architekten des Quattrocento vorzugsweise angewandt hatten. Sie nimmt der großen Wand einen Teil ihrer lastenden Wucht und Schwere und nähert das Werk dem Charakter der Frührenaissance. Auch die zweigeschossige Disposition erinnert noch an den Geschmack des ausgehenden 15. Jahrhunderts, den Giuliano da San Gallo repräsentiert. Auf ihn muß hier besonders verwiesen werden, weil er wenig früher, wenn nicht gleichzeitig mit Michelagniolo, ebenfalls Pläne für San Lorenzo entworfen hat. Und vergleicht man diese Entwürfe, namentlich die letzten, in denen er die von Bramante empfangenen Anregungen vollkommen verarbeitet hat, mit denen Michelagniolos, so ist eine nahe Berührung, wenn nicht gar ein Zusammenarbeiten der beiden kaum abzuweisen. Diese Abgewogenheit und klare Disposition, diese festliche Ruhe überraschen bei Michelagniolo, und in San Gallos Entwürfen wird sich der reiche Anteil der Plastik gewiß auf die Nähe Michelagniolos zurückführen lassen.

Zum erstenmal räumt in dieser Komposition Michelagniolo der Architektur das gleiche Recht wie der Plastik ein. Mit ungewohnter Selbstbeherrschung stellt sich der Bildhauer neben den Baumeister. Nirgends drängt sich der plastische Schmuck vor und erniedrigt den architektonischen Gliederaufbau zu einem bloßen Rahmenwerk. Dabei ist keine Nische, kein Feld, kein

Medaillon leer geblieben. Aber die stark vortretenden Säulen im Unter- und die Pilasterstellungen im Obergeschoß geben mit ihrem strengen und feierlichen Rhythmus der Architektur Gewicht und Selbstbehauptung gegenüber dem imposanten Aufgebot an Plastik. Jede der beiden Künste wahrt ihr Recht und respektiert zugleich das der andern. So kommt ein Einklang, eine Harmonie zustande, wie sie das Programm des Meisters versprach, wonach „dieses Werk der Fassade, in Architektur wie in Skulptur, zum Spiegel von ganz Italien" geschaffen werden sollte.

Wie wir es heute nach dem Holzmodell in der Florentiner Akademie und nach der Nellischen Zeichnung von 1687 noch zu beurteilen imstande sind, wäre es ausersehen gewesen, in Florenz den klassischen Stil auf dem Gebiet der Baukunst zu repräsentieren. Es ist nicht abzusehen, welchen Einfluß das ausgeführte Werk auf die Entwicklung der Florentiner Architektur ausgeübt hätte. So aber übernehmen seine Mission die Grabkapelle und die Bibliothek von San Lorenzo, zwei Werke, in denen das Grüblerische, das „Sucher-Temperament" des Meisters mit seinem Gefühl für Strenge und Reinheit der Formen eine oft verwirrende Verbindung eingegangen ist.

Für das Schema der Mediceischen Grabkapelle sah Michelagniolo sich auf Brunelleschis Sakristei zurückgewiesen. Sein Bau war als Gegenstück zu ihr gedacht, weshalb denn auch der Raum, seiner Bestimmung ganz uneingedenk, den Namen der neuen Sakristei führt. Geht man aber hinüber von der einen zur andern, so sieht man erstaunt, wie Michelagniolo einen schlanken, hoch aufstrebenden Kuppelraum mit blendender Lichtfülle geschaffen hat, während Brunelleschis Bau an Gedrungenheit, selbst Schwere und mangelhafter Beleuchtung leidet. Die doppelte Pilasterordnung bedeutet den großen Schritt, den Michelagniolo

über Brunelleschi hinaus machte. Zwar waren ihm mit der doppelgeschossigen Gliederung der Seitenwände Giuliano da San Gallo und Cronaca in der Sakristei von Sto Spirito schon vorausgegangen, aber das schöne Verhältnis der beiden Ordnungen, das Michelagniolo fand, war ihnen noch völlig fremd. Machtvoll wird der Blick in die Höhe geführt und schwebt ruhevoll und befriedigt unter den Kassetten der Wölbung. Dem Rhythmus in der Vertikale entspricht ein gleich feiner in der Horizontale. Die von Brunelleschi glatt zwischen die Pilaster eingespannten Seitenwände belebte Michelagniolo durch eine große mittlere Bogennische, die sich an der Altarwand zu einem quadratischen Raum ausbaut. Die so entstehende Profilierung würde bei nur von oben einströmendem Licht zu kräftig wirken und das Herausquellen der Figuren aus der Wand beeinträchtigen. Hoch angebrachtes Seitenlicht hellt daher die allzu tiefen Schatten auf.

Dem meisterhaften Aufbau des Formgerüstes aus der dunklen pietra di Fossato steht eine kapriziöse Willkür in der Behandlung der Füllformen gegenüber. Die stark nach oben verjüngten Seitenpfosten der Fenster in den großen Schildbogen sind noch zu rechtfertigen, weil sie den Blick zweckmäßig auf das hohe Halbrund der Kuppel vorbereiten. Unbegreifliche Willkür herrscht dagegen in den Blendnischen über den Türen, die drei Rahmenmotive höchst kunstvoll ineinandergeschachtelt zeigen. Mit der Wucht ihrer Profilierung erdrücken sie die kleinen Eingänge unter ihnen. Michelagniolo hat diese so niedrig gebildet, um die Abgeschlossenheit des Raumes zu wahren. Sie sollen zugleich den Maßstab verleihen zur Abschätzung des figürlichen Schmuckes. Denn die überwältigende Kolossalität der Figuren recht fühlbar zu machen, ist einzig und allein die Aufgabe des Füllwerkes. Darum diese engen, flachgedeckten Mittelnischen, in denen die Figuren der Capitani eingezwängt sitzen, wie zwischen den idealen Um-

Inneres der Sagrestia nuova. Florenz, San Lorenzo.

rissen des Blockes, aus dem sie gemeißelt wurden. Darum diese bizarren, kleinen mit Halbbalustern verzierten Sockel auf den Verkröpfungen der schlanken, hohen Pilasterpaare, die wie leere Postamente zu Statuen aussehen. Auch die reiche, fast spielerische Verzierung der Architekturteile — die beschuppten Konsolen, die Perlenstäbe an den Segmentgiebeln, die Masken in den Kapitellen und am Fries — will mit ihrer sauberen und glatten Technik, mit ihrer Präzision und Schärfe zu der weichen Modellierung der Figuren kontrastieren.

Wenn bei der San Lorenzo-Fassade „ein Konzert von Harmonien des Bündnisses zwischen Architektur und Skulptur" im Plane des Künstlers lag, so wollte er in der Medici-Kapelle die beiden Schwesterkünste gegeneinander ausspielen. Wäre der ganze Figurenschmuck, den Michelagniolo beabsichtigte, zustande gekommen, so wäre dieses bis ins kleinste durchgeführte Gegenspiel viel offenkundiger als heute, wo eine kahle Wand und leere Nischen wie aussetzende Stimmen in einer kunstvollen Fuge stören.

Ein neues Kompositionsproblem beschäftigte den Meister beim Bau der Bibliothek, der in der Hauptsache die Jahre 1524 bis 1526 einnahm. Mit großem Eifer betrieb Clemens VII. die Angelegenheit. Wie er es mit allem genau nahm, so auch mit der würdigen Unterbringung der Bücherschätze, die sein Vetter Leo mit der Zärtlichkeit des echten Liebhabers aufs neue zusammengebracht und vermehrt hatte. Den Stamm dieser herrlichen Sammlung bildeten sechshundert Handschriften, die aus Niccolo Niccolis Nachlaß durch Kauf in den Besitz Cosimos de' Medici übergegangen waren. Den größeren Teil der Manuskripte hatte Cosimo dem Kloster von S. Marco zum Zwecke öffentlicher Nutzbarmachung übergeben. Als unter dem Urenkel Cosimos die Katastrophe über die Familie hereinbrach und all ihr Besitztum

konfisziert wurde, erstand das Kloster auf Savonarolas Betreiben den bei den Medici zurückgebliebenen Teil, den Cosimos Nachkommen inzwischen beträchtlich vermehrt hatten. Aber nicht lange konnten die Mönche den Schatz wahren; Schulden zwangen sie, an seine Veräußerung zu denken; und da kein Savonarola, dem die Bücher so am Herzen gelegen, Einspruch erhob, ging 1508 die Bibliothek an den Kardinal Medici, den späteren Leo X., durch Kauf über. So war nach Jahrzehnten aus der Diaspora alles zu den Nachkommen des ursprünglichen Besitzers zurückgekehrt und sollte für alle Zeit vor der Gefahr einer nochmaligen Zerstreuung sichergestellt werden.

Es wurde beschlossen, den Bibliotheksbau über der oberen Loggia des Klosterhofes der Canonica zu errichten. Beiderseits an den Wänden eines langgestreckten Saals sollte sich eine Reihe von Pulten hinziehen, auf denen zu bequemer Benutzung die schön illuminierten und prächtig gebundenen Codices auflagen. Vor dem Saalbau war ein Vestibül in Form eines Treppenhauses projektiert.

Vom Klosterhof aus kann man die Außenarchitektur sehen. Die Mauern sind im Rohbau geblieben, die Fensterumrahmungen aus Macigno stehen, eng eingepaßt, in flachen Mauervertiefungen. Die wuchtenden Giebelverdachungen, die Schachtelung der Rahmenmotive an diesen Fenstern zeigen eine Fortbildung der bizarren Manier, die schon in den Nischenfüllungen über den Türen der Grabkapelle herrschte.

Das Vestibül, der Ricetto, wie die Italiener den Vorraum nennen, bietet einen unerwarteten, aufregenden Anblick. Es ist Architektur in Bewegung, als wäre in die sonst starre Massigkeit der Bauglieder Leben und Leidenschaft gekommen. Die Wandflächen sind aufgelöst in ein doppeltes System von Streben und Stützen; breite Mauerpfeiler wechseln mit glatten und strammen

Vestibül der Biblioteca Laurenziana. Florenz.

Säulenpaaren. Mit rücksichtsloser Wucht drängen diese Mauerpfeiler sich vor und pressen die Säulen in enge Wandkanäle. Ihrer edlen Freiheit beraubt, erscheinen die Säulen wie Gefangene, und ihrer entwürdigten Stellung entspricht die Verkümmerung ihres Schmuckes an Basis und Kapitell. Der Hauptakzent liegt auf den Mauerpfeilern. Nicht die Säulen, wie sonst, sondern sie verkröpfen das Gesims; sie tragen als aufdringlichen Schmuck die weit vorragenden Tabernakel mit den leeren Nischen und darüber höchst kapriziös erfundene Rahmenmotive mit aufwärts gerichteten Ohren.

Das Vor- und Rückwärtsgeschiebe der Bauglieder ruft einen beängstigenden Eindruck hervor. Man fürchtet, die mächtige Mauermasse, nachdem sie sich durch die schlanke Säulenhalle hindurchgedrängt hat, werde sich, den Raum fort und fort verengend, wie die schwimmenden Irrfelsen zermalmend auf uns zu bewegen. Das Gefühl der Hilflosigkeit wird gesteigert durch die Höhe des Raumes. Ein zweites Geschoß, in dem die Säulen durch Pilaster ersetzt sind, türmt sich über dem ersten auf und gewährt dem Auge keinen Ausblick, keine Befreiung.

Den steilen Senkrechten der Wände arbeiten die Wagerechten der Treppe umsonst entgegen. Vielmehr verstärkt sie mit ihren drei aneinandergereihten Läufen, die sich zuletzt zu einem schmalen Oberlauf zusammenziehen, nur das bedrückende Gefühl der engen Umschrankung, indem sie die einladende Pracht ihres Stufenanstiegs nicht zu entfalten vermag. Man hat die Zusammenhanglosigkeit der Treppe mit ihrem Gehäuse getadelt; sie wirke „herangeschoben vor die höhere Saaltür", ihr schmaler Oberlauf läge einer Zugbrücke gleich davor. Fraglich bleibt nur, bis zu welchem Grade Michelagniolo für die Treppe verantwortlich ist. Das Modell im Schächtelchen, das er 1558 an Ammanati sandte, genügte augenscheinlich nicht für die Details, die wenig vom Geiste Michelagniolos zeigen; aber die allgemeine Anordnung wird

Ammanati wohl daraus haben ersehen können. Man darf jedoch nicht vergessen, daß fünfundzwanzig Jahre vergangen waren, seitdem der Meister das Werk hatte ruhen lassen, ohne es wieder zu sehen.

Die Eigenwilligkeiten des Ricetto haben die herbste Beurteilung gefunden. Burckhardt meint, die Vorhalle mit der Treppe sei „ein unbegreiflicher Scherz des großen Meisters". Aber man tut Michelagniolo Unrecht, wenn man den Raum für sich allein betrachtet, während ihn doch der Meister im engsten Zusammenhang mit dem Bibliothekssaal dahinter erdacht hat. Denn auf dem überraschenden, ja verblüffenden Gegensatz der beiden Räume ist die künstlerische Wirkung des Ganzen aufgebaut; sie bedingen sich wie Dissonanz und Auflösung.

Kaum nämlich ist die halsbrecherische Treppe erstiegen und die Tür mit dem lastenden Giebel passiert, so empfängt ein weiter, von einer schlanken Pfeilerreihe leicht gestützter Saal. Mit magischer Gewalt wird das Auge in die tiefe Perspektive dieses Innenraumes hineingezogen. Das in der Vorhalle auf 9 m beschränkte Sehfeld weitet sich zu einer 46 m tiefen Blickebene. Die Wände, obgleich sie die Spannweite von 10 m beibehalten, scheinen bei so viel schwächerer Profilierung zurückzufliehen. Die Beklemmung und Einschnürung innerhalb der hohen, drohenden Senkrechten des Ricetto löst sich zu befreitem Aufatmen vor der Pracht dieser mächtig der Tiefe zustrebenden Horizontalen.

Der plötzliche Umbruch der Blickrichtung, die uns aufgezwungen wird, versetzt uns wie mit einem Zauberschlage in eine andere Welt. Festliche Ruhe durchströmt die weite Halle. Ihr Schmuck ist beseelt von ernster Gediegenheit. Nichts Lautes und Vordringliches auch in der Farbe. Die lange Reihe der Bücherpulte in ihrem goldigen Nußbraun, das hellere Roßkastanienbraun der Decke bilden eine vornehme Harmonie mit dem Graugrün

des Pfeiler- und Rahmenwerkes und mit dem Weiß der Putzflächen. Die schöne Zeichnung der Decke, die mit ihren breiten Mittelfeldern die Einteilung des Raumes noch einmal zum Bewußtsein bringt, ist in dem rot und weiß ausgelegten Fußboden wiederholt. Ausdrücklich hatte Clemens VII. für die Decke „eine neue Phantasie" statt der allgemein beliebten Kassettierung gewünscht. Die Fenster mit ihren graziösen, in der Farbe ebenfalls zurückhaltenden Groteskenornamenten vervollständigen den Eindruck hoher Festlichkeit, den der ganze Raum mit seiner klassischen Ruhe hervorruft. Alles Leuchtende, Prunkende und Farbenstolze ruht unter den großen und kleinen Deckeln der ausgelegten Handschriften. Wer sie unter dem leisen Rascheln der Ketten, mit denen sie an die Pulte angeschlossen sind, aufschlägt, dem funkelt ihre flimmernde Pracht entgegen wie kostbares Edelgestein; dann erst erkennt man recht, wie fein der Architekt alles auf diese Kleinodien einer damals verschwindenden Kunst abgestimmt hat. Es ist, als sei für Michelagniolo die Bibliothek eine Schatzkammer voll köstlicher Reliquien gewesen, deren Zugang er durch eine Vorhalle von schwerem, drohendem Ernste gewahrt wissen wollte.

Freiheiten, wie sie sich Michelagniolo in diesen letzten florentinischen Werken genommen, die Stimmung und Ausdruck als ihr höchstes Gesetz proklamierten und den theoretischen Forderungen zu spotten schienen, standen im Widerspruch zu den Tendenzen der maßgebenden Architektur, deren Schauplatz Rom, deren Hochschule die Werkstatt Bramantes geworden war.

Bramantes Kunst, auf den genauesten Vermessungen der antiken Baureste fußend, trug den Anreiz zu theoretischer Beschäftigung in sich. Und als 1511, in den letzten Lebensjahren Bramantes, der gelehrte Mönch Fra Giocondo die erste Ausgabe des Vitruv herausbrachte, schien für die geniale Praxis des

römischen Großmeisters die durch Herkunft und Ruf gleichsam geheiligte theoretische Grundlage festgelegt zu sein. Mit Eifer gaben sich die Schüler dem Studium Vitruvs hin. Raffael ließ sich das alte, schwer verständliche Lehrbuch von Fabio Calvi übersetzen, Baldassare Peruzzi entwarf den Dom von Carpi „nach Vitruvs Regeln", von Antonio da San Gallo ist noch eine Vorrede erhalten, die er seiner Vitruv-Ausgabe an die Spitze zu stellen gedachte. Die Macht des Buches erwies sich um so größer, je weniger original die eigene Begabung war. Raffael gestand noch offen, daß ihm Vitruv „viel Licht" gebe, „aber nicht so viel als genug wäre". Peruzzis Schüler Serlio verehrt in Vitruv dagegen das antike Orakel, dessen Sprüche sogar gegen die Praxis Recht behalten. Unantastbar und hochheilig ist ihm das Buch, als ein Frevler und Ketzer sei zu verdammen, wer sich seinen Lehren nicht unterwerfe. Die fremde Sprache des Originals, die Vieldeutigkeit seiner technischen Ausdrücke lockte zugleich den Scharfsinn gelehrter Dilettanten. Als eifrige Bauherren, die im Verkehr mit den Künstlern manche Belehrung empfingen, unterstützt dazu von den Abbildungen in den rasch sich folgenden Publikationen, glaubten sie ein Wort mitreden zu müssen, wobei die Künstler, ihrerseits abhängig von der Gunst dieser reichen Dilettanten, sie ruhig gewähren ließen. Zu einem sichtbaren Bunde vereinigten sich die verschiedenen Elemente in der Vitruvianischen Akademie, die 1542 in Rom zusammentrat. Eines ihrer vornehmsten Mitglieder war der Kardinal Marcellus Cervini, der spätere Papst Marcellus II., der nur 22 Tage regieren sollte.

Michelagniolo stand der theoretischen Erforschung des Altertums keineswegs ablehnend gegenüber. Seine Ansicht, das Pantheon sei das Werk dreier verschiedener Architekten, deutet auf ein archäologisches Interesse; Bruchstücke zweier Studien-

albums beweisen, daß er, wie jeder andere Architekt, auch die alten Vorbilder genau studiert hat. Aber seine Phantasie, seine „invenzione", war viel zu stark und frei hervorströmend, als daß sie sich weder durch die Praxis des Altertums noch gar durch die Vorschriften eines grauen Theoretikers hätte die Wege weisen lassen. Wie überall, galt ihm auch hier Freiheit des Schaffens als das einzige Gesetz. Keiner bindenden Regel, einer antiken so wenig wie einer modernen, zugeschworen, spottete er der Leibeigenschaft, zu der sich die zeitgenössische Architektur erniedrigt hatte. Und wenn die andern nur in Zwang und Gebundenheit die eigene Sicherheit des Schaffens zu finden hofften, so wollte er in dem Vollgefühl seiner Künstlerkraft „die Ketten und Schlingen wieder zerreißen", die sich die Baukunst anlegen ließ. Seine letzte römische Tätigkeit als Baukünstler verwickelt ihn in Kampf und Streit. Denn als er 1534 zurückkehrte, stieß er auf einen Akademismus, den er aufs heftigste befehden mußte, nicht nur weil er ihm gegen den Geschmack, nein vielmehr wider seine eigene Natur ging.

Aber der Gegner saß sicher in lang eingewohnten Rechten. Es war Antonio da San Gallo, ein Neffe jenes trefflichen Giuliano, der Michelagniolo an den Hof Julius II. gebracht hatte; zum Unterschiede von Giulianos Bruder, der ebenfalls den Namen Antonio führte, wird er der Jüngere zubenannt. Die Stellung, die sein Oheim zunächst bei Papst Julius II. einnahm, veranlaßte ihn mit Hoffnungen auf Ruhm und Gewinn ebenfalls nach Rom zu gehen. Mit klugem Opportunismus der bald veränderten Situation sich anbequemend, suchte und fand er Anschluß an Bramante, der schon alt und von Gicht geplagt, nicht mehr die Sicherheit der Hand besaß. Die Genauigkeit und Sauberkeit, womit der junge Mann die Entwürfe seines Meisters ins Reine zu zeichnen

verstand, trugen ihm in wachsendem Maße Bramantes Vertrauen ein. So stand er von Beginn seiner Laufbahn an auf der Seite der Partei, von der sich Michelagniolo bekämpft und verfolgt wähnte.

Betriebsam und anstellig kam Antonio bald zu eigenem Schaffen. Aber er blieb Zeit seines Lebens mehr Konstrukteur als Baukünstler. Nicht die Phantasie, eben jene invenzione, die den großen Künstler ausmacht, sondern der gute Geschmack und vor allem die solide und sinnreiche technische Ausführung waren seine Sache. So hatte er besonderen Ruhm durch seine Befestigungsarbeiten erlangt; die starken Hafenanlagen von Civitavecchia unter Leo X. und die Mauergürtel von Parma und Piacenza, die er unter Clemens VII. erbaute, erhoben ihn bald zur Autorität auf dem Gebiete des modernen, vom Herzog Montefeltre von Urbino reformierten Festungsbaus. Er nahm dabei die Aufträge an, wie sie sich ihm boten; keine parteipolitischen Bedenken vermochten ihn je in Konflikt mit seiner Aufgabe zu bringen. Mit unerhörter Schnelligkeit legte er für den verhaßten Alessandro de' Medici in Florenz zwischen Porta del Prato und Porta San Gallo die fortezza del basso an, jene Zwingburg, die ein für allemal ihrem Machthaber die Stadt in die Hände gab. Michelagniolo, der die Grundsteinlegung noch in Florenz miterlebte, sah zähneknirschend diesem letzten Frevel an der geliebten Vaterstadt zu; seine Abneigung gegen den Schützling Bramantes verschärfte sich zu tief wurzelndem Haß.

Der umsichtigen Anlage seiner Festungsbauten entsprach die allgemeine gerühmte comodità, die bequeme Disposition, die Antonios Privatarchitekturen auszeichnet. In dem äußeren Gewande, das er ihnen gab, ist er der Schüler von Bramantes letzter Manier, wie sie sich, ernst und wuchtig, in einigen Palästen erhalten hat und von Raffael weitergeführt wurde. Allein diesem

echt römischen Charakter imposanter Massigkeit ist eine gewisse Nüchternheit verschwistert, die sich in der Trockenheit der Profilierungen und den großen leeren Putzflächen verrät. Für die Entfaltung von festlicher Pracht fehlte ihm die reich ausgestattete Phantasie. Sein Talent, das der Stütze, der Anleitung bedurfte, fand einen willkommenen Halt in der „Regel". Damit allein scheidet er aus dem Range der großen Künstler, so Vortreffliches und Vorbildliches er im einzelnen geschaffen hat.

Das Glück, das Antonio da San Gallo so auffallend begünstigte, hatte ihm auch schon früh einen Gönner von ebensoviel Macht wie Reichtum zugeführt. Es war jener Kardinal Farnese, der als Paul III. endlich 1534 an das Ziel seiner ehrgeizigen Wünsche gelangte. Ihm verdankte Antonio seine Anstellung an der Bauhütte von St. Peter und den Auftrag zu seinem bedeutendsten Werke, dem Umbau des alten Familienpalastes der Farnese auf Campo di Fiore. Der Aufstieg seines Herrn zur päpstlichen Würde erfüllte den Architekten mit den kühnsten Hoffnungen.

Des Papstes erste Sorge war, sich vor einer Katastrophe, wie sie die Kirche und ihr Oberhaupt 1527 betroffen hatte, als die Spanier mit stürmender Hand die Befestigungen Roms überall durchbrachen, für alle Zukunft zu bewahren. In Antonio bot sich ihm die anerkannte Kraft zur Errichtung der neuen starken Bollwerke. Man begann mit der Umwallung der Leostadt, wo sich die Fortifikationen am schwächsten erwiesen hatten. Porta Sto Spirito hatte am ersten dem Ansturm der Landsknechte nachgegeben. Antonio entwarf einen umfassenden Befestigungsplan, dessen architektonische Glanzpunkte monumentale Torbauten waren.

Auch das zweite große Werk, das seit Raffaels Tod unter der Ungunst der Zeitverhältnisse gelitten hatte, der Neubau von

St. Peter, wurde unter Antonios oberster Leitung vom Papste energisch gefördert. Daneben betrieb Paul III. den Ausbau seines Palastes, der rasch bis zum zweiten Stockwerk anwuchs. Überall war Antonio tätig; selbst die Festdekoration beim Einzug Carls V. in Rom 1536, den überaus prächtigen Triumphbogen beim Palazzo di S. Marco mußte Antonio errichten.

Überhäuft von Aufträgen, sicher in der Gunst des Papstes, glaubte Antonio seine Stellung als tonangebender Architekt Roms durch die Rückkehr Michelagniolos nicht gefährdet. Was er später rund heraus erklärte: Michelagniolos Sache sei die Malerei und die Bildhauerei, nichts anderes — scheint ihn von Anfang an um so mehr beruhigt zu haben, als Michelagniolo ja zunächst mit dem jüngsten Gericht und dem Juliusgrabe vollauf beschäftigt war. In der Ernennung des alten Meisters zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des Apostolischen Palastes, die schon 1535, knapp ein Jahr nach der Rückkehr Michelagniolos erfolgte, sah Antonio mehr eine hohe, ungefährliche Auszeichnung des anerkannten ersten Meisters von Italien als eine Verkürzung seiner Rechte. Und der Umstand, daß ihm und nicht dem neuernannten obersten Palastarchitekten der Bau der päpstlichen Privatkapelle, der Paolina, aufgetragen wurde, konnte ihn wohl in Sicherheit wiegen.

Aber die leidenschaftliche Ungeduld, mit der Papst Paul III. erklärte, den Augenblick erwartet zu haben, da er sich Michelagniolos vergewissern könnte, war keineswegs der Ausbruch einer erregten Stunde. Für ihn bedeutete Michelagniolo die oberste Autorität in allen Kunstangelegenheiten, und nur die feinfühlige Rücksichtnahme auf die Jahre und den stolzen Unabhängigkeitssinn des Meisters legte dem Papst Beschränkung auf in der Ausnutzung dieser unvergleichlichen Schöpferkraft. Das ehrt ihn um so mehr, je schwerer es ihm gefallen sein mag. Denn, wie über-

haupt in Paul III. etwas vom Geiste des großen Julius wiederauflebt, so erinnert namentlich das groß erdachte und mit Eifer geförderte Kunstprogramm Farneses an die umfassenden Unternehmungen jenes Rovere. Seine Kunstpolitik hielt sich nicht engherzig innerhalb der Grenzen des Vatikanischen Viertels, sie umfaßte mit großem Blick das gesamte Stadtgebiet.

Im Stadtbilde Roms gab es einen hochberühmten Platz, dessen Verwahrlosung der Papst wie alle andern vom Geist des klassischen Altertums erfüllten Römer als einen Vorwurf und eine Schande empfand. Es war der kapitolinische Hügel, der sagenumwobene Sitz der höchsten Gottheiten des Altertums. In Heemskerks Skizzenbuch ist uns das Aussehen dieser welthistorischen Stätte erhalten, die im Laufe der Jahrhunderte ihr von Virgil gerühmtes „goldenes Prangen" längst unter Schutt und Trümmern begraben hatte. Nichts als ein Obelisk, die berühmte Guglia, erinnerte mehr an die antiken Zeiten und galt zusammen mit einem weitfächrigen Palmbaum als das Wahrbild der Stätte. Gleich einem Symbol gesunkener Größe stand auf dem sandigen Platze nur ein Säulenstumpf mit Basis.

Auf den Trümmern der alten Burg hatte das Mittelalter eine Kirche mit dem stolzen Namen Araceli errichtet, zu der eine vielstufige Treppe emporstieg. Auf der Einsattelung des Hügels erhob sich in Form eines mittelalterlichen Kastells der Senatorenpalast, der Sitz der städtischen Verwaltung und Gerichtsbarkeit. Ein hoher mittlerer Zinnenturm überragte seine von vier gedrungenen Ecktürmen eingeschlossene Mauermasse, deren einziger Schmuck eine zweigeschossige Loggia und die bunten Wappenschilder von Magistraten bildeten. An den Stufen des Palastes stand der steinerne Löwe, vor dem die Hinrichtungen stattfanden und der zugleich eine Art Pranger war, indem die

zu geringeren Strafen Verurteilten während der Marktzeit, das Gesicht mit Honig beschmiert, rittlings auf ihm Platz nehmen mußten. Für die Konservatoren hatte Nikolaus V. einen besonderen Palast erbauen lassen, fast im rechten Winkel auf den Senatorenpalast zu gerichtet, mit großer, das ganze Untergeschoß durchziehender Bogenhalle. Über dem Mittelbogen prangte seit 1471 das Wahrbild Roms, die eherne Wölfin.

Auch die Nachfolger Nicolaus V. hatten ihre Aufmerksamkeit dem Platze zugewendet und seine historische Würde wieder herzustellen versucht. Unter Sixtus IV. wurde der Gemüse- und Obstmarkt, der bisher auf dem Kapitol abgehalten worden war, nach Piazza Navona verlegt und mit der Überweisung einiger antiken Funde der Grund zu dem Kapitolinischen Museum gelegt. Unter Leo X. kamen vom Quirinal herüber zwei liegende Gottheiten, die, früher Saturn und Bacchus genannt, bald als Flußgötter erkannt wurden; sie fanden unter den Hallengängen des Konservatorenpalastes Aufstellung.

Paul III. hat kurz nach seinem Regierungsantritt seiner Verehrung der Antike beredten Ausdruck gegeben. In der denkwürdigen Instruktion, die der Papst für den neuernannten Kommissar der Altertümer, Messer Latino Giovenale, ausfertigte, beklagt er, daß nicht nur Feindeshand und die Unbilden der Zeit, sondern „unsere eigne Fahrlässigkeit und Schuld, List und Habsucht die altehrwürdigen Zierden der Quiriten niedergerissen, zerstört, verschleudert haben, daß Gestrüpp, Efeu und andere Pflanzen sich in die alten Bauten eingenistet und das Mauerwerk gesprengt, Häuschen und Tabernen sich den Monumenten angeklebt und durch ihre Gemeinheit deren Schönheit beeinträchtigt haben“.

Den äußeren Anlaß, einmal ganze Arbeit zu machen, bot der Besuch, den Carl V., siegreich aus Tunis heimkehrend, im April 1536 der Stadt machte, die vor neun Jahren von seinen eigenen Truppen verwüstet worden war. Bei Herrichtung der Triumphalstraße, die durch den Constantinsbogen über das Forum zog, sollen gegen zweihundert Häuser und vier Kirchen eingerissen worden sein, damit sich die Monumente der Roma antica in unbeeinträchtigter Schönheit präsentierten. Auf dem Kapitol aber war in Eile nichts Würdiges herzurichten, und so mußte der kaiserliche Festzug um den Fuß des Berges geleitet werden, ohne die Stätte der größten geschichtlichen Erinnerungen zu berühren.

Gewiß empfand der Papst schmerzlich diese Verlegenheit, und es ist kaum zu bezweifeln, daß er damals schon Schritte tat, einer Wiederholung vorzubeugen. Niemand als Michelagniolo konnte für die Wiederherstellung des geweihten Hügels in Betracht kommen; des größten lebenden Künstlers Kraft schien eben hinreichend dafür. Michelagniolos Umgestaltungsplan, der uns nur in einem 1569 datierten Kupferstich von Etienne du Pérac erhalten blieb, mag aus diesen Jahren stammen, in denen der Künstler durch die Freundschaft zu Tommaso Cavalieri mit neu angefachter Bewunderung und Leidenschaft für das Altertum erfüllt war.

Schwierigkeit und Reiz der Aufgabe bestanden darin, auf beschränktem Raum bei teilweise schon festgelegten architektonischen Akzenten eine monumentale Anlage zu schaffen. Als Dominante der gesamten Komposition war der Senatorenpalast gegeben. Bisher war er von der Ostseite, vom Forum zugänglich gewesen; Michelagniolo verlegte den Zugang auf die Westseite, verkleidete die dort schroffen Abstürze des Berges mit hohen Mauerwänden und führte in der Mitte eine feierlich mit breiten

Stufen ansteigende Treppe, das Urbild der jetzigen Cordonata, zur Plattform empor. Trophäen und Statuen sollten die abschließende Balustrade krönen. Als Gegenstück zu dem vorhandenen Konservatorenpalast ward ein zweites, in der Fluchtlinie analoges Gebäude mit unterem Hallengeschoß geplant. Diese beiden, in ihren Achsen leis konvergierenden Prachtbauten leiteten den Blick auf den sie überragenden Senatorenpalast, der den pomphaften Abschluß der Komposition bildete.

Den Beschränktheiten des Raumes ist durch eine unaufhaltsame, aber im Tempo klug retardierende Steigerung entgegengewirkt. Die breiten Stufen scheinen die weit vorgreifende Treppe in ihrem Anlauf zurückzuhalten, die schräge Stellung der beiden Seitenpaläste vertieft die Perspektive des Platzes, die starke Schattenwirkung der unteren Hallen hemmt siebenmal den der Tiefe zueilenden Blick. Ein wunderbarer Rhythmus beherrscht die Komposition, der sich in dem feierlichen Tempo des Maestoso entfaltet.

Die beträchtliche Höhe des kapitolinischen Berges verbot dem Architekten, mit der Steigerung der Vertikale eine imposante Wirkung zu erstreben. Die Gebäudegruppe durfte nur den Eindruck der Bekrönung hervorrufen. Daher hielt Michelagniolo die Seitenpaläste niedrig mit nur einem Obergeschoß und beschwerte sie durch ein Gebälk mit Balustrade, das, die krönenden Statuen mitgerechnet, mehr als ein Drittel der Gesamthöhe ausmacht. Ihren feierlichen Charakter wahrte er ihnen durch die Großpilaster, die beide Geschosse durchziehend, die Last des Gebälkes stützen. Bis in die Einzelheiten wird der Charakter des schwer Lastenden und des drückend Belasteten durchgeführt. Man sehe die Wucht der Giebel im Obergeschoß, die herabgebogenen Voluten der jonischen Kapitelle über den Säulen der unteren Halle. Zu den aus dem Ricetto der Bibliothek über-

Durchblick durch die untere Halle des Museo Capitolino. Rom.

nommenen Eigentümlichkeiten gehören die in Wandkanäle eingestellten Säulen auf der Innenseite der beiden Hallengeschosse. Die Gedrücktheit dieser unteren Gänge soll das Gefühl einschnüren, damit man, heraustretend, die luftige Weiträumigkeit des Platzes in künstlich gesteigertem Maße empfinde.

Für den Senatorenpalast als Abschluß, zugleich als geistigen Mittelpunkt der ganzen Anlage, war das Herausheben, das Emporstreben über die Umgebung, die Betonung der Vertikale Lebensprinzip. Aber auch hier durfte die leitende Idee der Bekrönung nicht außer acht gelassen werden. Deshalb legte Michelagniolo die große doppelarmige Treppe vor die Fassade und führte sie bis zur Höhe des ersten Stockwerkes. Dort vor der Haupteingangstür spannte er einen flach gedeckten, von Doppelsäulen getragenen Baldachin. Dann erst über dem rustizierten starken Untergeschoß brachte er durch zwei weitere Stockwerke das System der Großpilaster an, benutzte die alten Ecktürme als vorspringende Risalite und schloß mit einem gedrungenen einstöckigen Glockenturm in der Mitte ab.

Turm und Treppe geben dem Palast das bedeutungsvolle Aussehen. Und besonders mit der Freitreppe hat Michelagniolo imposant zu wirken verstanden. Nicht in schnellem Anstieg eilt sie zur Höhe des ersten Geschosses; nach einem energischen Anlauf mündet sie bald auf einer Estrade, dann, sich einschmiegend in die zwischen den Eckrisaliten zurückfliehende Front, steigt sie in langer Stufenreihe empor. Das Abbrechen und Wiederaufnehmen der steigenden Bewegung gibt ihr den Anschein einer lebendigen Kraft. Ihre Stirnseite hat der Meister mit reichem plastischem Schmuck bedacht, dem würdigsten, den er finden konnte. Rechts und links von der großen Mittelnische stellte er die beiden Flußgötter auf, die Leo X. unter die Hallengänge des alten Konservatorenpalastes hatte bringen lassen; die

Nische selbst sollte ein Kolossalbild des Jupiter umschließen zum Andenken an die höchste Gottheit, die auf dem Kapitol ihr Heiligtum gehabt hatte. Auch eine Brunnenanlage scheint schon vorgesehen worden zu sein.

Sein dekoratives Meisterstück aber führte er aus, indem er das alte erzene Reiterbild des Kaisers Marc Aurel vom Lateran für die Mitte des Platzes bestimmte. Nicht nur galt es den Kennern damals als das vornehmste Überbleibsel römischer Kaiserherrlichkeit, die Statue verkörperte auch ein Stück Stadtgeschichte. Sie erinnerte an die erste große Erhebung des Volkes unter dem Tribunen Cola Rienzi; die volgari, d. h. die Nicht-Gelehrten verehrten in dem Reiter den gran villano, der die Stadt einst vor dem Feinde geschützt hatte, und die Menge knüpfte ihren Aberglauben an das Aussehen dieses Standbildes. Noch bis ins neunzehnte Jahrhundert erzählte sich das Volk, auf die Goldspuren hindeutend: Wenn der Reiter wieder ganz golden wird, geht die Welt unter. Der niedrige Sockel, den Michelagniolo für die Statue entwarf, nimmt, wie alles andere, Rücksicht auf die Besonderheiten der Anlage; die Grundidee des breit Hingelagerten kommt auch in seiner Gestaltung zum Ausdruck.

In Michelagniolos baukünstlerischem Schaffen bedeutet das Kapitol den Triumph der streng klassischen Richtung. Doch nicht, als ob die einzelnen Formen und die Verhältnisse sich dem Regelzwang einer studierten Klassizität anbequemt hätten — der Geist der Antike ist hier in einem spätgeborenen Meister noch einmal mächtig und schafft ein Gegenstück zu der längst verschwundenen Pracht der römischen Kaiserfora. So wie die Denksäulen der alten Imperatoren, deren eine, unmittelbar in der Nähe seiner Behausung, Michelagniolos größte Bewunderung erregte, von Bogenhallen umgeben, den Mittelpunkt einer um-

fänglichen architektonischen Anlage bildeten, stand hier das Reiterbild des „imperatore filosafo“ inmitten der Gebäude der Stadtverwaltung. Schon Bramantes Phantasie war bei der Komposition des Belvederehofes auf einen solchen Eindruck gerichtet gewesen, und die Sehnsucht des Zeitalters nach der Wiedererweckung jener monumentalen Herrlichkeit kommt in Raffaels Unternehmen, das antike Rom auszugraben und wiederaufzubauen, zu kühnstem Ausdruck.

Auch das Kapitol gehört zu der künstlerischen Hinterlassenschaft Michelagniolos. Zur Ausführung fehlten die Mittel. Selbst die Unterstützung des Papstes konnte dem erschöpften Stadtsäckel nicht aufhelfen. Große Summen verschlangen allein schon die Entschädigungen für die Hausabbrüche, die Anlage der strada del Campidoglio, die würdige Umgestaltung zunächst der Umgebungen. Laut Sockelinschrift ward 1538 das Reiterstandbild aufgestellt. Dann blieben die Arbeiten liegen. Noch 1542 weigerte sich der gewählte Collaterale des Senators, sein Amt anzutreten wegen der Unbequemlichkeit und der Unordnung, die auf dem Kapitol herrschten. Erst 1546 setzt eine neue Bautätigkeit ein: die Treppe zum Senatorenpalast wird angelegt. Lebhafter regen sich die Kräfte nach dem Hinscheiden Michelagniolos, als Prospero Boccapaduli in Gemeinschaft mit Tommaso Cavalieri die Angelegenheit in die Hand nahm.

Die ausführenden Architekten sind für manche Trübungen des ursprünglichen Gedankens verantwortlich zu machen. So setzte Giacomo del Duca in das Obergeschoß des Konservatorenpalastes das häßliche, ja lächerliche Mittelfenster, das, der Symmetrie wegen, in dem gegenüberliegenden, erst 1644 errichteten Palast wiederholt werden mußte. Der Treppe des Senatorenpalastes wurde der prachtvoll krönende Baldachin weggenommen, das dritte Geschoß erhielt kleine niedrige Fenster, dafür wurde der

Turm erhöht. Die rhythmische Steigerung der Anlage, ein Lebensnerv der ganzen Wirkung, erlitt dadurch eine nicht genug zu beklagende Störung. Der Mittelnische der Freitreppe wurde eine größere Brunnenanlage vorgelagert, und die Nische selbst, die bestimmt war, ein Kolossalbild des Jupiter tonans aufzunehmen, mußte sich mit einer puppenhaft wirkenden Minerva aus Marmor und rotem Basalt begnügen, die hier die Rolle der Roma zu spielen hatte.

Die Päpste sorgten eifrig für die Dekoration. Pius V. schenkte zum Schmuck der Bauten mehr als dreißig Statuen. Die schon unter seinem Vorgänger Pius IV. entdeckten Dioskuren kamen auf die Balustrade als Abschluß der Treppe. Ihnen gesellten sich bald die Mariustrophäen und die beiden Meilensäulen zu.

So sehr auch Mißverstand und epigonenhaftes Besserwissen sich an dem Projekte des Meisters vergriffen hatten, die Wirkung des Ganzen blieb unbeschadet. Sie war, wie bei allen Werken wirklich großer Meister, nicht an die Schönheit der Einzelheiten gebunden, sondern beruhte unerschütterlich auf der grandiosen Gestaltung des Raumbildes. Dadurch, daß die Grundzüge der Idee Michelagniolos gewahrt blieben, ist ihr unsterblich Teil für alle Zeiten gerettet worden.

Nicht den Papst, sondern die Stadtverwaltung, die keine hinreichenden Mittel aufzubringen vermochte, trifft die Schuld an der Verschleppung der Arbeiten auf dem Kapitol. Vielleicht hätte Paul III. mit den allmächtigen Golddukaten tatkräftiger eingegriffen, wenn seine Kassen nicht durch die umfassenden Befestigungsarbeiten der Stadt stark in Anspruch genommen gewesen wären. Die kriegsgerechte Umgürtelung Roms war eine schwer lastende Sorge seines Pontifikats. Schon über die Trace der Festungsmauer gingen die Meinungen der Sachverständigen

auseinander. Immer wieder blieben die Arbeiten liegen und wurden immer wieder aufgenommen. Ein Ende schien nicht abzusehen.

Neben Antonio da San Gallo, der seit 1534 die Arbeiten leitete, fiel die Stimme Giovan Francesco Montemelinis, Kapitäns der Wache auf der Engelsburg, ins Gewicht, eines erfahrenen Kriegsmannes aus Umbrien, dem Mutterlande so vieler großer Condottieri. Die Entscheidung war um so schwerer zu treffen, als es sich um die wichtigste Stelle der Anlage, die Befestigung des Borgo, jenes Außenviertels, das Peterskirche und Vatikan umschloß, handelte. Der Papst, durch seinen kriegstüchtigen Sohn Pier Luigi zugleich beraten und verwirrt, glaubte auch hier auf dem Wege freier und rücksichtsloser Diskussion, die er liebte, am schnellsten zum Ziele zu kommen. Sein unbedingtes Vertrauen wandte er dabei wieder Michelagniolo zu, dessen Sachverständigkeit schon lange anerkannt, sich bei der Befestigung und Verteidigung von S. Miniato al monte während des sacco von Florenz glänzend erwiesen hatte.

In einer stürmischen Kommissionssitzung kam es zum offenen Bruch zwischen Michelagniolo und Antonio da San Gallo. Die Meinungsverschiedenheit hätte an sich zu so gereizten und feindseligen Worten, wie sie fielen, kaum den Anlaß geboten; hier machte sich lang gehegter, immer frisch genährter Groll in so elementarer Weise Luft, daß Se. Heiligkeit höchstselber dreinfahrend Stillschweigen gebieten mußte. Mit dem pedantischen Selbstgefühl des Fachspezialisten hatte San Gallo den mächtigen Gegner in die Schranken seiner Kunstübung, der Bildhauerei und der Malerei, zurückzuweisen versucht. Da reckte sich der Alte empor und leidenschaftlich das Maß der Dinge verrückend, donnerte er den beschränkten Fachphilister an: von jenen beiden Künsten wisse er nur wenig, vom Festungsbau aber, auf den er

seinen Sinn lange gerichtet und darin er einiges geleistet habe, glaube er durch Einsicht und Erfahrung mehr zu verstehen als San Gallo und alle Glieder seines Hauses. Dabei ergriff er die ausliegenden Pläne und wies eine Menge Fehler nach, die sich Antonio in seiner bisherigen Arbeit habe zuschulden kommen lassen.

Wiewohl auch die Pläne Michelagniolos der Kritik der Sachverständigen nicht standhielten, zog doch San Gallo den kürzern in dem Streit. Die Arbeiten wurden abgebrochen; zu dreiviertel vollendet, wie man sie noch heute sieht, blieb die monumentale Porta Sto Spirito liegen.

Paul III. hatte nie gehofft, das Riesenwerk vollenden zu können; kurz vor seinem Tode bezeichnete er es als ein hochherziges, aber sorgenvolles Erbe, das er seinen Nachfolgern hinterlasse. Für den monumentalen Schmuck des Festungsgürtels ist Michelagniolo noch in seinen letzten Lebenszeiten durch den Entwurf der nach dem Papst Pius IV. genannten Porta Pia (1560) tätig gewesen.

Die drei Zeichnungen, die der Meister zu diesem Zweck dem Papste vorlegte, werden von Vasari als stravaganti e bellissimi beurteilt. Betrachtet man den ausgeführten Bau, der die lange Perspektive der via Venti Settembre schließt, so möchte man meinen, der Papst habe denjenigen Entwurf ausgewählt, der sich am meisten durch Sonderbarkeit auszeichnete. Die Architekten bekreuzen sich vor diesem Stilungeheuer, das die Formen durcheinander geworfen zeigt und kaum eine in ihrem durch die Tradition von Jahrhunderten geheiligten Organismus unangetastet gelassen hat. Die große Mittelachse mit dem steilen Oberbau wird von einem schräg gestützten scheitrechten Bogen durchbrochen, den ein reicher Portalschmuck rahmt. Die seitlichen

kannelierten Pilaster sind der Kapitelle beraubt; unter den weit gestellten Schenkeln des Giebels springen Voluten auf, deren Enden sich schneckenförmig zusammenrollen; zwischen ihnen hängt ein Laubgewinde. In die seitlichen Wände schneiden Fenster mit schwerer Bedachung und Mezzaninblenden mit bizarr gebrochener Umrahmung ein. Eine Attika ist darüber hingeführt, geschmückt mit Rosetten, über die ein riemenartiges Band tief hinweghängt, und bekrönt von Zinnen, deren an ionische Kapitelle erinnernder Abschluß noch eine Kugel trägt.

So anfechtbar und eigenwillig vom Standpunkt des stilgerechten Architekten diese Komposition erscheint, so wirkungsvoll ist die Porta Pia als malerische Dekoration. In dem kapriziösen Umriß und der starken Schattenverteilung liegt das Geheimnis dieses an die Bühne erinnernden Effekts. Der malerische Eindruck ist indessen nicht die Folge einer Anarchie des künstlerischen Formgewissens. Der Meister steht auch hier unter einem Gesetz, nur daß er es nicht der Überlieferung entnahm, sondern es sich selbst stellte aus dem sicheren Machtgefühl des Herrschers über alle Formen. Erstaunlich bleibt, mit wie eherner Konsequenz und Logik durchgeführt worden ist, was sich zuerst als ein Spiel der Laune und der Willkür präsentiert.

Damit erhält die Porta Pia ein prophetisches Angesicht. Sie deutet nicht zurück, sondern weit voraus in die Zukunft. Sie enthält das Programm für die nächsten zwei Jahrhunderte Architekturgeschichte. Allerdings geht der Ernst und das dramatische Leben immer mehr verloren, und das Kurvenspiel, das in der Porta Pia seine ersten Regungen zeigt, gewinnt schließlich die Oberhand mit seinem heiter-ausgelassenen Treiben.

Neben den großen architektonischen Unternehmungen, die der Befestigung und der Verschönerung der Stadt zugute kamen, sorgte Paul III. auch für seinen Familienbesitz. Im Mittelpunkt der privaten Bautätigkeit des Papstes stand der Palast auf Campo de' fiori, dessen Bauleitung von Anfang an in den Händen Antonios da San Gallo gelegen hatte. Auf den ausdrücklichen Wunsch des Papstes griff Michelagniolo auch in dies Unternehmen ein, und so kam es auch hier zu einem Zusammenprall, bei dem abermals Antonio da San Gallo unterlag.

Die äußere Fassade stand im großen und ganzen bis auf das krönende Sims vollendet da. Auch für das Kranzgesims hatte Antonio schon den Entwurf geliefert. Doch ehe es an die Ausführung ging, wollte der Papst, der diesen Abschluß nicht reich und prächtig genug gestaltet sehen konnte, noch die Gutachten anderer Künstler, vor allem Michelagniolos, einholen. Die konkurrierenden Künstler, außer San Gallo noch Sebastiano del Piombo, Perino del Vaga, Vasari, brachten dem Papste ihre Zeichnungen ins Belvedere, nur Michelagniolo sandte die seine durch Vasari mit. Es steht zu vermuten, daß er diesmal persönliche Auseinandersetzung mit seinem Gegner vor dem Papste vermeiden wollte in dem Gefühl, der Herrschaft über sich nicht sicher zu sein. Er entschuldigte sich mit Unwohlsein und begleitete seine Sendung mit einem Schreiben, in dem er das geplante Sims von Antonio einer vernichtenden Kritik unterzog. Er griff den Gegner an seiner empfindlichsten Stelle an, indem er nachwies, daß Antonio überall gegen die Kardinalforderungen Vitruvs verstoßen habe.

Der Papst stand nicht an, das Projekt Michelagniolos für das schönste zu erklären. Kurze Zeit darauf, im Herbst 1546, starb Antonio, und die Vollendung des Baus wurde Michelagniolo ganz übertragen.

Das Kranzgesims am Palazzo Farnese gilt mit Recht als das schönste in Rom. Aber gewichtige Stimmen haben sich erhoben, die es wegen der klassischen Durchführung der Details dem Meister nicht voll zuerkennen. Tatsächlich überrascht die reine Bildung der Einzelheiten, die das Werk auf den Spuren der klassischen Florentiner Muster an den Palästen Medici und Strozzi zeigt. Allein in seinem Aufbau strebt es steiler in die Höhe, seine Profilierung ist abschüssiger als die sanfte Abstufung bei Michelozzo oder die ruhig-stolze Linie bei Cronaca. Es steht in seinem Höhendrange dem gotischen Zinnenkranz, dem Urbilde des Renaissancegesimses, näher als jene Florentiner Vorläufer. Und gerade in diesem Streben zur Höhe offenbart es ein für Michelagniolo charakteristisches Merkmal, ist es seines Geistes voll, mögen die Details nun von ihm herrühren oder nicht. Die aufgereckten Verhältnisse verleihen dem Gebilde einen Anflug von königlicher Würde. Wie ein Diadem krönt es das Gebäude, und nicht wenig trägt der reiche Schmuck, die Farneselilie im Fries und die Löwenköpfe an der Sima, zur Wirkung bei.

Im Hofe ist Michelagniolos Beteiligung unbestritten und deutlich sichtbar. Für die Komposition der Hoffassade hatte sich San Gallo die drei klassischen Säulenordnungen des Kolosseums zum Vorbild gewählt. Schon stand die untere offene Halle, deren Bogen sich zwischen toskanisch-dorischen Säulen spannten, und das mittlere mit ionischen Säulen gegliederte Geschoß war, wenn auch nicht vollendet, doch so weit aufgeführt, daß eine Abweichung von San Gallos Plan nicht mehr ohne gewaltsames Niederreißen angängig war. Hier also mußte sich Michelagniolo zur Fortführung des Gegebenen bequemen; nur ersetzte er die abwechselnd runden und eckigen Fensterverdachungen durch regelmäßig wiederholte Spitzgiebel, wölbte die Bogen gedrückter ein und schloß auf zwei Seiten die Arkaden mit Mauern.

Das letzte Geschoß erst formte er nach seinen Intentionen. Er durchbrach eigenmächtig die Logik und den Rhythmus des Aufbaus, ersetzte die korinthischen Halbsäulen durch Pilasterbündel, ignorierte die Flachbogen zwischen den Säulenstellungen und führte das Geschoß, das San Gallo dicht über den geraden Fensterverdachungen abzuschließen gedachte, zu beträchtlicher Höhe.

Seine Erfindung ergeht sich auf dem phantastisch-malerischen Gebiet, das er in der Architektur der Medicisakristei zuerst betreten hatte. Namentlich die Fensterbildungen mit ihren reichen Rahmungen führen die Eigenwilligkeiten der oberen Türnischen in jener Grabkapelle fort. Das stark verkümmerte Gebälk trägt als Schmuck eine Reihe von Masken, die denen der Medicikapelle nahe verwandt sind.

Mit seiner malerischen Licht- und Schattenwirkung, mit dem Reichtum seiner Details läßt dies obere Geschoß erst den phantasielosen, wenn auch imposanten Ernst der beiden unteren abwägen. So fügt es sich nachteilig dem Ganzen ein. Für sich betrachtet, hat es in der Freiheit allen Regeln, allem Herkommen gegenüber einen verführerischen Reiz.

Mit der Übernahme der Arbeit hat Michelagniolo gewiß nur dem Papst sich gefällig erweisen wollen; aber so weit ging seine innere Biegsamkeit nicht, dem Gedanken eines andern den letzten abrundenden Schnörkel zuzufügen. Sein Abschluß setzt einen andern Anfang und eine andere Mitte voraus, und indem er das Vorhandene nicht anerkannte, nahm er mit seinem Werk gleichsam zurück, wozu er sich mit Worten in freundlicher Nachgiebigkeit erboten hatte.

Mit dem Ausbau des Palastes allein war es aber für Michelagniolo nicht getan. Wieder, wie beim Kapitol, umspannte er mit großem, gestaltendem Blick den umgebenden Raum. Die

Mascherone. Kreidezeichnung. Windsor Castle.

Gärten des Palastes erstreckten sich bis zum Tiber, und drüben auf dem andern Ufer stand inmitten von Gartenanlagen die reizende Villa, die Agostino Chigi sich hatte erbauen lassen und die mittlerweile in den Besitz des Papstes gekommen war, woher sie noch heute den Namen La Farnesina führt. Michelagniolo schlug vor, durch eine Brücke über den Fluß den Stadtpalast und die Villa zu verbinden. Und während er damit eine höchst anmutige Durchsicht eröffnete, schuf er durch die Aufstellung der 1547 in den Caracallathermen aufgefundenen mächtigen Gruppe des sog. Farnesischen Stiers einen imposanten point de vue für die lange Mittelachse.

Das Beste an diesem Plan, der die zufälligen räumlichen Zerstreutheiten zu einem einheitlichen Bilde gesammelt hätte, blieb unausgeführt; die Verbindung zwischen den beiden Tiberufern ist nicht hergestellt worden. Aber die antike Gruppe, dies „wie aus Menschen und Tieren aufgeführte kühne Gebäude", hat lange im Hofe des Palastes gestanden, ehe sie 1786 nach Neapel gebracht wurde.

Es wurde bereits erzählt, welche Mühe es Papst Paul III. kostete, Michelagniolo als Nachfolger Antonios da San Gallo für die Oberleitung des Baus von S. Peter zu gewinnen. Über fünfundzwanzig Jahre, seit Raffaels Tod, hatte Antonio, zum Teil mit Unterstützung von Peruzzi, der Bauhütte vorgestanden. Viel Sichtbares aber war in der ganzen Spanne von Zeit nicht zustande gekommen. Einen wesentlichen Eingriff in das unter Bramante Gebaute bedeutete nur die Erhöhung des Fußbodens um 3,20 m, wodurch Raum für die sog. Grotten gewonnen wurde, gleichzeitig aber die harmonischen Höhenverhältnisse vor allem im Kuppelraume mit seinen mächtigen Pfeilern eine empfindliche Störung erlitten.

Auf dem Bauplatz sah es wüst aus. Gleich einer ungeheuren Ruine ragte aus dem Gewirr der halb niedergerissenen Mauern und der kleinen um Alt-S. Peter gruppierten Heiligtümer die mächtige Vierung heraus mit den schön kassettierten Gewölbebogen über den Kuppelpfeilern.

San Gallos Hauptarbeit lag in einer Reihe von Plänen vor, die sich mit der Durchbildung des Innern, insonderheit mit der Gestaltung der Apsidenabschlüsse befaßten, und in dem kostspieligen Modell, dessen Herstellung viele Jahre beansprucht hatte. Es zeigt den Jünger Bramantes in allem Wesentlichen auf den Spuren seines Meisters. Die allgemeine Grundrißgestaltung entspricht den Absichten Bramantes ebensosehr wie der Aufbau mit krönender Flachkuppel und vier seitlichen Türmen. Aber der große Blick, der die Massen in ihrer Harmonie und ihrem Gegensatz zueinander erkennt und wirken läßt, blieb Antonio auch bei dieser Aufgabe versagt. Besonders in dem Prunkbau, den er dem eigentlichen Kirchenraum vorzulegen gedachte, sucht er mit vielen Einzelheiten, die er gelegentlich häuft, zu überwältigen und löst oft in verwirrenden Reichtum auf, wo der Meister in lapidarer Schmucklosigkeit nur das Notwendige herausstellt. San Gallos Skizzen und Pläne erscheinen wie Variationen zu dem Thema Bramante, kunstvolle Abwandlungen, hinter deren krausem Tongeschwirr die klare, ruhig schwebende Melodie des Urthemas sich verwischt.

Michelagniolo hat das Modell seines Vorgängers einer herben Kritik unterzogen. Er fand, daß der von San Gallo beabsichtigte Umgang nicht nur dem Innern Licht raube, sondern selbst zu lichtlos sei und durch die einspringenden Kapellen, Nischen usw. so viele zu „Schurkereien" benutzbare Schlupfwinkel biete, „daß man abends, beim Schlusse der Kirche, fünfundzwanzig Mann brauchte, um abzusuchen, ob darin jemand verborgen geblieben

wäre, und man würde sie dann selbst kaum finden". Die vielen Säulenreihen übereinander, die Vorsprünge, Pyramiden und gekünstelten Glieder gingen ihm wider den Geschmack; sie schlössen sich, meinte er, mehr der deutschen als der guten antiken, oder „der schönen und anmutigen neuern Weise" an. Auch wäre nicht abzusehen, wann der Bau nach diesem Projekte vollendet werden könnte; Zeit und Geld seien zu ersparen, wenn man ihn „mit mehr Majestät, Größe und Leichtigkeit, nach besserer Zeichnung und Regel, schöner und bequemer" aufführte.

Uneingeschränkte Bewunderung hat Michelagniolo dagegen dem Plane Bramantes gezollt. Er urteilte, daß jeder, der von der Anordnung des Großmeisters abgewichen sei, sich von der Wahrheit entfernt habe. Er selbst hat seine Aufgabe darin erblickt, Fortsetzer und Vollender dessen zu sein, was Bramante begonnen hatte. Freilich auch hier, wie so oft bei Michelagniolo, stehen seine Worte nicht im Einklang mit seiner Tat; seine eigene schöpferische Natur hinderte ihn, sich einzufühlen in den kunstvollen Gedankenbau eines andern. Der heutige S. Peter, zum überwiegenden Teil sein Werk, erinnert kaum noch an das majestätisch ruhende, weiträumige Gotteshaus, das an Erhabenheit des Eindrucks und Adel der Form unvergleichlich auch neben den Bauten des Altertums bestanden hätte.

Heinrich von Geymüllers Rekonstruktion der ursprünglichen Pläne und des Modells Bramantes ist eine der höchst zu wertenden Gaben, mit denen die Forschung uns beschenkt hat. Ihm allein danken wir es, daß wir klaren Einblick in die reifste Schöpfung des Großmeisters der Renaissance-Architektur gewonnen haben. Fortan können wir Bramantes S. Peter genießen, als stände er leibhaft vor uns, mit ihm rechnen wie mit einem

realen Faktor und nach ihm den Wert und Unwert des später Geleisteten abschätzen.

Für die Grundrißgestaltung hatte Bramante von Anfang an das griechische Kreuz (mit vier gleichlangen Armen) gewählt. Er dachte sich seinen Bau als ein großartiges Mausoleum über dem Grabe des Apostelfürsten. Den quadratischen Mittelraum überwölbte eine Kuppel auf säulenumstandenem Tambour, die oblongen Seitenräume, von Tonnengewölben abgedeckt, endigten in halbrunden Apsiden. Ihnen schlossen sich in der Diagonale vier kleinere überkuppelte Räume an, und hohe Türme auf quadratischem Grundriß füllten die vier Ecken aus. Als Hauptraum war die Vierung mit der Kuppel gedacht. In der Tiefe ruhte der heilige Leichnam; seine Gruft umstand auf dem Fußboden der Kirche ein Kranz niedriger Säulen. Von hier aus entfaltete sich der Raum in die Weite und in die Höhe. Immer wieder ward der Blick aus dem weiten Halbrund der Apsiden zur Mitte zurückgelenkt, stieg dann die mächtigen Pfeilerpaare empor zur Höhe der großen Bogen und schwebte endlich beruhigt und über sich selbst erhoben in dem reinen Lichtäther der Kuppel.

Die Musik dieses Ineinanderspiels harmonisch abgestimmter, zum Teil ungeheurer Kurven erhielt durch die Führung des Lichtes ihre dynamische Färbung. Mannigfach abgestuft, bald eintauchend in zarten Dämmer, bald wieder aufschimmernd in abgehelltem Glanz, webte ein Lichtzauber durch die hohen Hallen, der sich im Kuppelraum über der geweihten Grabesstatt zu strahlender Glorie steigerte. Auch hier alles fließend und strömend in durchsichtiger Klarheit, gebändigt von derselben hohen Gesetzmäßigkeit, die sich in den Maßverhältnissen des Raumes offenbarte: nirgends ein allzu schroffer Gegensatz, nirgends ein Mißklang, wie ihn selbst abgeklärte

Künstlerweisheit manchmal im Drange einer anstürmenden Leidenschaft zeigt.

Michelagniolo empfand gewiß die erhabene Schönheit dieses Raumbildes, das die Vollkommenheit selbst zu sein schien. Aber seine Seele war nicht auf die reinen Harmonien gestimmt, die hier Gestalt gewonnen hatten, und so war er nicht fähig, als ein Gleichgesinnter Bramantes Erbschaft anzutreten und sein Testament zu vollstrecken. Die apollinische Heiterkeit der bramantischen Schöpfung gestaltete er um nach den Forderungen seines dionysischen Temperaments.

Die Hauptsache freilich ließ er unangetastet. Mit seiner ganzen Autorität trat er für die Beibehaltung der zentralen Anlage ein, die von Anfang an, schon unter Bramante, sich gegen die longitudinale hatte wehren und durchsetzen müssen. Auch ihm bedeutete S. Peter vor allem die Gruftkirche des Apostelfürsten, und der Kuppelraum über der Konfession stand auch für ihn im Mittelpunkt des architektonischen Gedankens. Die Dimensionen dieses Raumes waren durch die schon überwölbten Vierungspfeiler unabänderlich festgelegt. Aber nicht durch eine allmähliche Steigerung der Maßverhältnisse, wie Bramante geplant hatte, glaubte Michelagniolo diesem Raume seine beherrschende Wirkung zu sichern. Er wollte durch den Gegensatz überwältigen, in den er die Vierung zu den Kreuzarmen und ihrer Umgebung brachte. Er verkürzte die Kreuzarme, trug den Umgang ab, gab die mächtigen Ecktürme auf, reduzierte die Eckräume: mit einem Wort, er verengte die ganze Umgebung des Kuppelraumes. Zugunsten der dominierenden Mitte opferte er die klare Disposition des Ganzen. Wie in seinen Figuren herrscht auch in dieser Grundrißgestaltung Kampf und Widerstreit. Aus der engen Umschnürung der sie umdrängenden Räume ringt sich die Vierung zu ihrer zentralen Machtstellung durch.

Den Sieg der Vertikale über die Horizontale muß auch die Gestaltung der Fassade ausdrücken. Durch die ringsherum geführten Umgänge, die in halber Höhe die Apsiden umgürteten, war Bramante die Möglichkeit gegeben, kleinere Säulenordnungen übereinander zu verwenden, die auch in den mehrgeschossigen Türmen als Pilasterstellungen wieder auftauchen. Zugleich sicherte er sich durch diese Zerteilung der Außenfassade die imposante Wirkung der einen großen Pilasterordnung im Innern. Michelagniolo, der Umgang und Türme hatte fallen lassen, wiederholte an der Außenfront das System der inneren Großpilaster, wobei er noch einmal die rhythmische Travée durchführte, so gut es die Unregelmäßigkeit der äußeren Umfassungslinie zuließ. Dem Aufwärtsstreben dieser Pfeilerriesen entspricht die schwere lastende Attika, hinter der sich die innere Wölbung versteckt. Der Eingangsseite ist eine Säulenhalle ebenfalls mit Attika vorgelegt, aus deren Mitte ein säulengetragener Giebel hervortritt. Eine große ringsum greifende Treppe steigt zu dem Niveau der Kirche heran.

Der Hochdrang, der Michelagniolos Bau als Lebensprinzip erfüllt, kommt am entscheidendsten in der Bekrönung durch Tambour und Kuppel zum Ausdruck.

Bei Bramante wird der Tambour zur Hauptsache. Nach außen erscheint er als ein majestätisch weitumkreisender Säulenkranz, auf hohem Sockel ruhend, und abgeschlossen durch eine statuengekrönte Balustrade. Keine Last drückt auf dies feierliche Säulenrund: hoch in der Luft schwebt es wie ein schimmernder Kranz, wie eine leuchtende Krone. Die Wölbung setzt auf einer dahinter aufgeführten Mauer auf; aber auch diese ist nicht schwer und kompakt, sondern durchbrochen von acht großen Fensteröffnungen, in deren jede ein Doppelpaar von Zwischensäulen

eingestellt ist. Darüber steigt dann in leichter Krümmung, in zierlichem Schwung wie die Wölbung des Pantheons und gleich ihr von Stufenringen unten zusammengehalten, eine Flachkuppel mit abschließender Laterne empor.

Im Innern ist durch eine kleine Säulenordnung das Gleichgewicht zwischen Tambour und Kuppel wiederhergestellt. In der Dekoration werden hier die Reminiszenzen an das Pantheon noch deutlicher als außen. Die großen Öffnungen wechseln ab mit Mauerflächen, die ein System von Pfeilern und Nischen aufteilt; die Wölbung ist mit regelmäßiger Kassettierung ausgelegt. Die breiten Lichtströme, die seitlich, an den freistehenden Säulen vorbei, durch die großen Fensteröffnungen brachen, und das klar aus der Laterne herabflutende Oberlicht füllten den Raum mit feierlicher Helle. Keine Rippe, kein aufwärts strebendes Glied störte das ruhig-erhabene Kreisen und Schweben dieser Massen, in dessen magischen Zirkeln das Gefühl sich traumhaft verlor.

Dem Eindruck des breit Hingelagerten, der durch die Niederhaltung der eigentlichen Wölbung bedingt war, wollte Bramante mit den vier Ecktürmen entgegenarbeiten. Nicht so indessen, daß diese Türme durch ihr steiles Emporstreben das Auge gewaltsam in die Höhe gezogen hätten. Schon dadurch, daß er sie in Stockwerke, jedes mit einer besonderen Pilasterordnung aufteilte, nahm er ihren Vertikalen die Wucht. Er wollte mit ihnen nur die Silhouette seines Bauwerkes bereichern; im übrigen aber sollten auch sie die in dem ganzen Gebäude durchgeführten gleichschwebenden Harmonien zwischen horizontaler und vertikaler Richtung zum Ausdruck bringen.

Das Aufgeben dieser Ecktürme nötigte Michelagniolo, der Silhouette seines Baues an Macht und Größe zuzufügen, was sie an Abwechslung und Reichtum einbüßte. Der dominie-

renden Stellung, die in seinem Grundriß die Vierung einnimmt, entspricht der hochgeführte Kuppelbau, dessen steile Wölbungslinie ganz allein den charakteristischen Umriß festlegt.

Bei Michelagniolo hat die Wölbung durchaus das Übergewicht über den Tambour. Aufgetürmt für die Ewigkeit, unbeweglich, in eherner Ruhe lastet das schwere Gewölbe. Seine Kraft fängt der Tambour mit schlanken Säulenpaaren auf, deren vorgekröpftes Gebälk durch einwärts gebogene Streben mit dem hohen Sockel der Kuppelwölbung verbunden ist.

Messungen am Modell ergeben, daß die Höhe der Kuppel vom Eintritt der Wölbung bis zum Ansatz der Laterne genau der Höhe des Tambours gleichkommt. Wenn trotzdem dieses Gleichgewicht sich für das Auge zugunsten der Wölbung verschiebt, so beruht das auf der Gliederung der Kuppel. Die sechzehn Rippen, in die sie geteilt ist, führen bei starker Verjüngung den Blick unaufhaltsam in die Höhe, und gegen diesen rapiden Aufstieg schrumpft die Masse des Tambours zusammen.

Verglichen mit Bramantes freistehendem Portikus erscheint Michelagniolos Tambour nur als eine „unvollkommene Variante", und der Vergleich drängt sich um so mehr auf, als auch Michelagniolo seinen Tambour mit Statuen zu bekrönen gedachte. Auch die Höhe, die beide Architekten für dieses wichtige Glied wählten, ist genau dieselbe. Aber die Funktion, die sie ihm zuerteilten, ist verschieden von Grund aus. Bei Bramante ordnen sich die Säulen zu einem feierlichen Reigen, bei Michelagniolo treten sie paarweise zusammen, um eine Last zu stützen. Dort fügen sie sich zwanglos der hohen Harmonie, die das ganze Bauwerk durchwaltet, und bringen sie noch einmal zu symbolischem Ausdruck. Hier sind sie einem künstlerischen Willen gehorsam, der sie zu einer großen verantwortungsvollen Gesamtleistung zwingt.

Die Laterne wiederholt die Motive des Tambours, ersetzt nur

die krönenden Statuen durch Kandelaber. Den Helm gliedern einwärts gebogene Rippen, Knopf und Kreuz schließen ab.

Für das Innere der Kuppel wollte Michelagniolo die Wölbungslinie Bramantes beibehalten, jenen genau über dem Riesendurchmesser von 42,6 m konstruierten Halbkreis. Um nun den großen Abstand zwischen der innern und äußern Kuppelschale auszufüllen, plante er eine zu rein konstruktiven Zwecken in jenen Hohlraum eingefügte dritte Kalotte. Den verkröpften Säulenpaaren draußen entsprachen im Innern gekuppelte Pilaster, zwischen denen die Fenster, durchgehends mit Segmentgiebeln überdacht, sich öffneten. In den Rippen der Wölbung wechselten Medaillons mit kassettenartigen Feldern.

Den kolossalen Maßstab seiner Kuppel glaubte Michelagniolo recht fühlbar und augenfällig zu machen, indem er ihr vier kleinere zugesellte, die sich über den Eckräumen (zwischen den Kreuzarmen) erheben sollten. Wir können ihre Wirkung nur nach dem Fresko über einer Tür der vatikanischen Bibliothek beurteilen, das ein im ganzen getreues Bild von dem S. Peter Michelagniolos überliefert. Unleugbar steigern diese Seitenkuppeln den Höhendrang der Zentralkuppel, aber sie bringen einen fremden Zug in das Bild. Die Kombination mehrerer Kuppeln ist ein orientalisches Motiv, das über Venedig nach Italien eingedrungen ist. Und auch die Gruppierung um ein mächtiges Zentrum nimmt diesem Motive nicht seinen orientalischen Beigeschmack. Zudem erscheint durch die Anbringung von fünf Kuppeln die Silhouette schwer und gedrängt. Die Wiederholung derselben Form nur in kleinerem Maßstabe schädigt die überraschende Wirkung, mit der sich aus dem quadratischen Unterbau die stolze Kurve der Riesenkuppel emporschwingt.

Siebzehn Jahre hat Michelagniolo die Leitung des Baues in Händen gehabt. Wenn man sich den alten Mann vorstellt, von körperlichen Beschwerden heimgesucht, versunken zumeist in trübe Stimmungen, reizbar und in seinem herrischen Willen durchkreuzt von offenem und geheimem Widerstand, mit dem ihm angeborenen Ungeschick, einen so vielgliedrigen und verwickelten Betrieb zu beherrschen — er, der gewohnt war, alles selbst zu tun und nur auf sich selbst sich zu verlassen — so muß man staunen, was er in dieser Spanne Zeit zustande gebracht hat. Die drei abgerundeten Kreuzarme nebst ihren Verbindungen sind in ihrem äußern Aufbau wie in ihrer innern Durchgestaltung sein Werk; dazu hat er von der Kuppel wenigstens noch den Tambour sich erheben gesehen. Um die Last der Kuppel sicher zu stellen, mußte er die vier großen Pfeiler verstärken, wie denn auch sonst eine durchgängige Verdickung des Mauerwerks von ihm vorgenommen worden ist.

Das Ganze wie die Details sind einer scharfen Beurteilung unterzogen worden. v. Geymüller, der berufenste Kritiker, beklagt, daß an den Außenfronten durch eine Anhäufung der Gliederungen, durch die breiteren Pfeilermassen und die schmaleren Intervalle die Durchführung der rhythmischen Travée nur unvollkommen gelungen ist. Weit größeren Widerspruch aber fordert die Innenarchitektur der Apsiden heraus. „Der Aufschwung der Bögen wird durch die piedestalartige Attika geknickt; die Apsiden sind Stücke eines andern Baues, hierhergeschleppt und an die Kreuzarme gestoßen.“ Dazu die Willkür in den Details! Die Fenster mit den Giebeln „von namenloser Zeichnung“ haben keinen Platz; „zahlreiche Ecken und Umbrechungen der Rahmen wirken im Konflikt mit der Rundung, wie bei den quadratischen Fenstern in den Lünetten, besonders schlecht.“ Auch die Fenster in der Attika, die mit Nischen, worinnen Kandelaber stehen,

St. Peter in Rom.

alternieren, erregen Bedenken in ihrer an die Porta Pia erinnernden Formenwillkür.

Um so ungeteilter ist die Bewunderung für die Kuppel. „Wundervoll und wie von einem andern Menschen ist sowohl die äußere als die innere Gliederung. Hier ist alles Licht; man atmet in reiner Luft."

Die Wölbung der Kuppel hat Giacomo della Porta 1588–1590 ausgeführt. Die Meinung, als habe er sich eine Abweichung des Umrisses von der Kurve des Meisters erlaubt, ist längst widerlegt. Nur die Statuen und Streben, mit denen Michelagniolo den Übergang zur Wölbung vermitteln wollte, sind nicht ausgeführt worden. Im Innern gab Michelagniolo vielleicht schon selbst die unterste der drei Kuppelschalen auf und bestimmte die ursprüngliche Zwischenkalotte mit ihrer überhöhten Wölbung als eigentlichen Raumabschluß. Nur in den Fensterverdachungen, die das Modell außen als Spitzgiebel, innen als Rundgiebel angibt, ist zugunsten alternierender Formen abgewichen worden. Von den Seitenkuppeln kamen nur die beiden hinteren in veränderter Form von Vignola zur Ausführung.

Die Erweiterung des vorderen Kreuzarmes zu einem ausgesprochenen Langhaus, die Maderna auf Geheiß von Papst Paul V. seit 1607 ausführte, wodurch die Kuppel ihre Zentralstellung einbüßte, die breite Front der späteren Fassade, die den Anblick der halbrunden Kreuzarme versteckte und dadurch für die Hauptansicht die Kuppel außer Zusammenhang mit dem Gebäudekörper brachte, — nichts hat die Erhabenheit ihrer Erscheinung getrübt.

Du Bois Reymond erzählt von einem französischen Mathematiker im 18. Jahrhundert, der beim Anblick der Peterskuppel in Rom versuchte, sich Rechenschaft zu geben von dem Eindruck vollkommenster Befriedigung des Auges, den sie hervorbringt.

„Er maß die Krümmungen der Kuppel aus und fand, daß ihre Gestalt gerade die ist, welche unter den gegebenen Umständen nach den Regeln der höheren Statik das Maximum der Stabilität liefert. Unbewußt, durch sicheren Instinkt geleitet, hat Michelagniolo eine Aufgabe gelöst, die ihm mit Bewußtsein kaum verständlich war, ja zu seiner Zeit noch nicht einmal mathematisch zu behandeln gewesen wäre.“ Hier also ist das Geheimnis der einzigen Wirkung dieses Bauwerkes in der vollkommenen Übereinstimmung der plastischen und der mechanischen Schönheit erkannt worden.

Nur einen Rivalen findet Michelagniolos architektonisches Meisterstück: Brunelleschis Kuppel des Florentiner Domes. Und vielleicht lehrt nichts so sehr die Ursachen der grandiosen Wirkung des römisches Werkes kennen als ein Vergleich mit der Florentiner Schöpfung.

Im Durchmesser sind sich die Kuppeln von S. Peter und von Sta Maria del fiore fast gleich; nur um einen halben Meter übertrifft die Spannweite der Peterskuppel die Florentiner. Aber sie unterscheiden sich im Grundriß und in dem Verhältnis von Tambour zu Wölbung.

Brunelleschi fand den achteckigen niedrigen Tambour als gegeben vor, mußte mit ihm wie mit einer feststehenden Tatsache rechnen und seine Komposition danach einrichten. Die achteckige Form der Kuppel mit den über den Tambourecken aufsteigenden Rippen war dadurch bedingt. Für die Fernwirkung entstanden nun Überschneidungen und verzerrte Linien, die den kühnen Aufstieg der Wölbung nicht zu voller Wirkung kommen ließen. Zugleich arbeitete die niedrige Gedrungenheit des Tambours dem freien Aufstreben der Wölbungslinien entgegen. Mit dem Übergewicht ihrer Wölbungsmasse drückt die Kuppel auf

den Tambour und beschwert vielmehr das Gebäude, als daß sie es krönt.

Bei Michelagniolo ruhen die Kräfte im Gleichgewicht. Was trägt, ist nicht niedergedrückt, und was lastet, wuchtet nicht herab. Mit kraftvoll erhobenen Armen scheinen die Säulenpaare das massive Halbrund dieser mächtigen Schale emporzuhalten: stämmige Riesen, die für die Ewigkeit zusammengetreten, die Last des Himmelgewölbes unermattet stützen. Über einem strengen Kreisrund aufgebaut, bietet die Kuppel von allen Seiten den gleichen Anblick, die gleiche Silhouette, dieselben Profile, dieselben Überschneidungen. Keine verzerrten Linien, keine schiefen Bilder ergeben sich. Auch die kahlen Flächen, die Brunelleschi in eintönigem Ziegelrot zwischen den gratigen Marmorrippen stehen ließ, hat Michelagniolo dekorativ belebt. Wohl sind auch bei Brunelleschi die Segelkappen durch drei übereinander geführte Reihen von lukenartigen Öffnungen durchbrochen, aber für die Fernwirkung sprechen diese winzigen Punkte nicht mit. Ganz anders hat Michelagniolo seine drei Fensterreihen mit stark reliefiertem Rahmenwerk versehen. Ein Doppeltes wird mit diesen deutlich markierten Fenstern erreicht. Sie lockern das Massiv der Wölbung auf und lenken den Blick aus der Höhenrichtung, in die ihn die Rippen zwingen, zur Längsrichtung hinüber. Und wieder kommt ästhetisch wohltuend und befriedigend ein Ausgleich der Blickrichtungen zustande, wie bereits ein Gleichgewicht der Kräfte hergestellt wurde.

Bei allen Vorzügen aber, die Michelagniolos Kuppel auszeichnen, verleugnet sie nicht ihren geistigen Zusammenhang mit der Florentiner. Die Patenschaft Brunelleschis darf nicht bestritten werden. Seine Verehrung für den Altmeister hat Michelagniolo noch als reifer Meister bekundet. Während er mit der Ausführung der Laterne für die Medicisakristei beschäftigt war,

meinten gelegentlich einige Freunde: „Ihr solltet die Laterne Eurer Kapelle ganz anders als jene von Brunelleschi aufführen" — worauf der Meister erwiderte: „anders wohl, aber nicht besser". Gewisse Eigentümlichkeiten der Florentiner Kuppel, die steile Wölbungslinie und die Gliederung mit Rippen, standen ihm von seinen frühsten Kindertagen her so fest in der Erinnerung, daß er sich seine Kuppel ohne diese nicht vorzustellen vermochte. Nicht zu gedenken all dessen, was er für die technische Konstruktion von Brunelleschi gelernt hat. Liegt doch die kunsthistorische Bedeutung der Florentiner Kuppel mehr auf konstruktivem als auf ästhetischem Gebiet.

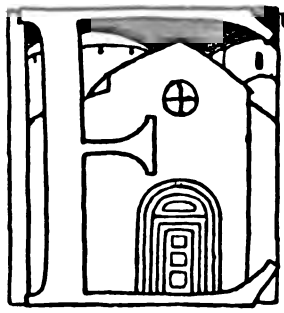
Michelagniolos Peterskuppel trägt deutlich an der Stirn den Stempel ihrer Florentiner Herkunft, jener herberen, rauheren, von stolzem Eigenwillen beseelten Kunstweise, in der das Himmelanstürmende der Gotik noch fortlebt. Ein transzendenter Zug, eine mystische Sehnsucht, eine religiöse Stimmung klingt in den Kurven der Peterskuppel mit. So wird sie Ausdruck eines gottsuchenden, weltüberdrüssigen und weltabgewandten Herzens wie auch das letzte Bekenntnis eines treuesten Sohnes seiner Heimaterde. Jugendgedenken und Alterssehnsucht gehen in diesem Werke einen mystischen Bund ein.

Wie ein Symbol seines gesamten architektonischen Schaffens zeigt auch der Petersbau die Doppelnatur des Meisters. Wir sehen ihn im Innern der Apsiden wie an der Außenfront der Kirche mit stürmender Hand die Schranken der Tradition durchbrechen, Bresche legen in alte Vorurteile, umstürzen und mit Leidenschaft auf der Suche nach dem Neuen, Niegeschauten. Da folgt er ganz seinem Temperament, den Impulsen eines Willens, der nichts anerkennt als das ihn stark und allgewaltig beherrschende Gefühl. Was gelten ihm Überlieferung und Gesetz,

was Zwang und Regel, wo der Geist auf neuen Bahnen daherbrausen will? Von Wagemut und Kämpfertrotz, von einer dämonischen Lust, sich aufzulehnen, sich zu empören, zu vernichten und umzustürzen, zeugen diese Teile, und in dem allgemeinen Aufruhr werden nur Ansätze, Versuche, wird Fragmentarisches, Zweifelhaftes, selbst Konfuses geschaffen. Da offenbart sich dieser Geist im Ringen mit der Materie, im Kampfe mit dem Allzumenschlichen, das ihn umstrickt. Dann aber in der Kuppel steigt er auf zu reinen Sphären, die Stürme des eigenen Innern grollen aus, Gesetz, Maß und Ordnung treten in ihre alten Rechte. Es siegt „der Künstler über den Sucher-Stürmer, hohe Ordnung über die Anarchie, der Himmel über die empörte Erde".

UNIVERSITY OF MICHIGAN

SCHLUSS



ugène Delacroix nennt Michelagniolo gelegentlich den Vater der modernen Kunst, weil mit ihm endgültig aufhöre, „was ich unter Gotik verstehen möchte, die naive Kunst sozusagen, d. h. die Kunst, die ihrer selbst noch nicht bewußt wurde und die kaum durch einen Spalt die große Helligkeit wahrnimmt, in der die wachen Geister strahlen". Und in der Tat hat dieser eine Mensch herbeigeführt, was sonst die Arbeit von Generationen von Künstlern zu sein pflegt: die Schöpfung und die Ausbildung eines neuen Stiles. Man hat nur nötig, einen Blick auf die zeitgenössischen Künstler zu werfen, um zu erkennen, in welchem Tempo sich ohne ihn die Emanzipation von der „ihrer selbst noch nicht bewußten" Kunst vollzogen hätte. Zwei Umstände vor allem begünstigten und beschleunigten den Verlauf der Dinge: die unerhörte Universalität seiner Begabung und das hohe Alter, das ihm beschieden war. Vermöge der einen konnte er auf allen Gebieten der Kunst den neuen Ton angeben, vermöge des anderen die Entwicklung solange lenken und regeln, bis der Strom sich sein tiefes, unablenkbares Bett gegraben hatte.

Das Geheimnis einer solchen Kunst und Größe wird mit Recht in der Initiative, also in dem höchst gesteigerten Temperament erkannt. Nicht die Umfänglichkeit der Rezeptionskraft, nicht die Gewandtheit des Assimilationsvermögens sind die Wurzeln, aus denen das Genie immer neue Nahrung erhält; der rätselhafte Boden, dem es entwächst, heißt die Intuition, und in der Stärke, mit der es seine innere Anschauung zu gestalten, d. h. in irgend-

eine äußere, sichtbare Form umzusetzen vermag, offenbart es seinen Rang, seinen Grad. Diese innere Anschauung ist sein Individuellstes, sein höchst Persönliches; es versteht sich, daß es damit in Opposition zu allem Zeitgemäßen, Konventionellen steht. Und daher muß gerade in den markanten Fällen die Betrachtung vielmehr sich dem zuwenden, worin das Genie gegen seine Zeit ankämpft, als auf die sekundären „Einflüsse" gerichtet sein, die es — nach Analogie des biogenetischen Grundgesetzes — in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung annimmt, und die nichts mehr sind als ein Tribut, den es der Zufälligkeit seines irdischen Erscheinens in einer bestimmten Zeit zahlt.

Natur und Antike hießen die beiden großen Mächte, mit denen Michelagniolo sich auseinanderzusetzen hatte.

Dem Quattrocento wird mit Recht die Eroberung der Wirklichkeit nachgerühmt. Drei Generationen von Künstlern sind tätig gewesen in Überwindung eines mystischen Dranges der früheren Zeit, die Natur in ihr altes Hoheitsrecht einzusetzen. Sie haben das Auge erzogen statt sehnsüchtig zu den Mirakeln einer erträumten Himmelsferne emporzuschauen, sich liebevoll den Wundern der Nähe, der Umwelt zuzuwenden. Als Michelagniolo auftrat, war die Entwicklung so weit gediehen, daß nicht nur in der Beobachtung und Darstellung der Wirklichkeit jeder Art bis in die Zufälligkeiten und die Nebensachen ein Höchstes an Porträttreue und Subtilität geleistet wurde, sondern man hatte auch bereits begonnen, mit Hilfe der Anatomie in den Mechanismus der Natur einzudringen. Gewiß wäre die Ergründung der einfachen, aber hohen Gesetzmäßigkeit, mit der die Natur die Fülle ihrer Wirkungen hervorbringt, das beste und sicherste Regulativ gewesen, die Künstler vor dem Manierismus, der gefährlichen Routine des Auges und der Hand zu bewahren. Aber eine starke

theoretische Tendenz der Zeit lenkte gerade die Begabtesten von der Naivetät künstlerischen Produzierens ab und beschwerte ihr Schaffen mit Kritik. Leonardo da Vinci erscheint als der höchst entwickelte Typus dieser immer strebend sich bemühenden Künstler. Gewiß hängt die Umständlichkeit und die Schwere seines Produzierens, als deren Spuren die unvollendeten Teile seiner Werke stehengeblieben sind, mit der mühevollen Kritik zusammen, zu der ihn die unermeßliche Fülle seiner Beobachtungen, in einem phänomenalen Gedächtnis aufgespeichert, nötigte, und gewiß hat die Empirie, deren Unschuld und Unfehlbarkeit er nicht oft genug versichern kann, lähmend und hindernd, bis zum Absterben seiner künstlerischen Produktionslust auf ihn eingewirkt.

Für Michelagniolo bestand eine solche Gefahr nicht. Die Natur hatte ihn mit großartiger Einseitigkeit zum Künstler organisiert. Unbeirrbar nahm er nichts in sich auf, was ihn nicht als Künstler zu fördern vermocht hätte. Er hat wie Leonardo Leichen seziert, aber wenn er vor den geöffneten und zerschnittenen Kadavern saß, beschäftigte ihn nichts als der Mechanismus dieses kunstreichsten Instrumentes, das die Natur gebildet. Er sah die Bewegung der Glieder in ihren Gelenken, der Muskeln und Sehnen, den ganzen Aufbau des menschlichen Körpers von dem Knochengerüst bis zu dem transparenten Überzug der Haut, die jede, auch die geringste innere Verschiebung deutlich markiert. In beinah lebenslang fortgesetzten Studien begriff er, was dieser vielgliedrige Apparat zu leisten imstande sei, wie weit die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit gingen. Dabei konzentrierte er sich ganz auf das, was den Künstler angeht: auf die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers mit all ihren Konsequenzen in bezug auf Lagerung der Organe, Verschiebung der Muskeln usw. Was über den künstlerischen Anatomen hinaus das Interesse des Physiologen erregt hätte, ließ er ruhig beiseite.

Auch lenkten ihn nicht, wie Leonardo, Assoziationen und Analogien auf benachbarte Gebiete über. Im Mittelpunkt seines Vorstellens und Denkens steht der Mensch, als das höchst gesteigerte Produkt der Natur; ihm ganz allein hat die Aufmerksamkeit des Künstlers gegolten. An ihm gemessen erschien ihm alles nebensächlich und unbedeutend. Wie die Nachzügler eines aussterbenden Geschlechtes von Riesen wandeln Michelagniolos Gestalten durch eine trostlos kahle Welt: Männer, Frauen und Kinder; nur ein paar Tiere, Pferd, Esel, Ochse, Widder, der Elefant auf dem Dankopfer Noahs nicht zu vergessen, sind in ihrem Gefolge.

Aber diese Beschränkung des Themas seiner Kunst, die er ganz instinktmäßig, dem Gesetz seiner künstlerischen Organisation gemäß, vornahm, befähigte ihn in erstaunlichem Maße, es nach allen Seiten zu erschöpfen. Nicht nur die fundamentalen Unterschiede des Geschlechts, die charakteristischen Stadien der Altersentwicklung samt ihren feinen, oft verschleierten Übergängen beschäftigten seine Phantasie. Er ging den großen typischen Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers nach und nahm, am liebsten gleich serienweise, die Motive des freien Stehens, des Sitzens, Hockens, Liegens, dann die am Modell schwer oder gar nicht zu beobachtenden des Fallens und Schwebens vor, um mit dem Zusammensinken einer leblosen Masse zu schließen. Überall unterstützten ihn die unvergleichlichen Kenntnisse, die er den von frühster Jugend an betriebenen Studien am lebenden wie am toten Modell verdankte, und die er jederzeit vermöge seiner „tenace e profonda memoria“ zur Verfügung hatte.

Diese Kenntnisse von Anfang an richtig anzuwenden, sie nicht, wie es in der Tendenz seines Zeitalters lag, selbstgefällig zur Schau zu stellen, sondern sie als Mittel zum Zweck zu benutzen, das lehrte ihn die Antike. Auch in der Rezeption, dieses vielleicht gewichtigsten Elementes seines Kunststils, geht der Meister seinen eigenen Weg.

Das Antikisieren des 15. Jahrhunderts ist im wesentlichen literarischer Art. Früher als die formalen Prinzipien der Antike wird die Stoffwelt des Altertums von den Künstlern aufgenommen. Dabei fällt die Vermittlerrolle nicht so sehr den Überbleibseln der antiken Kunst selbst als den Auslegern des antiken Schrifttums, den Humanisten, zu. Allmählich erst fängt das ans Ufer der Gegenwart gespülte Strandgut der antiken Kunst zu wirken an; zu dem Interesse am Gegenständlichen tritt das des Arrangements. Hier wird die Antike Muster und Vorbild, an das die Künstler sich halten. In der Durchbildung des Einzelnen bewahren sie ihre Freiheit, wenn sie auch gelegentlich eine wortgetreue Anlehnung nicht verschmähen. In der Bewertung ihrer Leistungen scheuen sie nicht den Vergleich mit den erlauchtesten Namen der alten Kunstgeschichte. Der Geist der Antike wehte wie ein Wind aus dem Märchenland, der Wohlgerüche mit sich führt, an ihnen vorüber.

Michelagniolos Verhältnis zur Antike ist von Anfang an ein kongeniales. Unmittelbare Entlehnungen trifft man nicht bei ihm. Der Sinn für das Wesentliche, das Unzerstreute des Gesamteindrucks, der organische Aufbau, die übersichtliche Klarheit der Erscheinung werden von ihm erfaßt und zeigen ihm das Ziel seines eigenen Strebens. Über den schönen Schein hinaus dringt sein Blick ins innerste Sein der antiken Kunst, in ihre Harmonie, in ihre Gesetzmäßigkeit. Mit divinatorischem Blick sieht und beobachtet er diese Wesenseigentümlichkeit, die Goethe „die

Großheit" nennt, auch an den Werken eines ziemlich groben dekorativen Geschmacks, wie sie in den Sarkophagen vor Augen standen. Sein Stern führt ihn zur Zeit der frischesten Empfänglichkeit, vor dem Eintritt der Mannesreife, nach Rom, und hier treffen ihn die großen Offenbarungen der antiken Kunst. Eine von ihnen, der Laokoon, wird durch die besonderen Umstände zu einem umwälzenden Erlebnis. Vor seinen Augen entsteigt der Marmor dem Grab der Jahrhunderte. Ein Gruppengebilde, ganz anders kunstvoll verschlungen und zusammengehalten als das verstümmelte Idyll der drei Grazien in Siena, dazu von einer Leidenschaftlichkeit des dramatischen Ausdrucks, die über alle Vorstellung hinausging. Bisher hatte sich ihm die Antike in dem Gestus des Heroentums, in der Verklärung physischer Kraft und Schönheit zu erkennen gegeben: nun enthüllte sie ihm ihre Meisterschaft auch in der Darstellung der leidenden Kreatur, in der Beherrschung des Pathetischen. Wenn das eine den jungen Künstler in sich selbst steigerte und erhob, so erleuchtete ihm das andere den geheimnisvollen Untergrund seiner eigenen Natur. Dies Vorbild machte ihn innerlich frei, weckte die Kraft, er selbst zu sein, sich zu geben mit seinem tiefsten Empfinden, „zu sagen, wie ich leide". Es waltet in diesem Zusammentreffen einer jener göttlichen Zufälle, die in das Leben der Auserwählten mit evokatorischer Gewalt eingreifen, und die wir uns so gern als Vorherbestimmung ausdeuten.

Laokoon steht in einer Reihe mit den großen Funden, die der Boden Roms unter Julius II. und Leo X. hergab. Der Torso vom Belvedere, Kleopatra-Ariadne, Nil und Tiber gruppieren sich um ihn. So sehr die in diesen Figuren behandelten Körperprobleme, besonders das Motiv des schwer Hingelagerten, das unfähig ist, sich zu erheben, den Bildhauer beschäftigt haben, so bedeuten sie für die Stilentwicklung Michelagniolos nicht so

viel als der Laokoon. Sie trugen erheblich dazu bei, den Motivenschatz des Meisters zu vermehren; für Ausdruck und Sentiment fügen sie seiner schon festgeprägten Eigenart nichts Neues mehr zu.

Auch seine Technik hat der Meister im engen Anschluß an die Antike ausgebildet. Am Ausgang des Quattrocento hatte in den Florentiner Bildhauerwerkstätten das Erz als das vornehmste Material der Plastik den Marmor allmählich verdrängt. Die letzten bedeutenden Meister der Skulptur, Andrea del Verrocchio und Antonio del Pollaiuolo, beide hervorgegangen aus der Schule der Goldschmiede, sind die Vollender des ausgeprägten Bronzestils geworden. Das Scharfe, Feingratige und Durchbrochene, die Neigung zum Zierlichen und Preziösen, alle diese Eigenarten des Bronzestils suchten sich die Steinbildhauer für ihr spröderes Material zunutze zu machen. Ein erstaunliches Virtuosentum verrückte und übersprang bald die Grenzen, die dem Marmor durch seinen Charakter gezogen sind; die Steinplastik war im Begriff, durch die Verkennung ihrer Prinzipien in Manierismus auszuarten.

Mit Michelagniolo setzt die Reaktion ein. Der Marmor verdrängt das Erz, und der neue Stil formt sich aus den Bedingungen des Materiales heraus. Michelagniolo empfand wie keiner vor ihm beim Anblick der Altertümer die durchgehende Solidität des Handwerklichen, die der letzte Gehilfe noch mit dem ersten Künstler geteilt zu haben schien. Ihn frappierte die gleichmäßige Schulung, die sich, ganz abgesondert von dem Verdienst individueller Meister, überall offenbarte. Seine kongeniale Auffassung des Altertumes zeigt sich auch in diesem tiefen Verständnis für die technische Seite der antiken Kunst. Die Meisterung des Materiales, an das keine Zumutungen, die über seine Eigenheiten hinausgingen, gestellt wurden, und das doch alles hergab, was der Künstler zur Mitteilung seiner Absichten brauchte, schwebte ihm von Anfang an als Ideal vor. In der Lehre der Antike hat

Michelagniolo das Handwerkliche seiner Kunst erlernt, das ihn schließlich befähigte, den Marmorblock zu behandeln, wie sonst nur das weiche und nachgiebige Tonmodell.

Schließlich entnahm er dem Studium der Antike auch das Gesetz der Farblosigkeit, ohne zu ahnen, daß er eine Zufälligkeit zu einem Grundsatz erhob. In einem Jahrhundert aufgewachsen, das die Polychromie für die Plastik wiedererobert hatte, selbst erzogen in der Werkstatt eines Malers voll lebhafter, wenn auch nicht feinfühliger Farbenfreude, zeigt sich Michelagniolo in seinem streng monochromen Streben revolutionär gegen die Tendenzen seiner Zeit.

Dafür hat dieser Asket der Farbe die Poesie und den Zauber des Lichtes wie kein Bildhauer vor ihm empfunden und in bisher ungeahnter Weise zur Verdeutlichung seiner bildnerischen Idee benutzt. Fast von Werk zu Werk kann man beobachten, wie sich die zeichnerische Präzision, der Stolz der älteren Plastik, in ein malerisches Spiel zarter Übergänge von Hell zu Dunkel auflöst. Michelagniolos Gebilde greifen mit ihrem quellenden Leben hinaus über die strengen Grenzen ihrer Umrisse. Sie erscheinen nicht künstlich isoliert aus dem Zusammenhang mit der Natur, sondern eingefangen in eine bestimmte Atmosphäre, deren Wirkungen sie unterstehen, wie die Geschöpfe der Natur selbst. Nur wer das Geheimnis der Materie, die Lichtsehnsucht des Marmors, ergründet hatte, konnte auf solche Wirkungen hinarbeiten und sie erzielen.

Durch den Instinkt seines Genius auf die Plastik als die ihm eigenste Kunst gewiesen, mit der ausschließenden Leidenschaft des Schwärmers in den Marmor verliebt, seine Natur wie keiner vor ihm enträtselnd, hat Michelagniolo sein Umfangreichstes und Staunenswertestes nicht als Bildhauer, sondern als Maler

geschaffen und zwar in zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Werken. Sollen wir uns dabei beruhigen, daß sich zweimal der Wille des Bestellers mächtiger erwies als die Widerstandskraft des aus seiner Flugbahn geschleuderten Genies? Sollen wir den Künstler der Untreue an sich selbst bezichtigen?

Um die Wende des dritten Lebensjahrzehntes pflegt das Genie in die Periode seiner ersten Reife zu treten. Bei Michelagniolo kündigt sie sich mit der Konzeption des Juliusgrabes an. In seiner Phantasie wühlt eine Welt von Statuen. Wenn er zu jeder selbst die kürzeste Durchschnittsfrist, die Cellini auf sechs Monate angibt, verwandt hätte, ein Ende wäre auch dann noch schwer abzusehen gewesen. An der Zähigkeit des Steins hätte auf die Dauer die Schwungkraft seines Geistes sich die Flügel zerschlagen. Was dem gequälten Menschen das blinde Walten feindlicher Mächte schien, erweist sich als die starke, aber gnädige Hand des Schicksals, die, ein Kostbarstes rettend, seine Gestaltungskraft in der schaffensfreudigsten Zeit seines Lebens frei und unbehindert sich ausströmen ließ.

Die Malerei war ihm bisher ein Notbehelf gewesen, wenn besondere Umstände ihm die Erlangung eines Marmorblocks versagten. Jetzt wurde sie ihm die Abbreviatur eines umständlichen technischen Verfahrens, eine Abkürzung des Weges zu sich selbst. Diese Art des Schaffens, bei der die Widerstände des Materials so gut wie ausgeschaltet waren, entsprach am besten dem Furioso seiner Konzeption. Für die hohe Selbstverleugnung, die das Schicksal damit dem Bildhauer zumutete, entschädigte es den Künstler, indem es seiner Phantasie eine fast ungehemmte Bewegungsfreiheit ließ.

Es war wie eine umfassende Inventur seines geistigen Besitzstandes, die er vorgenommen hatte. Von nun an reizt ihn nur noch die künstlerische Bewältigung großer Massen. Aber aus

dem Widerspruch zwischen der Weitschichtigkeit der neuen Unternehmungen und der alten Ungefügigkeit des Marmors entstehen schwere Kämpfe, bittere Enttäuschungen. Und als sich ihm zum zweitenmal das Feld malerischer Betätigung öffnet, fügt er sich geduldig und ohne einen Laut des Unmuts diesem Wink des Schicksals. Nicht die verminderte Reizbarkeit seines künstlerischen Gewissens bei zunehmendem Alter, sondern die natürliche Folge einer unter Schmerzen und Enttäuschungen gereiften Selbsterkenntnis macht diesen Kompromiß des Bildhauers mit dem Maler erklärlich.

Schließlich hat nicht Malen und nicht Meißeln dieser Seele Sehnsucht zu stillen vermocht. —

Michelagniolos Kunst ist ein Ringen, ein unfaßbares, überquellendes Gefühl in festgefügte Formen zu ergießen. Mit einem Aufgebot neuer und verwegener Ausdrucksmittel, die er sich ganz nach seinem persönlichen Bedürfnis ersann, sehen wir ihn rastlos, oft verzweifelt bemüht, für das, was ihn bestürmte, den erschöpfenden Ausdruck zu finden. Ein Überschuß an Ungesagtem, an Unsagbarem vielleicht, bleibt stets bei ihm zurück, ein Rest, der in der künstlerischen Umrechnung nicht aufging.

Von daher kommt das Unbefriedigende, das harmonische Naturen, wie Goethe, bei aller Bewunderung zurückgeschreckt hat, von daher auch der Anreiz, sich immer wieder in die Gedankenwelt des Künstlers hineinzuwagen, wobei denn das Gigantische aller Verhältnisse zu staunender Bewunderung zwingt.

ANMERKUNGEN UND EXKURSE

I. DIE ERSTEN DREISSIG JAHRE

S. 7, Zeile 17. Julian Klaczko, Causeries florentines, Paris 1880, I: Dante et Michel-Ange, p. 1-79.

S. 7, Zeile 20. Giovanni Villani schildert Dante in seiner Chronik (ed. Dragomanni 1845, T. II, p. 235): „Questo Dante per lo suo savere fù alquanto presuntuoso e schifo e isdegnoso, e quasi a guisa di filosafo mal grazioso non bene sapea conversare cò laici". Und Filippo Villani im liber de famosis civibus (ed. Galletti, Florenz 1847, p. 11): „. . tristisque illi in facie severitas inerat, et quae citra comitatem, qua pro-tempores opportunitate mire pollebat, melancholico habitu obsolesceret".

S. 9, Zeile 4. Die zitierten Verse aus dem (im Faksimile wiedergegebenen) ersten Sonett Michelagniolos an Dante, das, nach Frey (Dichtungen, S. 423 ff.) 1545 entstand.

S. 10, Zeile 26. Michelagniolo aus Rom, am 4. Dezember 1546 an den Neffen Leonardo (Milanesi, Lettere, p. 197): „Circa il comperare la casa, io vi raffermo il medesimo, cioè che cerchiate di comperare una casa che sia onorevole, di mille cinquecento o dumila scudi . . perchè una casa onorevole nella città fa onore assai, perchè si vede più che non fanno le possessione, e perche noi sián pure cittadini discesi di nobilissima stirpe. Mi son sempre ingegniato di risucitar la casa nostra, ma non ò avuto frategli da ciò."

S. 12, Zeile 25. S. Vasari IV, 257 f. im Leben des Torrigiano.

S. 12, Zeile 28. Man wird gut tun, die Unterweisung und das Vorbild Bertoldos nicht zu überschätzen. Bertoldo di Giovanni (geb. um 1420) gehört zu den Kleinmeistern; wir kennen ausschließlich Bronzearbeiten von ihm und wissen, daß er sich mehrfach zur Herstellung des Gusses der geschickteren Hand des Adriano Fiorentino bedient hat. (Vgl. Bode in den „Florentiner Bildhauern" das Bertoldo gewidmete Kapitel und C. v. Fabriczy, Adriano Fiorentino, Jb. d. K. Pr. Ksts. XXIV, 1903.)

Die Medici scheinen Bertoldo als ein Erbstück von Donatello, dem er bei den Kanzeln von S. Lorenzo zur Hand gegangen war, übernommen zu haben. Mit Botticelli zusammen, wenn auch von weit geringerer Originalität, diente er den antiquarisch-poetischen Interessen des Magnifico; daher denn insonderheit außer seinen Medaillen die „cose degne, che sempre faceva col magnifico Lorenzo", gerühmt werden. Der scherzhafte Brief, den er 1479 an seinen Gönner richtet (Gualandi, Lettere I, 14 ff. und Guhl-Rosenberg I, 48 f.) zeigt ihn uns als einen Liebhaber der Kochkunst und als einen treuen Diener seines Herrn.

Als Michelagniolo unter seine Leitung kam, war Bertoldo schon alt und dem Tode nahe; er starb 1491. Die Inspektion über die Antiken im Garten von S. Marco und das damit verbundene Lehramt wird mehr eine beschauliche Altersversorgung als eine „Akademiedirektorstelle" gewesen sein. Wenn sich charakteristische Eigenheiten seiner Kunstweise, die Bode a. a. O. S. 288 aufzählt, auch bei Michelagniolo nachweisen lassen, so möchte ich darin weniger die Rückwirkung des Lehrers als den Anschluß beider Meister an die Antike erkennen mit dem energischen Vorbehalt: duo cum faciunt idem, non est idem. Als Beweis dafür dient mir die prinzipielle Verschiedenheit des Antikisierens auf Bertoldos sog. Reiterschlacht im Museo nazionale zu Florenz und auf Michelagniolos Kentaurenkampfrelief. Die Rolle des literarischen Vermittlers zwischen Michelagniolo und der Antike muß Bertoldo,

wenn nicht gar an den Magnifico selbst, so doch an Angelo Poliziano abtreten. Und so reduziert sich seine Bedeutung für Michelagniolo auf die erste technische Unterweisung und auf das künstlerische Imponderabile seiner persönlichen Vermittlung zwischen Donatello und dem jungen Michelagniolo.

S. 13, Zeile 10. Das von Vasari und namentlich von Cellini (Vita I, 47 ff., 1829 ed. Tassi) geschmähte Andenken Torrigianos hat Carl Justi (Jb. d. K. Pr. Ksts. XXVII, 1906, S. 249-281) wiederherzustellen unternommen. Seiner eindringenden psychologischen Analyse ist diese Ehrenrettung vollständig gelungen.

S. 13, Zeile 23. *Über die Porträtdarstellungen Michelagniolos* vgl. den Exkurs von Milanesi (Vasari VII, 330-333). Unter den bekannten Bildnissen des Meisters nimmt m. E. die Bronzebüste im Louvre (Nr. 308), was Ähnlickkeit und Ausdruck betrifft, den höchsten Rang ein. (Vgl. die Abbildung vor Kap. IV.) Sie stellt den Michelagniolo der Vittoria Colonna-Zeit dar und mag um 1540 in unmittelbarer Nähe des Meisters entstanden sein. Die gemalten Porträts von Bugiardini und Jacopo del Conte (Vasari VII, 258) sind nicht mehr nachzuweisen. Über die Medaille, die Leone Leoni von dem Achtzigjährigen machte, s. Text S. 271; gute Abbildung bei Symonds, Life of M., Vol. II. Noch etwas älter stellt ihn die Bronzebüste nach dem Modell von Daniele da Volterra im Museo nazionale zu Florenz (Nr. 37) dar. Bei übertrieben starker Ziselierung zeigt sie einen harten, ja stechenden Blick, und in der Charakteristik drängt sich das Detail störend vor. Sie ist erst nach dem Tode entstanden. Vgl. Thode, Mich. I, 483 f.

Herr Ad. von Beckerath hatte die Güte mir zu gestatten, ein kürzlich von ihm erworbenes Marmorrelief mit des Meisters Zügen zum erstenmal zu veröffentlichen, wobei er für die ausgezeichnete photographische Aufnahme, die der Abbildung auf Tafel 1 zugrunde gelegt wurde, selbst Sorge trug. Ihm sei, zugleich im Namen des Verlages, an dieser Stelle herzlich Dank gesagt.

Die Feinheiten dieses Bildnisses liegen nach der Seite des Ausdrucks hin und müssen hoch veranschlagt werden. Von den Schatten um das Auge mit seinem über alle Erdenferne gerichteten Blick, von dem gramvollen Faltenzug um den herb geschlossenen Mund, von dieser Stirn, die die Haut so durchsichtig überspannt, daß — wie auch bei den übrigen Michelagniolobildnissen bemerkbar — das Netzwerk der Adern an den Schläfen sichtbar wird, geht eine starke und ergreifende Wirkung aus. Die Verunstaltung der Nase, die auch auf den authentischen Bildnissen nicht so kraß erscheint, wie Michelagniolo sie in seiner alles vergrößernden Weise empfunden hat, wird hier in der Profilansicht ganz verschwiegen. Im Cinquecento unterstand die Porträtdarstellung bekanntlich keinem so rigorosen Naturalismus wie im Quattrocento. In der Tracht entspricht das Relief aufs genaueste dem bekannten Porträt Michelagniolos in der kapitolinischen Pinakothek. Wir wissen (Gaye, Cart. III, 133), daß Michelagniolo bekleidet mit eben solchem „robone di damasco nero" in den Sarg gebettet worden ist. Ich neige dazu, die schöne Arbeit für ein leicht idealisiertes, nach dem Tode entstandenes Bildnis anzusehen, dessen Auffassung und Technik mich an Ammanati als Urheber denken lassen.

S. 14, Zeile 23. Vgl. Donato Giannotti bei Guasti, Rime S. XXXI.

S. 17, Zeile 23. Für Motiv, Komposition und stilistische Analyse der beiden Jugendwerke vgl. noch Strzygowski, Studien zu

Mich.'s Jugendentwicklung, Jb. d. K. Pr. Ksts. XII, 1891, S. 207 ff.

S. 18, Zeile 5. Von einem Auftrag Pieros de' Medici berichtet Michelagniolo erst in einem Brief an seinen Vater aus Rom, den 19. August 1497. Er hat schon für die bestellte Statue den Marmorblock gekauft; „dann habe ich sie aber nicht angefangen, weil er (Piero) mir seine Zusagen nicht gehalten hat". Karl Frey (Beilage zur Münch. Allgem. Ztg. 1905, Nr. 277, S. 404) möchte diese Briefstelle mit der unvollendeten *kauernden Knabenfigur in der Eremitage zu Petersburg* in Verbindung bringen. Dieser Hypothese steht zunächst der Wortlaut des Schreibens selbst entgegen: „ich habe sie (die Figur) aber nicht angefangen". Ferner erhebt die Stilstufe der Petersburger Statue lauten Einspruch gegen die von Frey vermutete Entstehung als erste Frucht des ersten römischen Aufenthaltes, vor dem Bacchus und vor der Pietà. Der hockende Sitz, die außerordentlich kunstvolle Geschlossenheit der Umrisse, die genaueste Berechnung des Marmorvolumens für die Grenzen der Figur sprechen deutlich für den völlig ausgereiften plastischen Stil des Meisters, d. h. für die Zeit 1520-30, die Epoche der Medicigräber. Wölfflin (Klass. Kunst 1901 [2], S. 176) ordnet die Figur chronologisch richtig ein in Zusammenhang mit der Madonna Medici; für ihre Bestimmung weiß er keine Angabe zu machen, nur lehnt er Springers Vermutung (Raff. und Mich. II [2], S. 30) ab, der in der Statue einen unterjochten Gegner am Juliusdenkmal sehen wollte. Knapp-Rosenberg (Mich., S. 168) möchten darin „eine künstlerischer Laune entsprungene Genrefigur" erkennen nach dem Vorbilde des antiken Dornauszieh ers im Kapitol oder des Schleifers in den Uffizien. Aber geht es an, sich den alten Michelagniolo an einer Genrefigur beschäftigt zu denken? Auch ist der Zusammenhang mit dem Dornauszieher nur ganz oberflächlich.

Das Motiv der Figur ist nicht klar, weil sie unvollendet blieb. Die Füße, wie Wölfflin will, putzt sich der Knabe sicher nicht. Frey deutet das Motiv als Resultat einer plötzlichen Schmerzempfindung am rechten Fuße, „dessen Ursache er nun zu ergründen und zu entfernen sich anschickt". Aber nirgends ist ein Reflex dieser Schmerzempfindung sichtbar oder angedeutet. Dagegen hat Dante, worauf mich Dr. Schaeffer aufmerksam macht, Purg. IV, 106-109, die Haltung des Petersburger Knaben beschrieben:

> Und einer, wie im gänzlichen Ermatten
> Saß dorten und umarmte seine Knie,
> Die das gesunkne Haupt inmitten hatten.

Der Dichter hält ihn für „der Trägheit Bruder", bis er in ihm den Musiker Belacqua erkennt, dem der Eingang zum Himmel noch verschlossen ist:

> Hier außen muß um mich der Himmel rollen,
> So oft, als er im Leben tat, da spät
> Und erst im Tod mein Herz bereuen wollen.
> (130-133.)

Hat etwa Michelagniolo auch mit dieser Figur einen spät Bereuenden darstellen wollen, und wo hätte er ihr dann den Platz anweisen können?

Frey hat, indem er an eine Brunnenfigur dachte, das richtige Gefühl gehabt, daß die Statue für einen hohen Standort bestimmt gewesen sein müsse. Auf einer ganzen Reihe von Schulzeichnungen nach den Grabmälern der Medicisakristei (im Louvre, in der Albertina [Abb. bei Gottschewski, Münch. Jahrb. I, 1906, S. 46, 50], in Oxford [bei Fisher, Facsim. 1865, Tf. 25], in München [Abb. bei Burger, Florent. Grabmal, S. 356] und anderswo) beobachten wir, daß Bekrönungen, seien es Statuen, seien es Embleme, auf die sockelartigen Verkröpfungen der Pilasterpaare gesetzt worden sind. In

ganz analoger Weise erscheinen hockende Figuren bei Signorelli auf der architektonisch gegliederten Rückwand der Geißelung Christi in der Brera zu Mailand. Und so möchte ich vermuten, daß die Petersburger Figur dem Vorbereitungsstadium der Medicigräber entstammt, als noch die Wandfüllung etwas weiter in den Raum vortreten sollte. Vielleicht gehört sie zu dem Figurenschmuck des erst später aufgegebenen Doppelgrabes der Magnifici. Unauslöschlich stand in Michelagniolos Erinnerung der Tag, als Savonarola zu dem sterbenden Lorenzo nach Careggi hinausgerufen wurde, und der Mönch, ehe er absolvieren wollte, die drei reuvollen Zugeständnisse verlangte, deren drittes Lorenzo unwillig verweigerte. Als Symbol eines bis zum Tode mit der Reue Zögernden hätte diese Figur gut auf das Grabmal Lorenzos gepaßt, ganz im Sinne des strengen Eiferers Michelagniolo, als den er sich bald im jüngsten Gericht offenbaren sollte. So fügt sich außer dem Stil auch das Motiv in den Kreis der Medicigrabmale, und der unvollendete Zustand findet seine zureichende Erklärung.

S. 18, Zeile 9. Die letzte Nachricht über den Herkules bei Père Dan, Trésors des merveilles de Fontainebleau 1642, Liv. II, Chap. XX, p. 177: „ce qui rend surtout recommandable ce jardin (sc. de l'Estang) est une très-belle et grande statue de marbre blanc, qui représente Hercule que le feu Roy ayant trouvée en ce chasteau y fit dresser et élever sur un piedestal. Elle est de Michel Ange, laquelle il fit à Florence dans le Palais de Strozzi qui fut apportée en France par le Sieur Jean Baptiste della Palle de l'une des meilleures familles de cette ville-là, et fut présentée au Roy Henry II. Sie maß vier Braccien = ca. 2,36 m. Über Herkules im Florentiner Stadtsiegel s. Gargani, dell' antico palazzo della Signoria Fiorentina, Florenz 1872, S. 33. Auch Vasari (VI, 148) nennt David und Hercules „insegne del Palazzo".

S. 18, Zeile 10. Das von Thode (Frankf. Ztg. 1904, Nr. 121) für Michelagniolo in Anspruch genommene, noch heut auf dem Hochaltar von Sto Spirito befindliche Kruzifix ist allgemein als eine Arbeit des Meisters abgelehnt worden. S. L. v. Bürkel, Z. f. bild. Kst. 1904, S. 297-301. Der Korpus mißt nur 1,20 m; Condivi sagt von dem Kruzifix Michelagniolos „poco meno del naturale".

S. 22, Zeile 13. Den wertvollen Hinweis auf die antike Victoria im Louvre, einem Relief, das in den Sockel der Venus von Milo eingelassen ist, verdanke ich Dr. Oskar Fischel.

S. 22, Zeile 31. Der leidenschaftliche Streit, ob der *Giovannino im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin* mit jener literarisch überlieferten Figur identisch sei, ob nicht, ist noch immer nicht geschlichtet. Anwälte wie Gegner des michelagniolesken Ursprungs bewundern einmütig die Zierlichkeit der Haltung, den feinen Gliederbau, die kalligraphisch elegante Silhouette, die raffinierte Erfindung des Bewegungsmotivs. Es fragt sich nur, ob das gerade Eigenschaften sind, die ein Werk für Michelagniolo in Anspruch nehmen lassen. Auch hat es mir nicht gelingen wollen, der Statue einen schicklichen Platz in der Reihe der Jugendarbeiten anzuweisen. Dieser biegsame schlanke Körper deutet so wenig auf die gedrungenen Gestalten des Kentaurenkampfes zurück wie etwa hinüber zu der ganz anders gearteten virilen Anmut des toten Christus auf der römischen Pietà. Man vergleiche auch die Köpfe, den offenen Mund Christi, der die Zähne sehen läßt, mit dem gleichfalls geöffneten des Giovannino, um bei ähnlichem Motiv eine prinzipiell verschiedene Behandlung zu erkennen. Eine

spätere Entstehungszeit für Michelagniolo anzunehmen, geht nicht an, weil das Motiv des Giovannino dazu viel zu genrehaft genommen ist. Wölfflin hat ein besonders fein ausgebildetes Stilgefühl verraten, als er (Klass. Kst., S. 47, Anm. 1) die Figur in das 16. Jahrhundert wies. Sie muß m. E. von einem Meister herrühren, der sich auch in seinen Motiven viel sklavischer an die Antike anschloß als Michelagniolo, der von der Antike nur die großen Stilprinzipien übernahm. Der Name freilich, den Wölfflin vorgeschlagen hat, war ein Mißgriff. Und nicht eher, bis ein plausibler Meistername gefunden sein wird, kann der Diskussion über den Giovannino neues Leben zugeführt werden. Hinsichtlich der stilistischen Analyse hat Wölfflin (in den „Jugendwerken" S. 71 f.) feine Beobachtungen angestellt, die für Michelagniolo negativ ausfallen. Sie müssen Gültigkeit bewahren für die Werke des Meisters, dem auch der Giovannino angehört. Dies kann kaum ein Unbekannter sein, nur einer von jenen oft genannten, denen trotzdem die Forschung noch nicht gehörig nachgegangen ist. Wie die Dinge im Augenblick liegen, schien es mir angezeigt, den Giovannino aus einem Werke, das den Entwicklungsgang des Meisters und den großen Zusammenhang der entscheidenden Arbeiten darstellen will, fortzulassen.

Zeile 23, Zeile 5. Konrad Lange hat mehrfach mit dem Aufgebot eines umfänglichen gelehrten Apparates, der eine Fülle höchst dankenswerter Tatsachen ans Licht förderte, den Versuch gemacht, ein im Turiner Museum befindliches *Marmorbild des schlafenden Cupido* auf Michelagniolo zurückzuführen. S. Lange, Der schlafende Amor des Michelangelo, im Dekanatsbericht der Tübinger Universität 1898 und gleichzeitig bei E. A. Seemann, Leipzig 1898 erschienen. Mit der Mehrheit der Fachgenossen stimme ich überein, wenn ich in der Turiner Statue eine mäßig gute, dem 16. Jahrhundert angehörende Kopie nach einer vielfach vorkommenden Antike erkenne. Daß der schlafende Amor eins der gewöhnlichsten Motive der antiken Plastik ist, gibt Lange (S. 14) zu. Er weist zugleich in einer Antike, früher in Cataja, jetzt in der Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand zu Wien, das für den Turiner Amor gleichsam vorbildliche antike Exemplar nach. Aber es geht nicht an, selbst 1495 sich den Anschluß Michelagniolos an die Antike so eng vorzustellen, daß es auf eine fast wörtliche Entlehnung herauskommt. Der Kentaurenkampf einerseits und der Bacchus anderseits erheben den Einspruch des wie von keinem Vorbilde, so auch nicht von der Antike gefesselten Genius. Und besonders gravierend gegen Langes Attribution ist seine überaus richtige Behauptung S. 22: „die Komposition der Turiner Statue ist nicht besser und nicht schlechter aller übrigen Figuren dieser Art". Sehr fein bemerkt dagegen Bayersdorfer (Leben und Schriften 1902, S. 112): „es läßt sich kaum denken, daß sich der Genius hinter der Gewöhnlichkeit versteckt, oder daß er es auch nur könnte, wenn er wollte." Ich kann auch Lange in der künstlerischen Hochschätzung des Turiner Amor nicht beistimmen; sein ausgezeichneter Vergleich mit dem Kinde der Madonna Brügge, wo alles weich, schwellend, von innen heraus bewegt erscheint, fällt zuungunsten des Amor aus, dem ich nur eine übliche routinierte Glätte der Formbehandlung, nichts Individuelles nachrühmen kann. — Die moralische Seite der Erzählung, die Michelagniolo zu einem beinah raffinierten Antikenfälscher stempelt, erledigt sich mit dem Hinweis auf Courajod, l'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques, Paris 1889, S. 8.

S. 23, Zeile 21. In Mantua wird das aus der Vogelperspektive gesehene Stadtbild Roms als Unikum (230:107) aufbewahrt, mehr ein Panorama als ein Plan. Nach Domenico Gnoli ist diese topographische Übersicht 1490 im Auftrage Carls VIII. von Frankreich entstanden. Vgl. Gnolis Katalog der „Mostra di topografia romana" 1903 (bei Gelegenheit des Historischen Kongresses in Rom) S. 12 und Abb. Tafel 2.

S. 24, Zeile 7. S. Pastor, Päpste III3-4, S. 362 ff., wo die zeitgenössische Literatur angegeben ist. Der Schaden wurde auf 300000 Dukaten geschätzt. Die Kunde von dem Schrecknis verbreitete sich auch nach Florenz, wo sie Landucci in seinem Diario (ed. del Badia, 1883, S. 120) registrierte.

S. 24, Zeile 31. Man sieht auf dem sog. Mantuaner Plan deutlich einen der Flußgötter hinter der Basis, die die Rossebändiger gemeinsam trägt. Eine der frühesten Beschreibungen gibt Giovanni Rucellai in dem Zibaldone über seine Reise nach Rom zum Jubiläum 1450 (vgl. Il giubileo dell' anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai, ed. Giuseppe Marcotti, Firenze 1885) S. 36: „Le terme di Cornelio (sic) sono il forte cascate dove ancora sono in piè due gioganti et due cavagli di marmo figure grandissime et molto buone con due altre figure appresso quasi a giacere grandissime et bene fatte."

S. 25, Zeile 4. Über den Bestand von Antiken auf dem Kapitol vgl. Müntz, Les arts à la cour des Papes III, 1e partie S. 168 ff. Alle dort erwähnten Skulpturen noch an Ort und Stelle.

S. 25, Zeile 18. *Der Cupido des South Kensington-Museums in London.* Der Cupido oder Apollo, wie ihn der an archäologischer Exaktheit zuverlässigere Ulisse Aldrovandi (Le statue antiche che per tutta Roma etc. si veggono, Venezia 1556) nennt, wird zwar keineswegs allgemein mit der im South Kensington befindlichen Statue identifiziert, doch herrscht hinsichtlich der Londoner Figur Einstimmigkeit in der Zuschreibung an Michelagniolo. Ich kann dem nicht beipflichten.

Für das Motiv weist Wickhoff (die Antike im Bildungsgange Mich.'s, S. 19) auf einen Phryger im Vatikan (Helbig Nr. 385) hin; ich möchte eher die sog. kauernde Venus (Helbig Nr. 252) zum Vergleich vorschlagen, wobei mir sehr wohl bekannt ist, daß das vatikanische Exemplar erst gegen 1760 gefunden wurde. Aber es kommt hier auf den Typ an, der ohne Zweifel zu Michelagniolos Zeiten bekannt war; eine ganz ähnliche sitzende Venus sah Aldrovandi 1550 im Palazzo Medici zu Rom, den damals Margarethe von Österreich, die Witwe des ermordeten Alessandro de' Medici, nunmehrige Gemahlin des Ottavio Farnese, bewohnte. Aldrovandi beschreibt sie (s. Müntz, Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVIe siècle, Paris 1895, S. 47): „una Venere ignuda assisa, e chinata giu in atto, che pare che si cuopra dinanzi con le mani; ma non ha ne le mani, ne la testa".

Die Londoner Statue, 1,05 m hoch, ist nicht sonderlich gut erhalten. Der Marmor ist an vielen Stellen korrodiert und zeigt willkürliche Verletzungen, die zum Teil, nach Robinsons Angabe im beschreibenden Katalog des South Kensington-Museums (London 1862, S. 134) von Flintenschüssen herrühren; andere weisen darauf hin, daß die Figur lange Zeit im Freien den Einflüssen der Witterung ausgesetzt gewesen ist. Der erhobene linke Arm ist eine moderne Ergänzung. Sie soll aus dem Garten der Riccardi-Stiozzi in via Gualfonda aus Florenz stammen und kam 1860 „mit anderen Schätzen der ehemaligen Sammlung Gigli aus dem Schiffbruch des Museums Campana"

nach London. (Michaelis, Z. f. bild. Kst. XIII, 1878, S. 158 ff.) Sie ist nirgends in den älteren Guiden, auch nicht bei Fantozzi, der (Nuova Guida di Firenze 1841, S. 499) den Garten in via Gualfonda beschreibt, erwähnt. Gleich dem Giovannino in Berlin taucht der Cupido unvermutet auf; für Michelagniolos Autorschaft verbürgten sich zunächst zwei bedeutende Bildhauer, Dupré und Santarelli, von dem die Ergänzung des linken Arms herrührt, während beim Berliner Giovannino gerade die Bildhauer sich skeptisch verhielten.

Auch das höchst komplizierte Bewegungsmotiv hat der Cupido mit dem Giovannino gemeinsam. Der Knabe kniet auf abschüssigem felsigem Boden, und indem er, augenscheinlich aus beträchtlicher Höhe herunterspähend, den Kopf energisch nach rechts wendet, weicht der Oberkörper nach der entgegengesetzten Seite aus. Wie ist die Situation aufzufassen? Am besten wohl, indem man mit Grimm (Leben Mich.'s I[5], S. 184) an ein Herabschießen in die Tiefe denkt. Dann müßte die Rechte einen erzenen Bogen zu Boden gedrückt halten, der Pfeil ist abgeschwirrt und die Linke, nachdem sie die Sehne losgelassen hat, in starker Reflexbewegung in die Höhe geschnellt. Auf weitere Zutaten aus Metall scheinen auch die vier Bohrlöcher an der Oberfläche des Köchers hinzudeuten, „die für die Aufnahme von jetzt herausgefallenen Pfeilen (wahrscheinlich aus Bronze) bestimmt waren" (Wickhoff, a. a. O. S. 18). Nirgends hat Michelagniolo an einer und derselben Figur verschiedenes Material verwendet; der bronzene Heiligenschein beim Christus in der Minerva erweist sich schon durch seine unglückliche Einklemmung zwischen Haupt und Querbalken des Kreuzes als ungehörige Zutat.

Die Zusammenschiebung des Körpers in der knienden Stellung, die verschiedenen Ansichten, die die Figur bietet, dazu eine Anzahl formaler Eigentümlichkeiten, die Wölfflin (Jugendwerke S. 31 f.) zuerst und fein beobachtet hat, schließen die Arbeit aus dem Kreise der Jugendschöpfungen Michelagniolos aus. Wölfflin möchte ihr ihren Platz im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts anweisen. Er erkennt in dem nackten Jüngling rechts über dem Propheten Hesekiel „mit aller Bestimmtheit" den Vorläufer des Cupido. Aber gerade dieser Vergleich fällt sehr zu ungunsten der Londoner Statue aus. Der Ignudo zeigt nicht die elegante Silhouette des Cupido, nicht die schmale Brust, die Rundlichkeit der Glieder, die glatt gespannte Haut, die nichts von dem intensiven Leben verrät, das der Meister gerade auf der Epidermis wiederzuspiegeln versteht. Der Kopf mit den fleischigen Lippen und dem auffallend unscharfen Profil der Nase (wie bestimmt und scharf bildet der Meister sonst den Grat des Nasenbeins, die straff angezogenen Nasenflügel!) täuscht in der Profilstellung eine entfernte Ähnlichkeit mit der flüchtenden Mutter auf der Sündflut (Abb. Steinmann, Sixt. II, Tafel zw. S. 304 u. 305) vor, aber es bleibt bei ganz oberflächlicher Verwandtschaft, die bei scharfem Zusehen sich schnell verwischt. Die Haare, kraus und lockig, liegen als kompakte Masse auf dem Schädel. Das Band, das sich hindurchschlingt, erinnert viel mehr an den antiken Kopfschmuck — „und durch den blonden Schmuck der Haare schlingt zierlich sich ein goldnes Band" — als an die Binden, die mehrfach übereinandergelegt und ein wenig nachlässig, auch wohl von der Anstrengung der Arbeit verschoben, um Stirn und Schläfen der nackten Jünglinge gewunden sind. Und ebenso unmichelagnioleak ist das konfuse Gewandstück, auf dem der Knabe sitzt und das den Köcher teilweise deckt.

Und noch eins, das Gravierendste, das gegen Michelagniolo spricht. Der Cupido ist ganz auf die äußerlich-schöne Form hin komponiert und erfunden. Das Motiv ist rein äußerlich so gewendet und gedreht, bis es Fülle der Ansichten, Reize der Überschneidungen und Schönheit des Umrisses hergab. Michelagniolo gestaltet nach einem andern Prinzip: er erfaßt das Motiv in seinem innersten Kern und formt es durch mit stetem Hinblick auf das zur Verdeutlichung seiner Absicht absolut Notwendige. Dies betont er, hebt er heraus, stellt er von allen Seiten klar ohne Rücksicht auf das Gefällige. Die nackten Jünglinge an dem Gewölbe der Sixtina sind ganz bei ihrer Beschäftigung, sie denken nur an sich, an die Aufgabe, die ihnen der Meister zugewiesen hat. Der Cupido in London weiß sich beobachtet, angestaunt — er posiert.

Soll man sich den Michelagniolo des Juliusgrabes bei dieser eleganten Gelegenheitsarbeit vorstellen, die vielleicht den Gartenpavillon eines Mäcens geschmückt hat und die von derselben Kulturluft umweht ist wie der Märchenzyklus Raffaels in der Gartenhalle der Farnesina?

S. 25, Zeile 20. Die betreffende Zeichnung im Skizzenbuch von Heemskerk auf dem Berliner Kupferstichkabinett zeigt die Statue mit der abgebrochenen rechten Hand. Am Original ist die Anstückung dieses Teiles deutlich sichtbar.

S. 25, Zeile 30. Die Hausinventare der Medici erwähnen noch im 16. Jahrhundert einen seither verschollenen Bacchus von Botticelli. Vgl. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, 1898, in dem Abschnitt „Die Sammler" S. 364.

S. 28, Zeile 5. Auf Bayersdorfers Initiative haben Bode (Ital. Bildhauer der Renaiss., S. 278) u. a. die ausgiebige Ergänzung des antiken Bacchus mit Ampelos in den Uffizien für eine Arbeit Michelagniolos und „als eine Art Vorstudie" zu dem Bacchus im Museo nazionale angenommen. Den gewichtigen Gründen, die Wölfflin (Jugendwerke, S. 74 ff.) dagegen anführt, ist, wie beim Giovannino, die Künstlichkeit des Aufbaus und die fast kokette Eleganz des Linienflusses, dieses wichtige Argument gegen die Autorschaft Michelagniolos, hinzuzufügen. Freilich bin ich ganz der Meinung Bodes, daß der Giovannino und der Bacchus der Uffizien von der gleichen Künstlerhand herrühren, und Bode hat aus seiner Attribution des Giovannino mit richtiger Konsequenz auf den Autor dieser Restauration geschlossen. Untrennbar gehören die beiden Werke zueinander. Wem es gelingt, diese Gruppe von Arbeiten zu erweitern, wird den entscheidenden Schritt zur Eruierung des Meisternamens getan haben. Unter den unbedeutenden Namenlosen wird man, nach diesen Proben, den Künstler keinesfalls zu suchen haben.

S. 28, Zeile 31. Über die beiden mit dem südlichen Querschiff der alten Petersbasilika in Verbindung stehenden Rotunden S. Andrea und Sta Petronilla s. Reumont, Rom III 1, S. 456. Grund- und Aufriß der alten Peterskirche bei Pistolesi, Il Vaticano descritto 1829, Vol. I, Tf. III, auch bei von Graevenitz, Deutsche in Rom, 1902, S. 6 u. 7. Nachdem des Neubaus wegen Sta Petronilla, die Kapelle der französischen Könige, abgebrochen wurde, wobei das Grab des 1499 verstorbenen Kardinals in die Vatikanischen Grotten versetzt ward, kam Michelagniolos Pietà in das Oratorio di San Gregorio, linker Hand unter der Vorhalle von S. Peter belegen. Dieses Oratorium oder Kapelle nahm zu gleicher Zeit, d. h. spätestens 1545, das ehemals in der cappella di S. Andrea (neben Sta Petronilla gelegen) aufgestellte wundertätige Madonnenbild, die Madonna

delle Febbre, auf und hieß von nun an Sta Maria delle Febbre. Dort sahen und beschrieben die Pietà der sog. Anonymus Magliabechianus (ed. Frey, S. 113) Vasari und Condivi. Bei Niederlegung der alten Vorhalle wechselte die Pietà nochmals den Platz und kam endlich 1749 an ihren jetzigen Standort.

Fast alle Schriftsteller, verleitet durch Vasaris Angabe, haben die alte Sta Maria delle Febbre, die identisch ist mit der neben Sta Petronilla gelegenen Rundkirche S. Andrea, und die später (1545) so genannte, das ehemalige Oratorio di S. Gregorio „sotto il portichale da man sinistra", verwechselt, wenn sie über den alten Standort von Michelagniolos Pietà berichteten. So auch Herman Grimm (Leben Mich.'s I[5], S. 548), dessen stimmungsvoller Hinweis, Michelagniolos Pietà habe an der aufgebahrten Leiche Alexanders VI. ihre erste Totenwacht gehalten, nun gegenstandslos wird. Alexander VI. war in der alten Kapelle der Madonna delle Febbre, also in der Rotonda di S. Andrea aufgebahrt. Vgl. auch C. von Fabriczys Kommentar zum Codice dell' anonimo Gaddiano 1893, S. 137 f.

S. 30, Zeile 18. Klaczko, Jules II, S. 104 f.

S. 33, Zeile 17. Vgl. W. Bode, Eine Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia und der Einfluß des Savonarola auf die Entwicklung der Kunst in Florenz, Flor. Bildh. d. Renaiss., 1902, S. 335 ff.

S. 33, Zeile 27. Gaye, Cart. II, S. 500. Der kräftige Fluch dort lautet: „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 sotterrar la fede et la devotione; ma spero che un giorno Iddio manderà e sua santi a buttare per terra simile idolatre como queste."

S. 34, Zeile 4. Zitiert bei Pastor, Päpste III[3–4], S. 524.

S. 36, Zeile 16. So schildert der Anonymus Magliabechianus (Frey, S. 115) Leonardo und fügt die bekannte Skandalgeschichte hinzu, wie Michelagniolo die Aufforderung Leonardos, eine Dantestelle zu erklären, mit den Schimpfworten eines Rüpels beantwortet.

S. 37, Zeile 13. Nachträglich sehe ich, daß die „colossi di Mattoni" nicht, wie Semper (Donatello, 1875, S. 120) angibt, die Porta selbst flankierten, sondern daß sie „per di fori verso la Nunziata" standen, „benche inoggi guasti del tempo" (Bocchi-Cinelli, Bellezze di Firenze 1677, S. 44). Man findet sie am Fuß der großen Streben der Tribuna Croce des Florentiner Domes auf der gestochenen Ansicht, die del Migliore seinem Werke Firenze città nobilissima 1684 mitgegeben hat.

S. 38, Zeile 14. Statt „Grabmal" ist im Text „Kapelle" zu lesen; das Grabmal Pius III. befindet sich in Rom in S. Andrea della Valle, demjenigen Pius II. gegenüber, wohin es 1614 aus der Andreaskapelle in St. Peter übertragen wurde. Vgl. Pastor, Päpste III[3–4], S. 561, Anm. 6. Als Kardinal hatte Francesco Piccolomini allerdings die Bestimmung getroffen, in der Kapelle des Domes zu Siena beigesetzt zu werden, wie die Inschrift auf der untersten Stufe des Altars beweist: Franc. Car. Sen. hoc sepulcrum sibi vivens poni curavit.

Von den kontraktlich unter dem 22. Mai 1501 ausbedungenen fünfzehn Statuen soll Michelagniolo nur fünf gearbeitet haben. Unter allen Arbeiten des Künstlers — bemerkt sehr richtig der Cicerone, 8. Aufl., 1901, S. 537 — gehören diese fünf Statuetten zu denen, die Michelagniolos Eigenart am wenigsten scharf ausdrücken. Der hl. Franz ist als eine Arbeit Torrigianos anerkannt. Wölfflin (Jugendwerke, S. 77 ff.) hat unter den übrigen drei verschiedene Hände nach-

gewiesen. Eine Gruppe für sich bilden augenscheinlich die beiden ganz temperamentlosen Statuetten des hl. Gregor und des hl. Pius im bischöflichen bzw. päpstlichen Ornat. Wieder von einem anderen Künstler rührt der weichlich aufgefaßte und behandelte hl. Jakobus her. Am meisten an Michelagniolo selbst erinnert der hl. Petrus, der aber in der gekrampften Bewegung und in den Panni wie eine Karikatur erscheint. „Niemand wird bedauern, schließt Wölfflin, wenn die Piccolominifiguren aus dem Werke Michelagniolos gestrichen werden."

Es ist anzunehmen, daß Michelagniolo den ihn wenig lockenden Auftrag — schon das kleine Format von zwei Braccien war nicht nach seinem Geschmack — untergeordneten Kräften überlassen habe. Als 1503 der Kardinal, der inzwischen Papst Pius III. geworden war, starb, erneuerten die Erben den Kontrakt am 15. September 1504. Am 5. Dezember 1537 überträgt Antonio Maria Piccolomini, als Erbe, dem Paolo di Oliviero de' Panciatichi aus Pistoia seine Forderung an Michelagniolo für unausgeführte Arbeit am Piccolominialtar. Noch 1561 gedachte Michelagniolo dann die Angelegenheit zu ordnen. Vgl. Frey, Briefe an Mich., S. 344 f. u. 382, sowie Milanesi, Lett. S. 362, 363.

S. 39, Zeile 5. S. Wölfflin, Jugendwerke S. 35, besonders auch die dort Anm. 1 zitierten Ausführungen von W. Henke.

S. 40, Zeile 12. S. Ernst Brücke, Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt, Wien 1893[2], Abschnitt VI: Das Becken und seine Verbindung mit dem Rumpfe und den Oberschenkeln.

S. 41, Zeile 11. Die höchst interessanten Gutachten dieser Kommission bei Gaye, Cart. II, S. 455 f. Ebenfalls Grimm, Leben Mich.'s I[5], S. 238 ff.

S. 44, Zeile 9. Die Aktenstücke über den Bronzedavid bringt Gaye, Cart. II passim. Mit diesem Bronzedavid wird ein Wachsmodell in der Casa Buonarroti (Knapp-Rosenberg, Mich., S. 10 u. 166) in Beziehung gebracht. Meiner Ansicht nach mit Unrecht im Vergleich zu der authentischen Federzeichnung im Louvre (Giraudon, phot. Nr. 96). F. Burger (das flor. Grabmal, S. 319) erkennt darin, was noch weniger angeht, eine Skizze zu einem Prigione des Juliusdenkmals. Ich halte das Modell so wenig für eine Arbeit der eigenen Hand Michelagniolos wie das (bei Knapp-Rosenberg auf demselben Blatt rechts abgebildete) Tonmodell, das das Motiv des großen Marmordavids im Gegensinne darstellt; ebenso wenig authentisch ist das im South Kensington befindliche, auf den David bezogene Modell (Symonds, Life of M. I, Tf. 8). Zur Rekonstruktion des verschollenen Bronzedavids scheidet auch die von Louis Courajod (Gaz. archéol. X, 1885, S. 77 ff.) herbeigezogene Bronzestatuette, ehemals im Besitze von v. Pulszki, jetzt im Louvre (h. 0,22), aus der Debatte. Wiederum erhebt jene Federzeichnung Einspruch, daß diese Statuette, wie v. Tschudi (in Thodes „Kunstfreund", 1885, S. 213) meint, „nichts anderes als eine Reduktion von Michelagniolos David" sei, vielleicht von der Hand des Benedetto da Rovezzano. Das Figürchen im Louvre macht vielmehr den Eindruck, als läge in ihm eine Umformung des Donatelloschen Bronzedavids in den Stil Antonios del Pollaiuolo vor. Demgemäß hat W. Bode neuerdings (Les Arts 1904, Nr. 29, S. 10) die Bronze einem Florentiner Meister vom Ende des XV. Jahrhunderts zugewiesen. (In der soeben erscheinenden monumentalen Publikation der „Italienischen Bronzestatuetten" teilt sie Bode übrigens mit Sicherheit Donatello selbst zu [Bd. I, Tf. 5 u. Text S. 9] als ein Vorstudium zum Marmordavid der Casa Martelli.) Michelagniolos Bronzedavid indessen, wie wir ihn uns nach

der Pariser Federzeichnung vorstellen müssen, geht in der Energie der Haltung und in dem Reichtum der Bewegungsmotive weit über seine quattrocentistischen Vorgänger hinaus; er nimmt bereits Kompositionselemente der späteren Werke (Louvre-Sklaven, Bargello-David) vorweg. Der Marmor-David der Tribuna ist noch an die Fläche gebunden, der Bronzedavid zeigt den Meister zuerst bei seinem großen Lebensproblem: der Verteilung der Masse im Raum, der wirklichen Rundplastik, die keinen Hintergrund duldet. Vgl. auch Freys Ausführungen in den „Dichtungen", S. 302 f.

S. 44, Zeile 13. Im Rep. XXI, 1898, S. 114, Anm., ist Oscar Ollendorff mit durchschlagenden Gründen für die Entstehung der Matthäusstatue erst nach der Auffindung des Laokoon eingetreten und hat für den Beginn der Arbeit den Sommer 1506 (gegen die sonstigen Annahmen, besonders Wölfflins) wahrscheinlich gemacht. Ich schließe mich mit voller Überzeugung diesen Ausführungen an, ohne indessen die verblüffende Schlußfolgerung, daß trotz alledem der Matthäus nicht unter dem Eindruck des Laokoon entstanden sein müsse, anzuerkennen. Übrigens ist Ollendorf, wie er mir mitteilt, inzwischen selbst von dieser Schlußfolgerung abgekommen, die ihm von Carl Justis Polemik gegen die „Beeinflussungstheorie" (Velazquez I[1], S. 121 ff.) eingegeben wurde.

S. 45, Zeile 24. Vgl. L. von Scheffler, Michelangelo, eine Renaissancestudie, 1892, S. 217.

S. 47, Zeile 20. Alle anderen Malereien, die in die Jugendzeit des Meisters gesetzt werden, lehne ich ab. Zunächst die Madonna der Sammlung Crespi in Mailand — eine direkte Nachbildung im Gegensinne einer Komposition Donatellos; sodann ein Madonnentondo in der Sammlung der Akademie zu Wien (Holz, Dm. 0,66) — so dürftig, kümmerlich und befangen, daß jede Diskussion sich erübrigt; endlich die Madonna Labouchère oder Manchester in der Nat. Gallery zu London (Nr. 809, Holz, 100 : 82 cm). Das Bild, dessen linke Seite unvollendet ist, enthält viele michelagnioleske Züge. Der eine der singenden Engel, en face, sieht aus wie das inzwischen stattlich herangewachsene Christkind des Uffizientondos. Das Motiv des Christkindes, wie es in die Falte des Madonnenmantels tritt, erscheint auf der Madonna Brügge; ebendaher, wie Wölfflin (Jugendwerke, S. 80) schon bemerkt hat, ist der Giovannino, die beste Figur der Gruppe. Gerade die Art, wie hier Motive aus verschiedenen Originalwerken verwandt und zusammengestellt sind, spricht für einen Nachahmer, den ich im nächsten Umkreise des Meisters, unter den Freunden der Jahre 1501—05 suchen möchte. Ob dieser, wie Knapp-Rosenberg S. 171 meinen, gerade Granacci ist, steht für mich noch dahin. Viel wichtiger ist, daß das Bild aus dem Werke Michelagniolos endgültig ausscheidet.

S. 47, Zeile 29. Zu dieser Gruppe gehören in der Hauptsache ein Bronzemedaillon im Louvre Nr. 391 Madonna mit singenden Engeln, wovon ein zweiter Ausguß (ehemals im Besitz von Frau Julie Hainauer) in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gekommen ist, ferner ein Rundrelief in bemaltem Stuck, ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum, und das große viereckige Marmorrelief der Madonna Medici in der Cappella Medici von Sta Croce zu Florenz. Vgl. W. Bode, Die Madonnenreliefs Donatellos in den „Florentiner Bildhauern", Abb. S. 124, 117, 121.

S. 53, Zeile 25. Leonardos Komposition ist erhalten in einer P. P. Rubens zugeschriebenen Zeichnung, die Edelinck gestochen hat. Eine gute Reproduktion davon

lieferte die Reichsdruckerei zu Berlin, Kat. Nr. 1008.

Über Michelagniolos Karton vgl. Thausing, Z. f. bild. Kst. XIII, 1878, S. 107 ff. u. 129 ff. Ich halte die Bisterzeichnung der Albertina zu Wien (vgl. die Abbildung) weder für eine vorbereitende Studie Michelagniolos zum Karton, noch überhaupt für ein Original Michelagniolos. So flüchtig und unorganisch zeichnet kein Meister, auch dann nicht, wenn er nur Bewegungsnotizen macht. So skizziert vielmehr jemand, der sich in der Eile die Erinnerung an ein fremdes Original festhalten möchte. Ihren großen Wert erhält die Zeichnung dadurch, daß sie die verlorene Komposition mit ihrer lockeren Gruppierung überliefert im Gegensatz zu der Pseudokopie von Holkham Hall, auf der sich alles drängt und zusammenballt. Auch die andere Albertina-Zeichnung, die Thausing publiziert und Knapp-Rosenberg S. XXII übernommen haben — zwei Aktfiguren darstellend —, ist eine Schulzeichnung nach dem vollendeten Karton, was sich durch die fortgelassenen Köpfe und durch die Hinweise auf Muskelstränge und andere anatomische Notabene verrät.

Die Stiche von Marcanton und von Agostino Veneziano, die Details der Komposition mit reichem landschaftlichem Hintergrunde, zum Teil nach Lucas van Leyden, geben, findet man reproduziert bei Knapp-Rosenberg, S. XIX, XX, XXI. Das Hauptblatt, die sog. Kletterer, von Marcanton mit der Jahreszahl 1510, gab die Reichsdruckerei zu Berlin trefflich heraus (Kat. Nr. 148).

S. 53, Zeile 31. Fragmente von Michelagniolos Karton sind noch 1575 in Mantua bei den Strozzi nachweisbar. Vgl. Bottari-Ticozzi, Lett. pitt. III, 315.

S. 54, Zeile 3. Vasari VI, 138 im Leben Bandinellis.

S. 54, Zeile 25. S. Georg Gronau, Aus Raphaels Florentiner Tagen, Berlin 1902, S. 31 ff.

II. SIXTINISCHE DECKE UND JULIUSGRAB

Dem Thema nach deckt sich dies Kapitel mit dem weitaus größten Teil des umfassenden Werkes über Michelagniolo von Carl Justi (1900). Die tiefe Belehrung, die Fülle von Anregungen, die ich dem großen Meister unserer Wissenschaft verdanke, ist insonderheit diesem Kapitel meiner Arbeit zugute gekommen. Es schmerzt mich, meine Bewunderung und meine Verehrung nur an dieser abgelegenen Stelle zum Ausdruck bringen zu können.

I.

S. 60, Zeile 1. Die Berichte der venezianischen Gesandten bei Pastor, Päpste III 3-4, S. 567.

S. 60, Zeile 13. Die Porträts von Melozzo und aus dem palazzo Bruschi bildet Klaczko ab, Jules II, S. 2 u. 281. Von Klaczko übernahm ich auch die Charakteristik des Melozzobildnisses S. 10: „ce je ne sais quoi d'inachevé que donne aux élus du destin l'attente de leur astre". Eine Medaille und eine Münze Julius II., beide von Caradosso, abgebildet bei C. von Fabriczy, Medaillen der ital. Renaissance, S. 84.

S. 61, Zeile 25. Giulianos da San Gallo Skizzenbücher in Rom und in Siena hat C. von Fabriczy ausführlich besprochen und kritisch untersucht. Vgl. C. von Fabriczy, Die Handzeichnungen Giul.'s da S. Gallo. Kritisches Verzeichnis, Stuttgart 1902. Ferner: Derselbe, Giul. da S. Gallo, Jb. d. K. Pr.

Ksts. 1902, Beiheft, und Giul.'s da S. Gallo figürliche Kompositionen, ebenda XIII, 1902, Heft III u. IV. Vgl. ferner: Il Taccuino senese di Giuliano da San Gallo, pubbl. da Rodolfo Falb, Siena 1902 und den Abschnitt „Julian von San Gallo" in Justis Mich., S. 207 ff.

S. 64, Zeile 10. Vgl. die Anmerkung zu S. 126, Zeile 11.

S. 66, Zeile 4. Die Zeremonie der Grundsteinlegung von S. Peter beschrieben bei Pastor, Päpste III 3-4, S. 768 f.

S. 66, Zeile 23. Vgl. die Grabschrift des Felice de' Freddi in Sta Maria Araceli 1529 bei Reumont, Rom III, b, S. 874.

S. 67, Zeile 28. Bei Aufhebung des Kontraktes (Gaye, Cart. II, 477) wird ausdrücklich vermerkt „postquam dicti apostoli non sculpti sunt, nec videtur vel apparet qualiter sculpantur vel sculpiri possint". Und am 27. November 1506 schreibt der Gonfalonier an seinen Bruder, den Kardinal von Volterra: „Ich benachrichtige Ew. Herrlichkeit, daß er (sc. Michelagniolo) eine Geschichte für den palazzo pubblico angefangen hat, die etwas Wunderbares werden wird, und desgleichen zwölf Apostel, jeder 4½ Braccien hoch, die auch vortrefflich ausfallen werden." (Ebenda S. 92.) So bestimmten Angaben gegenüber verliert der späte, 1524 von Michelagniolo an Fattucci gesandte, ganz aus der Erinnerung hergestellte Bericht über die seinerzeit in Florenz zurückgelassenen Arbeiten an chronologisch bindender Kraft. (Milanesi, Lett. 426, Guhl, Künstlerbriefe I², 125.) Ich verweise nochmals auf Ollendorffs Aufsatz im Rep. XXI, 1898, S. 114, Anm. 5.

S. 71, Zeile 2. Vgl. B. Podestà, La statua di papa Giulio II in Bologna, publ. in den Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, Anno VII; zitiert bei Gotti I, 66.

S. 72, Zeile 5. Wer den von Gotti I, 46 publizierten Brief des Pietro Rosselli an Michelagniolo, datiert Rom den 10. Mai 1506, liest, muß zu dieser Auffassung des Tatbestandes geführt werden. Den Schlüssel zur Wahrheit enthält die folgende Stelle: „Rispose Bramante al Papa e disse: Santo Padre, è non ne farà nulla (d. h. San Gallo wird Michelagniolo nicht nach Rom zurückbringen), perchè io òne pratico Michelagnolo assai, e àmmi detto più e più volte nonne volere attendere alla cappella e che voi gli volevi dare cotesto carico; e che per tanto voi non volevi atendere se non a la sepoltura e non alla pittura. E disse: Padre Santo, io credo che a lui non li basti l'animo, perchè lui non ha fatto troppo di figure, e massimo le figure sono alte e in iscorcio: ed ène altra cosa che a dipignere in terra." Das wichtige Schriftstück, das Frey (Jb. d. K. Pr. Ksts. XVI, 1895, S. 93) nicht mehr im Buonarroti-Archive fand, ist wieder aufgetaucht in dem Mich.-Dossier der Sammlung Miß Harry Hertz in Rom. Steinmann-Pogatscher (Sixt. II, 695) haben es getreuer als Gotti publiziert.

S. 73, Zeile 6. Die Zeichnung zu der ursprünglichen Deckenmalerei der Sixtina von dem Umbrer Pier Matteo Serdenti in den Uffizien Nr. 711; abgebildet Sixt. I, 191. Auf Tafel VII dieses I. Bandes hat Steinmann eine Rekonstruktion der Kapelle mit ihrem alten Gewölbeschmuck gegeben.

S. 73, Zeile 30. S. Wölfflin, Jb. d. K. Pr. Ksts. XIII, 1892, wo auch eine Rekonstruktion dieses ersten Deckenentwurfes (nach der Zeichnung im British Mus.) von E. la Roche geboten wird. Steinmann (Sixt. II, 203) hat sie übernommen.

S. 75, Zeile 7. S. W. Pastor, Die Wandfresken der Sixtinischen Kapelle in der Zeitschrift „Hochland", Okt. – Nov. 1903.

S. 75, Zeile 18. Schon Paul Weber hat in seiner Schrift „Geistliches Schauspiel und

kirchliche Kunst" (Stuttgart 1894) mit Entschiedenheit darauf hingewiesen (S. 54), daß „im geistlichen Schauspiel der Schlüssel zu finden sei für die Auswahl und Zusammenstellung der Personen und Szenen der Sixtinischen Decke". Seiner wertvollen Anregung ist, soweit ich sehen kann, nur Pastor (Päpste III3-4, 805, Anm. 4) gefolgt. Weber selbst fußt auf F. X. Kraus, der als erster darauf hinwies, daß sich Michelagniolo hinsichtlich der Gestalten der Propheten und Sibyllen noch ganz im Rahmen der Überlieferung bewegte. (F. X. Kraus, die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, Jb. d. K. Pr. Ksts. XIV, 1893, S. 87.)

S. 77, Zeile 7. S. Poesie di Feo Belcari (Firenze 1833), S. 23 ff. mit dem Widmungssonett S. 47.

S. 79, Zeile 27. S. Georg Warnecke, Zur Deckenmalerei Mich.'s in der Sixt. Kapelle, Z. f. bild. Kst., 1891, S. 300 ff. Und neuerdings H. Weizsäcker, Das architektonische Problem in den Deckengemälden der Sixt. Kapelle, Festschrift für Fr. Schneider zum 70. Geburtstag. Freiburg 1906, S. 225 ff. Dieser Aufsatz enthält die Beziehungen der Deckenarchitektur zu den Entwürfen für das Juliusgrabmal.

S. 86, Zeile 13. Das romantische Zerrbild Michelagniolos hat Graf Gobineau in seinen „Renaissance-Szenen" gezeichnet, indem er es auf dem Typus des fliegenden Holländers aufbaute. Auch Thodes Michelangelo, soweit er bis jetzt vorliegt, basiert auf dem romantischen Heldenideal Richard Wagners, wozu der starke Einschlag von Schopenhauerschem Pessimismus vorzüglich paßt. Das neuerdings in Literaten- und Bohêmekreisen kursierende Bild des gegen den § 175 fehlenden Astheten repräsentiert das andere Extrem als Reaktion unserer modernsten Allzumenschlichen.

S. 86, Zeile 25. Es kommen als Jugendgedichte vor allem die Madrigale „Come può esser, ch'io non sia piu mio? o Dio, o Dio, o Dio (Frey, Dicht. VI) und „Chi è quel che per forza a te mi mena, oilme, oilme, oilme" (Frey, Dicht. V), beide mit den charakteristischen Wiederholungen ihrer pathetischen Ausrufe, und das reizende Sonett „Quanto si gode, lieta e ben contesta di fior, sopra crin d'or d'una, grillanda" (Frey, Dicht. VII, Übs. H. Grimm, Leben Mich. I5, 373 f.) in Betracht. — Raffaels Sonette bei Grimm, Leben R.'s, 1886²², S. 499 ff.; die Übersetzung des Zitats in Grimms „Zehn Essays", 1883², S. 26.

S. 88, Zeile 10. S. Pastor, Päpste III3-4, S. 512.

S. 89, Zeile 22. S. Klaczko, Jules II, S. 366.

S. 93, Zeile 13. S. Ernst Steinmann im Rep. XVII, 1894, S. 175. Inzwischen hat Steinmann, Sixt. II, 372, Anm. 5, seine Behauptung, Michelagniolo habe sich im Jeremias selbst porträtiert, als „gegenstandslos" zurückgenommen.

S. 93, Zeile 30. Übs. von H. Grimm, Leben Mich. II5, S. 274.

S. 95, Zeile 17. Wie überall, so hat auch für Jonas erst Carl Justi die Deutung gefunden.

S. 97, Zeile 5. S. Paul Heyse, Gedichte, Berlin 1885, S. 261.

S. 99, Zeile 19. Vgl. bei Justi die Abschnitte „Reihenfolge der Propheten", S. 88 f. und „Gruppierung der Propheten", S. 141 ff.

S. 101, Zeile 26. Ich bekenne mit Klaczko (Jules II, S. 429), den Grundgedanken, der bei Michelagniolo diese Szenenfolgen beherrscht und verkettet, nicht gefunden zu haben, kann mir aber nicht mit ihm vorstellen, daß der Künstler hier einfach die Vorräte eines Skizzenbuches ausgebreitet habe; ich glaube nicht, daß wir mit diesen Szenen uns befinden „en pleine improvisation, en plein impromptu".

Steinmann (Sixt. II, 436) erkennt in ihnen „die Gefangenen Jerusalems", wobei er m. E. die Müdigkeit, die vorwiegend diesen Gestalten allerdings eigen ist, mißdeutet, wenn er sie als „dumpfe Trauer" nimmt. Ich bin mit Henke und Carl Justi der Ansicht, daß in dieser Mattigkeit das Verlangen nach Ruhe, „die Rast nach einem Reisetage" künstlerisch ausgedrückt ist.

Auch Martin Spahn (im „Tag", 24. April 1906, Nr. 205) tut den Kunstwerken Gewalt an, wenn er auf Dante, Inferno IV hinweist, wo der Dichter „die dumpfen und leisen Seufzer der Kinder, Männer und der Frau'n in Scharen" vernimmt, die zwar nicht sündigten, aber doch der Taufe entbehrten, „die Pfort' und Eingang deines Glaubens ist":

Und lebten sie vor Christo auch, so ehrten
Sie doch den Höchsten nicht, wie sich's gebührt,

und daher ist ihr Los „in Sehnsucht ohne Hoffnung" zu leben. — Eine neue Spur verfolgt Spahn in seinem Aufsatz „Zur Deutung der Lünettenbilder in der Sixtinischen Kapelle" (Festschrift für Fr. Schneider, 1906, S. 197 ff.). „Es würde hier zu weit führen, den Nachweis zu erbringen, daß sich die gesamte Komposition der Decke bis in ihre schönsten Einzelheiten an der erhabensten Liturgie der Kirche inspirierte."

S. 104, Zeile 28. Vgl. das interessante Lavabo in der Sakristei von Sto Spirito zu Florenz, phot. Alinari, Nr. 2400.

S. 106, Zeile 20. Ausführlich hat Steinmann (Sixt. II, 261 ff.) die Bronzemedaillons beschrieben, gedeutet und wertvolle Abbildungen hinzugefügt. Höchst bemerkenswert erscheint der Meister auf einigen der frühen, die sorgfältigste Ausführung zeigen, bei den Gewändern im Banne von Masaccio und besonders von Fra Filippo und Pesellino. Vgl. namentlich die „Ermordung Abners durch Joab" (Abb. 105) und „Nathans Bußpredigt" (Abb. 107).

S. 107, Zeile 27. S. Karl Frey, Studien zu Mich., Jb. d. K. Pr. Ksts. XVI, 1895, S. 91 ff.

S. 108, Zeile 7. H. Pogatscher hat in den „Dokumenten" zu Steinmanns Sixt. II (786 f.) das in der Vaticana befindliche Manuskript von Raffael Maffei „Brevis sub Julio Leoneque historia" (Bibl. Vat. Ottob. lat. 2377) in einem hauptsächlich de moribus Julii handelnden Bruchstück bekanntgemacht.

S. 108, Zeile 15. S. Steinmann, Sixt. II, 219, Anm. 2. Wenn aber Paris de Grassis bei der Enthüllung der Deckenmalerei am 31. Oktober 1512 notiert (Sixt. II, 736): hodie primum capella nostra, pingi finita, aperta est; nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix eius tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente — so ist anzunehmen, daß das Gerüst von Pietro Rosselli von Anfang an die ganze Decke unterfing, nicht zuerst nur den Teil oberhalb des Laienraumes, wie Wölfflin, Steinmann und viele andere, verführt durch die Notiz bei Albertini (de mirabilibus Romae ed. Schmarsow 1886, S. 13) der Ansicht sind. Der „ponte", den Michelagniolo in einem Brief an seinen Vater vom 7. September 1510 (Lett. S. 31) erwähnt, und für den der Papst ihm noch das Geld schuldet, ist das zweite tiefer liegende Gerüst für die Zwickel und die Lünetten. Die „altra parte dell'opera mia" bezieht sich auf diese Zone des Deckengewölbes, nicht auf den Teil des eigentlichen Deckenspiegels oberhalb des Presbyteriums. Vgl. meinen Text S. 111 f. Dies zur Entgegnung auf Steinmann, Sixt. II, 159 mit Anm. 5. Wir müßten, um diese, übrigens nebensächliche Frage zu entscheiden, wissen, welcher Art das Gerüst war. War es, wie höchst wahrscheinlich, weil am zweckmäßigsten, ein Sprengwerk, so reichte es nicht auf den Boden der Kapelle, sondern stützte sich auf den um-

laufenden Mauervorsprung unterhalb der Fensterreihe. Steinmann hingegen scheint sich das Gerüst nach Analogie des modernen, Sixt. II, 177 abgebildeten vorzustellen.

S. 109, Zeile 2. Steinmanns kritischer Katalog der Handzeichnungen zur Sixtinadecke (Sixt. II, S. 598–604) bedarf der Nachprüfung. Das sog. Skizzenbuch in Oxford (publ. und facsim. J. Fisher, London 1865, Proben davon bei Springer, Raff. u. Mich. I, S. 159, bei Steinmann, Sixt. II, S. 455), das Carl Justi (Mich., S. 154) anerkennt und Steinmann wenigstens zum Teil für „unanfechtbar" erklärt, lasse ich mit Berenson (Drawings I, S. 249) nicht als Originalstudium Michelagniolos gelten. Ich sehe darin die Hand eines schnell kopierenden Schülers; die Zuschreibung an Silvio Falcone, die Berenson versucht, ist eine lediglich von den Zeitumständen gestützte Vermutung.

S. 110, Zeile 18. Frey (Stud. zu Mich. I, Jb. d. K. Pr. Ksts. XVI, 1895, S. 97, Regest 43) will Gehilfenhände am Opfer Noahs und an der Trunkenheit bemerken. Es wäre bei der Höhe der Decke und bei ihren schlechten Lichtverhältnissen leicht zu verstehen, wenn Frey die starken Ausbesserungen auf der Trunkenheit Noahs und die unter Pius V. von Domenico Carnevali ausgeführten Ergänzungen im Dankopfer für die Arbeit von Gehilfen angesehen hätte. Sehr wertvoll sind Steinmanns Aufklärungen über den Erhaltungszustand der Decke, die niemand so genau untersuchen durfte, wie er. Vgl. Sixt. II, S. 302, 314.

S. 112, Zeile 16. Vgl. Steinmann, Sixt. II, S. 226, Anm. 2.

S. 115, Zeile 26. München, Kupferstichkabinett: Studium nach Masaccios Petrus auf dem Fresko mit dem Zinsgroschen, abgeb. W. Schmidt, Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferst.-Kab. zu München, 1887, Tafel 53. Wien, Albertina Nr. 116: Mantelfiguren nach einem unbekannten Fresko. Wickhoff, Kat. II, XVIII, abgeb. Schönbrunner u. Meder, Handzeichn. alter Mstr. a. d. Albertina, Tafel 195. London, British Museum Nr. 61: ein König (?) abgab. Berenson, The drawings &c., Vol. II, Plate CXXVI.

S. 115, Zeile 30. Vgl. F. v. Marcuard, Zeichnungen Mich.'s im Teyler-Museum zu Haarlem. München 1901, Tafel 1.

S. 122, Zeile 18. Nachbildungen der zerstörten Lünetten auf der großen Federzeichnung der ganzen Decke in Windsor-Castle (Sixt. II, 453) und in Stichen von Adam Ghisi. Derselbe Stecher überliefert auch den zerstörten nackten Jüngling oberhalb der Delphica (Sixt. II, 248). Über die verschiedenen Restaurationen der Kapelle s. Sixt. II, 779 f. Über die Pulverexplosion von 1798 s. Duppa, The life of Mich. Ang., London 1807, S. 283.

II.

S. 126, Zeile 11. Anton Springer (Raff. u. Mich. II, S. 16 ff. u. S. 352) hat gewichtige Gründe dafür geltend gemacht, daß Condivi sowie Vasari in der 1. Auflage von 1550 nicht den ursprünglichen Entwurf des Juliusgrabes von 1505, sondern schon die zweite Redaktion von 1512/13 schildern. Die neueren Biographen haben, wie mir scheint zu Unrecht, diesen Argumenten ihr Ohr verschlossen. Justi (Mich., S. 18) verwahrt sich gegen Springers Vermutung, wiewohl er (S. 249) ganz richtig bemerkt, daß Michelagniolo „immer bei neuer Aufnahme der Arbeit auch deren Plan verändert". Wie gering aber wären dann die Änderungen! Der Rundbau wird an die Wand gerückt, wobei sich dann notwendigerweise die „stanzetta a guisa d'un tempietto" in eine cappelletta verwandeln mußte. Und dies als Resultat von sieben Jahren künstlerischen Wachstums!

Klaczko (Jules II, S. 19, Anm. 1) setzt sich ausführlich mit der „séduisante hypothèse de M. Springer" auseinander. Allein er will Condivis Glaubwürdigkeit auch an dieser Stelle nicht preisgeben, weil Michelagniolo selbst dahinterstecke, und bezieht sich auf die merkwürdige Übereinstimmung von Vasari 1550 und Condivi 1553, die ein „renseignement" vom Meister selbst vorauszusetzen scheinen. Schließlich spielt er das Freigrab à quatre façades gegen das Wandgrab von 1513 aus. Auch auf diesen Einwand hat Springer (a. a. O. II, S. 22) die Antwort bereitgehalten: „die Ungewißheit, wo schließlich das Denkmal werde aufgestellt werden, war wohl auch Ursache, daß Michelagniolo 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* teilt Condivi mit." — Steinmann (Sixt. II, S. 142, Anm. 2) schließt sich Justi an, und setzt zudem die Zeichnung, ehemals bei Herrn von Beckerath, jetzt Berlin, Kgl. Kupferstichkab. (s. meinen Text S. 128 f.) in die frühe Zeit vor 1513, weil auf ihr der Papst noch bartlos erscheint. Das beweist nichts; denn es ist sehr fraglich, ob sich Michelagniolo bei der monumentalen Verherrlichung des Papstes an das Aussehen der letzten Jahre gehalten haben würde; die Bildung der Herzöge auf den Medicigräbern spricht energisch dagegen. — Symonds (Life of M. I, S. 131 ff.) sucht vergeblich sich durch die Schwierigkeiten hindurchzufinden, die entstehen, wenn man an Condivis Unfehlbarkeit festhält und die Zeichnungen 1512/13 datiert.

S. 127, Zeile 13. S. Pastor, Päpste III 3–4, S. 815.

S. 127, Zeile 14. S. A. Luzio, Federigo Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II, Archivio della R. Società Romana di Storia patria, Vol. IX, 1886, S. 577 ff.

S. 127, Zeile 28. S. Milanesi, Contratti artistici in den Lett. S. 635 ff.

S. 128, Zeile 20. Die beiden Hauptblätter bewahrt das Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Die ehemals in dem Besitz von Herrn von Beckerath befindliche Zeichnung, die mehrfach abgebildet wurde (z. B. Jb. d. K. Pr. Ksts. V, 1884), wird vielfach, so auch von dem höchst sachverständigen ehemaligen Besitzer, für ein Original Michelagniolos angesehen. Ihr Zustand läßt ein sicheres Urteil kaum zu. Deshalb wählte ich als Vorlage für die Abbildung im Texte die ebendort aufbewahrte, getreue Kopie, die inschriftlich Jacopo Sacchetti nach dem vorigen Blatte angefertigt hat. Eine dritte Zeichnung in den Uffizien (abgeb. bei Springer, Raff. u. Mich. II, S. 23) stellt Untergeschoß und Terrasse des Entwurfes dar. Neuerdings hat sie P. Nerino Ferri publiziert (Miscellanea d'arte 1903, S. 11 ff.) und ihr Teilkopien gegenübergestellt, die nachweislich von Bastiano da San Gallo, gen. Aristotile, herrühren. Nach Technik und Ausführung gehört auch die Grabmalzeichnung der Uffizien in diesen Komplex; auch für sie kann Aristotile da San Gallo als Urheber mit Sicherheit gelten.

S. 134, Zeile 13. S. Oscar Ollendorff, Mich.'s Gefangene im Louvre, Z. f. bild. Kst. IX, 1898, S. 273 ff.

S. 136, Zeile 19. Meine Deutung des Moses beruht auf der geistreichen, tief eindringenden Analyse, der Robert Vischer in Spemanns „Museum", Band X, S. 69 ff. die Figur unterzogen hat. „Michelangelo faßt in der göttlichen Inspiration eines der Mittel, ihn (Moses) aus der geschichtlichen Fläche emporzuheben. Der Charakter und seine Grundstimmung ist ihm die Hauptsache" (S. 73).

S. 146, Zeile 7. Über das weitere Schicksal der beiden Sklavenfiguren s. Springer, Raff. u. Mich. II, S. 353.

S. 148, Zeile 13. Goethe über „Myrons Kuh" in den „Schriften und Aufsätzen zur Kunst". Hempel-Ausg. Bd. 28, S. 462.

III. IM DIENSTE DER MEDICI

S. 153, Zeile 6. Die Impresen der Medici bei Paolo Giovio, Dialogo dell' imprese militari et amorose, Lyone 1574.

S. 153, Zeile 25. Über den Palast der Medici in Rom vgl. Eug. Müntz, Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVIe siècle. Extrait des mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres, Tome XXXV, 2e partie; auch S.-A., Paris 1895, S. 8 ff.

S. 161, Zeile 20. Die Vorgeschichte der Mediceergräber ist mit Zuhilfenahme des einschlägigen Zeichnungenmateriales neuerdings mehrfach eingehend behandelt worden: von Frey in den Studien zu Michelagniolo (Jb. d. K. Pr. Ksts. XVII, 1896, S. 5 ff.), von H. von Geymüller in dem VIII., Michelagniolo gewidmeten Bande der Renaissance-Architektur Toscanas, München 1904, von Fritz Burger „Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo", Straßburg 1904, von Ernst Steinmann „das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos", Leipzig 1907.

S. 166, Zeile 7. S. Cianfogni-Moreni, La basilica di San Lorenzo, Firenze 1816, II (I) S. 208 ff. Vgl. auch den Brief von Sebastiano del Piombo an Michelagniolo, 17. Juli 1533, Milanesi, Les corresp. S. 104 ff. und das Schreiben Giovannis da Udine an Michelagniolo vom 25. Dezember 1531 bei Frey, Briefe an Michelagniolo, S. 319 f.

S. 167, Zeile 6. Zur Erklärung des Ideengehaltes der Grabmäler hat Heinrich Brockhaus die ambrosianischen Gesänge herangezogen, in denen „Tag und Nacht, Abenddämmern und Morgen als symbolisch angeführt erscheinen für die schlafende und wachende, für die in dämmerndem Zweifel und von diesem dämmernden Zweifel befreite Glaubenstugend" (Vossische Zeitung 1906, Nr. 90 vom 23. Februar, und im Jahresbericht 1905/1906 des Kunsthistorischen Institutes in Florenz S. 16). Ich halte es dagegen mit Eugen Petersen, der (Z. f. bild. Kst. XVII, 1906, S. 179 ff.) auf antike Vorbilder gedeutet hat. Ein bildender Künstler wird, wenn er die Wahl hat, eher die Anregung aus dem ihm geläufigen Kunstgebiet nehmen, als sich von weit abliegenden literarischen Analogien bestimmen lassen. Auch beweisen die geplanten Flußgötter, wie sehr Michelagniolo mit seiner Idee in antiken Vorstellungen wurzelte, worin er sich recht als Kind seiner Zeit erweist.

S. 168, Zeile 21. Einige Grundsteine zur Charakteristik der beiden Herzöge entnahm ich der bemerkenswerten Serie von Artikeln über San Lorenzo in Franceschinis viel zu wenig beachtetem „Nuovo Osservatore fiorentino", Firenze, 1885/1886. Vgl. auch desselben Autors Aufsätze über San Lorenzo in den unter dem Titel „Per l' arte Fiorentina, dialoghi critici" gesammelten Studien, Firenze 1895. — Über Giulianos Verkehr mit Mechanikern vgl. Ranke, Päpste III[10], Analekten S. 46, wo seine Beziehungen zu dem in der Astrologie erfahrenen Riccardo Cervini, dem Vater des Papstes Marcellus II., der unter Leo X. Vorschläge zur Kalenderverbesserung machte, aus einer alten Quelle zitiert werden.

S. 169, Zeile 20. Giulianos Sonett in Herman Grimms Übersetzung, Leben Mich.'s II5, S. 549.

S. 170, Zeile 9. Der Brief von Pauluzzi an den Herzog von Ferrara ist datiert vom 17. Dezember 1519 und betrifft Raffael. Siehe Springer, Raff. und Mich. II, S. 373, der ihn nach Campori zitiert.

S. 172, Zeile 26. Vgl. Machiavelli, Il Principe (ed. Giuseppe Lisio, Firenze 1900) Kap. XVI.

S. 174, Zeile 27. Vgl. die mächtigen, ganz dantesken Stanzen 10 u. ff. in dem Gedicht auf das Lob des Landlebens (Guasti, Rime S. 317 ff.; Frey, Dichtungen Nr. CLXIII).

S. 175, Zeile 16. Bei so vielen Übersetzungsversuchen mag auch hier ein eigener seinen Platz finden:

O Nacht, du süße Zeit, trotz aller Schwärze,
Weil jeder Mühe winkt ein friedvoll Rasten,
Dich preisen, die dein Wesen voll erfaßten,
Und wer dich ehrt, der sah dir tief ins Herze.
Du zwingst und bannst, was müd den Geist durchschwirrt,
Auf daß es sanft in deiner Kühle schliefe,
Du hebst im Traume mich aus dunkler Tiefe
Zu jener Höh, um die mein Hoffen irrt.
Des Todes Schatten du! Von dir umfangen,
Verschließt die Seele sich der Macht der Schmerzen,
Du bester, letzter Trost in Leid und Bangen.
Du stärkst das schwache Fleisch, daß neu es blühe,
Das Schluchzen stillst du und den reinen Herzen
Stiehlst sacht du fort des Lebens Last und Mühe.

S. 177, Zeile 12. Übersetzung von Sophie Hasenclever. Guasti, Rime S. 279; Frey, Dichtungen Nr. XXII. Das Autograph im British Museum zu London enthält auf Vorder- und Rückseite Studien, nach Guasti „una gamba e altri schizi", nach Frey (Dichtungen S. 313) „u. a. zur Madonna der Capella Medici".

S. 177, Zeile 26. S. Heinrich Brunn, Griechische Götterideale, München 1893, „Die Personifikation des Meeres in griechischer Plastik".

S. 180, Zeile 2. S. Annotations de Blaise de Vigenère sur les ouvrages ou tableaux de Philostrate, zitiert von Mariette in den Observations de M. Pierre Mariette sur la vie de M.-A. écrite par Condivi son disciple, 2de édition, Florence 1746, p. 76.

S. 181, Zeile 29. Schon 1521 wird „una figura di Nostra Donna a sedere secondo è disegnata" erwähnt (Contratti artistici in den Lettere S. 696). Für die frühe Datierung der Albertina-Zeichnung bringt Gronau im Jahresbericht des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz 1905/06 S. 15 f. stichhaltige Gründe.

S. 182, Zeile 27. Justi S. 379 f.

S. 183, Zeile 18. Über den Stand der Arbeiten 1526 siehe Frey, Briefe an Michelagniolo, S. 285.

S. 184, Zeile 21. Guicciardini in den Opere inedite II, 329.

S. 185, Zeile 31. Vgl. den Brief von Gio. Battª Mini aus Florenz, 29. September 1531 an Bartolomeo Valori bei Gaye, Carteggio II, S. 228 ff.

S. 186, Zeile 3. Montorsoli wird 1533 am duca Giuliano beschäftigt und zum „soprastante a la sepoltura doppia della sacrestia" von Michelagniolo erhoben, was der Meister unter dem 19. Juli Sebastiano mitteilt, damit die Nachricht durch ihn an den Papst gelange. Vgl. Frey, Dichtungen, Regest 56, S. 516.

S. 226, Zeile 11. *Das Original-Tonmodell des einen der beiden geplanten Flußgötter* glaubt Adolf Gottschewski in dem nunmehr in der Tribuna des Museo dell'Accademia di belle arti zu Florenz aufgestellten Torso wiedergefunden zu haben. Dokumentarische, von Dr. Geisenheimer beigebrachte Nachrichten, die allerdings erst von 1583 an datieren, und die von Dr. Poggi nachgewiesene Tatsache, daß der Torso in späterer Zeit als „eine Art Symbol der Florentiner Akademie"

einmal auf einem Bilde mit dem hl. Lucas, dem Schutzpatron der Malergilde, ein andermal neben dem Porträt Michelagniolos, der 1563 bei Gründung der Akademie einstimmig zum Ehrenpräsidenten erwählt wurde, erscheint, bestätigten ihm die originale Abstammung und die Wichtigkeit seines Fundes. Gottschewski hat mehrfach darüber Bericht erstattet, am ausführlichsten im „Münchener Jahrbuch für bildende Kunst", Band I (1906), S. 43-64. Die Prüfung des dort in aller Breite vorgelegten Materials läßt mich die Autorschaft des Torsos und mithin seine prinzipielle Bedeutung für Michelagniolos Bildhauerpraxis anders beurteilen.

Gottschewski ging von einem im Museo nazionale zu Florenz befindlichen Bronzetorso aus, den er richtig mit dem im Medici-Inventar von 1553 erwähnten, später (1559) in das scrittoio des Herzogs Cosimo übertragenen „torso di bronzo ritratto da uno Fiume di Michelagnolo" identifizierte. Aus der hohen Vollendung dieses Torsos glaubte Gottschewski schließen zu müssen, daß in ihm „ein authentisches Werk Michelangelos wenigstens in einer Kopie aus seiner Zeit erhalten geblieben" sein müsse. Nun wissen wir aber — wenn auch nicht gerade aus den m. E. verdächtigen Modellen in der Casa Buonarroti zu Florenz und im South Kensington-Museum zu London —, daß Michelagniolo zu eigenem Gebrauche sich stets nur andeutender Ton- oder Wachsskizzen bedient hat. „Höchstens, sagt Gottschewski S. 47, für den Fall, daß er die Ausführung einem Gehilfen hätte übertragen wollen, wäre es denkbar, daß er ein durchgebildetes kleines Wachsmodell geliefert hätte." Einer solchen Annahme aber scheint die dokumentarisch überlieferte Absicht des Meisters, nach der er die vier Flüsse eigenhändig arbeiten wollte, zu widersprechen. Zwar ist Michelagniolo wie so oft auch in diesem Falle seinem Vorsatz untreu geworden und die vier Flüsse schuldig geblieben. Aber mindestens zu einem von ihnen soll er das Modell in einer für die Zeit charakteristischen Technik (über einem Holzkern mit darauf gebundenem Werg und einem teigartigen Überzug, in den Scherwolle gemischt ist) hergestellt haben. Und dies Modell ist eben der von Gottschewski in der Florentiner Akademie aufgefundene Torso, der dem Bildhauer Hildebrand und früher noch, wie mir W. Bode brieflich mitteilt, auch dem Baron Ed. von Liphart bekannt gewesen war, ohne daß die Kunsthistoriker ihm Aufmerksamkeit geschenkt hätten. Gleichwohl bleibt es das Verdienst Gottschewskis, auf diesen Torso zum erstenmal den Kreis der Fachgenossen hingewiesen zu haben.

Für Gottschewski ist die Hand Michelagniolos selbst nicht zu verkennen, „weil die Ausführungsweise genau seiner typischen Marmorbehandlung entspricht." Seine verständnisvolle Bewunderung der Arbeit hat ihn trotzdem nicht blind gemacht für die Schwächen, die dem Modell anhaften, namentlich in der Behandlung von Brust und Bauch. Die guten Abbildungen bestätigen vollauf Gottschewskis Urteil: „es fehlt der Brust an Volumen und die Modellierung ist matt" (S. 58). Sonderbar! Gerade die Brust ist bei Michelagniolo immer sehr voluminös gebildet und ein Prunkstück an Modellierung. Vielleicht, entschuldigt Gottschewski, sollten noch weitere Schichten aufgelegt werden, vielleicht haben diese Partien „in etwas" gelitten; „jedenfalls wird der Gesamteindruck nicht gestört." Darüber bin ich anderer Meinung; für mein Gefühl ist die Störung empfindlich.

So nachsichtig wie Gottschewski das Tonmodell beurteilt, so streng und unerbittlich richtet er den kleinen Bronzetorso, dessen Brust und Bauch zu den Glanzpartien ge-

hören, dessen durchgehende Vollendung ungetrübte Meisterschaft verrät. Er erklärt ihn für eine Kopie nach dem Tonmodell; „so vortrefflich sie ist, jetzt, wo wir das Original kennen, sehen wir, was darin verloren gegangen ist“ (S. 58), „keiner von den Künstlern aus Michelangelos Kreis und Gefolgschaft ist imstande gewesen, aus einem kleinen Modell des Meisters eine Arbeit hervorzubringen, wie der Torso (sc. das Tonmodell) sie bietet“ (S. 58). Und wer — so lautet meine Gegenfrage — war imstande, das große Tonmodell, das in der Brust- und Beckenpartie, an den Knien und an mancher anderen Stelle, die die Photographie nicht verrät, so deutliche Schwächen aufweist, zu jenem kleinen Meisterwerk umzuformen, als welches ich den Bronzetorso erklären muß? Ich stelle nur jene von Gottschewski S. 45 abgebildete ergänzte Kopie des Bronzetorso zum Vergleich.

Nein, zwischen dem Bronzetorso und dem Tonmodell müssen andere Beziehungen walten, und von der Betrachtung der Dokumente fällt ein wegweisendes Licht auf das Verhältnis der Kunstwerke zueinander. Wir haben vom 17. Juni 1526 den ausführlichen Bericht über den Stand der Arbeiten (Milanesi, Lett. 453, und Frey, Briefe an Michelagniolo, S. 285 Anm.): von den Flüssen ist noch nichts vorhanden. Dann kommt die lange, durch die politischen Verhältnisse bedingte Arbeitspause bis Oktober 1530. Im Juni 1531 sind „Nacht“ und „Morgen“, im September ein Alter („uno di que' vechi“) vollendet. (Gaye, Cart. II, 229.) Michelagniolo ist krank, und seine Freunde sorgen sich um ihn. Das Jahr 1532 bringt dem Meister neue Aufregung wegen des Juliusdenkmals, die der Vertrag vom 29. April keineswegs von ihm nimmt. Er tritt mit Montorsoli in geschäftlich-künstlerische Verbindung, und ein Jahr darauf ist Montorsoli schon für ihn an den Medicigräbern tätig. Er vollendet den duca Giuliano und wird auf Michelagniolos eigenen Wunsch „soprastante a la sepoltura“ (Milanesi, Les corresp. S. 114). Dies ist der Zeitpunkt, in dem sich die „Werkstatt von San Lorenzo“ organisiert. Damals gab Michelagniolo in fremde Hände, was er ehedem selbst auszuführen beabsichtigte.

Die Methode dieser neuen Arbeitsweise schildert mein Text S. 186. Unter dem Zwang dieser neuen Verhältnisse bequemte sich, so scheint es mir, der Meister, genaue kleine Modelle als Vorlage für die Gehilfen zu machen. Daß er wirklich solche Modelle gefertigt hat, ist durch seine eigenen Worte bestätigt („e domandasserra arò finiti dua modelli picoli che io fo pel Tribolo“, Brief vom 15. Oktob. 1533 an Figiovanni, Milanesi, Lett. 470). Ein solches Modell muß m. E. dem Tontorso zugrunde gelegen haben. Die Gehilfen übertrugen es zunächst in den großen Maßstab und in einem Material, das Korrekturen und Retuschen des Meisters zuließ; dann sollte es, wozu es aber durch den plötzlichen Abbruch der Arbeiten in keinem Falle gekommen ist, der Marmorausführung zugrunde gelegt werden. Ein solches Zwischenmodell, wie es ja heute auch die Bildhauer anfertigen, ist uns in dem Torso der Akademie erhalten. Das kleine Originalmodell Michelagniolos selbst möchte ich in der Bronze des Bargello erkennen. Nicht als ob der Guß von Michelagniolo herrührte, sondern Cosimo, der sich so sehr und so umsonst mühte, ein Werk von Michelagniolos Hand zu bekommen, hat sich das aus vergänglichem Material (Ton oder Wachs) hergestellte und wahrscheinlich schon beschädigte Originalmodell abformen, in Erz gießen lassen und es als eine Reliquie in seinem scrittoio, wo die ihm persönlich wertvollen Kunstsachen standen, aufgestellt.

So erklärt es sich, wenn das Inventar von 1559 ausdrücklich hinzufügt, das Original sei ein eigenhändiges Werk von Michelagniolo gewesen. So erklären sich auch die Qualitätsunterschiede, auf die es im letzten Grunde immer ankommt und die den Dokumenten gegenüber den Ausschlag geben.

Denn gerade die Legitimierung des großen Tonmodells durch die Dokumente als eines meisterlichen Originales ist wieder, wie so oft, ein nachdenklicher Beleg für die sogen. „einwandfreie" Zeugenschaft des urkundlichen Materials. Am frühesten wird der Tontorso in den 1552 erschienenen „Marmi" von Doni erwähnt. Der Fremde, der sich durch die Sakristei führen läßt, fragt den Florentiner Landsmann: che stupende bozze di terra son queste qui basse? und erhält die Antwort, es seien „due Figuroni di marmo che Michel Agnolo voleva fare". Eine Spur des zweiten, wahrscheinlich zugrunde gegangenen Flußgottes möchte ich auf einer dem Federigo Zucchero zugeschriebenen, im Louvre befindlichen Zeichnung erkennen (Braun, 62308). Das flüchtig gezeichnete Blatt gewährt Einblick in die Sakristei von San Lorenzo; man sieht den Gesamtaufbau des Grabes des duca Lorenzo, das mehrere Künstler, sitzend und stehend, abzeichnen. Einer von ihnen, dem es an der Profilansicht lag, hat sich ganz rechts neben die Tür postiert; mit dem einen Bein steht er auf einem achtlos in die Ecke gestellten Torso, das angezogene andere, das ihm als Stütze für sein Skizzenbuch dient, tritt auf eine der tief herabreichenden Konsolen, die den Türsturz tragen. Und eben dieser Torso, verstümmelt wie er ist, ohne Beine und Arme, aber in der Bewegung des Rumpfes das echt Michelagnioleske Motiv deutlich verratend, kann sehr wohl die zweite jener bozze sein, die das Erstaunen des Donischen Peregrino von 1552 hervorriefen. Über das Schicksal der ersten berichten die von Dr. Geisenheimer aufgefundenen Akten, nur daß wir nicht erfahren, wie der Tontorso in den Besitz Ammanatis gekommen ist. Daß in den Akten steht, dies Modell sei von der Hand des Michelagniolo, ist ganz natürlich; wie hätte denn der Protokollführer sich anders ausdrücken sollen? Gehen denn die Atelierbilder Rubens in den Inventaren nicht auch ausnahmslos unter dem Namen des Meisters selbst?

Aber wir haben eine ganz andere und scheinbar zwingende Beglaubigung für die vermeintliche Eigenhändigkeit dieses Modells, die Gottschewski, als er seinen Aufsatz schrieb, nicht gekannt hat. In seinem Trattato della scultura (ed. Carlo Milanesi, Firenze 1857, S. 197 f.) spricht Cellini ausführlich von der Arbeitsmethode Michelagniolos, der zunächst von dem kleinen Anfangsmodell gleich zur Marmorausführung geschritten sei; „ma conosciuto non si essere satisfatto di gran lunga al suo buono ingegno con i piccoli modelli, sempre *da poi* si è messo con grandissima ubbidienzia a fare i modelli grandi quanto gli hanno a uscire del marmo a punto: *e questo l'abbiamo visto con gli occhi nostri nella sagrestia di San Lorenzo.*" Ganz recht, einen anderen Anhalt konnte Cellini nicht haben als seine eigenen Augen, denn niemand drang mit des Meisters Willen in die Geheimnisse seiner Arbeit ein (vgl. meinen Text S. 280). Und ferner „da poi"! Was hat denn Michelagniolo „da poi", d. i. nach den Medicigräbern, an Plastik noch viel gearbeitet? Rahel und Lea am Juliusgrabe sind in so erstaunlich kurzer Zeit entstanden, daß die Anfertigung eines ausführlichen Zwischenmodells unmöglich erscheint. Die Pietà-Rondanini ist verhauen, die Kreuzabnahme im Florentiner Dom zeigt auch keine vorherige genaue Berechnung des Marmorvolumens. Bei seinem Tode wurden im Nachlaß zwar einige bozze gefunden,

aber es waren statue principiate aus Marmor, nicht Modelle. Unmöglich, sich Michelagniolo jemals, wenn er zu Meißel und Hammer greift, innerlich an ein durchgeführtes Modell gebunden zu denken!

Ich wiederhole zum Schluß. Als Michelagniolo Gehilfen für die Figurenarbeit an den Medicigräbern einstellte, gab er ihnen als Vorbilder genaue kleine Ton- oder Wachsmodelle. Damit er freie Hand zur Korrektur hatte, ließ er danach zunächst ein Zwischenmodell in Ton und Scherwolle anfertigen. Das ursprüngliche kleine Modell, also das Originalmodell, hat sich Cosimo für sein studio in Bronze gießen lassen, um es zu erhalten. Das Zwischenmodell, das Montorsoli aufgebaut haben mag oder sonst einer der Gehilfen, kam in die Akademie. Weil es nicht die „touche" des Meisters selbst zeigt, konnte Adolf Hildebrand z. B., der es ja lange kannte, auf Tacca die Bestimmung treffen, für dessen Prigioni am Denkmal Ferdinand I. in Livorno es jedenfalls genau so vorbildlich war, wie auch für Montorsolis Flußgötter am Brunnen in Messina (1551). Aus dem Vorhandensein des Modells sind trotz Cellini keine neuen Aufschlüsse über die Technik Michelagniolos abzuleiten.

Gottschewskis Fund trägt somit sehr zur Klärung der Meinungen und zur Befestigung der bisher bestehenden Ansicht über Michelagniolos Arbeitsmethode bei. Bei einem Jugendwerk des Meisters begreifen wir, daß Meinungsverschiedenheiten über die Eigenhändigkeit entstehen können. Ein Werk des reifsten entwickelten Stils muß seine Merkmale so deutlich in jedem Teile zeigen, daß Widerspruch unmöglich ist. Andernfalls ist es kein Original.

IV. DIE FREUNDE UND DER DICHTER

S. 191, Zeile 8. Guhl in den Künstlerbriefen I, S. 147-150, gibt eine Auswahl aus dem Briefwechsel Michelagniolos mit Pietro Aretino und zitiert S. 150 die angezogene Stelle.

S. 191, Zeile 13. Vgl. Vasari VII, S. 270.

S. 191, Zeile 21. Vgl. Francisco de Hollanda, Gespräche über die Malerei (ed. de Vasconcellos), S. 21 f.

S. 192, Zeile 10. Vgl. Soriano, Relatione di 1533, zitiert von Ranke, Röm. Päpste I[10], S. 69.

S. 192, Zeile 20. Diese Worte stehen in dem letzten erhaltenen Cavalieribrief an Michelagniolo vom 15. Novbr. 1561. Frey, Dichtungen S. 538, Regest 120.

S. 192, Zeile 30. Michelagniolo an Sebastiano del Piombo aus Florenz, Mai 1525. Milanesi, Lettere S. 446.

S. 195, Zeile 29. Die Vita des Francesco Granacci (1469-1544) bei Vasari, V, 339-345, die des Giuliano Bugiardini (1475-1554), VI, 201-209. In dem, was Vasari von ihrem Umgang mit Michelagniolo erzählt, erscheint reichlich Anekdotenhaftes enthalten. Die meist selbstgefällig IVL. FLOR und ähnlich in Gold gezeichneten Gemälde Bugiardinis stehen künstlerisch höher, als Vasari sie beurteilt hat. Diesen beiden Malern wäre noch Jacopo l'Indaco (1476-1534 [?]) anzuschließen, den Michelagniolo mit ihnen zur Aushilfe für die Sixtinamalerei berief. Seine Werke, die Vasari (III, 679-682) aufzählt, sind nicht mehr nachweisbar. Er ist hinreichend charakterisiert durch die Sätze (ebenda S. 680): essendo persona faceta, piacevole e di buon tempo, alloggiava pochi pensieri e non voleva lavorare, se non quando

non poteva far altro; e perciò usava di dire, che il non mai fare altro che affaticarsi, senza pigliarsi un piacere al mondo, non era cosa da cristiani.

S. 196, Zeile 26. Die Briefe Sebastianos, herausgegeben von Milanesi „les Correspondants de Michel-Ange", Paris 1890, mit französischer Übersetzung von Dr A. le Pileur. Michelagniolos Antworten bei Milanesi, Lettere, Firenze 1875.

S. 198, Zeile 14. Um die Herausgabe der Briefe dieser römischen Freunde, vor allem des liebenswürdigen und anhänglichen Leonardo Sellaio, hat sich Karl Frey verdient gemacht. Vgl. Sammlung ausgewählter Briefe an M. B., herausgegeben von Karl Frey, Berlin 1899.

S. 199, Zeile 3. Die Briefe des Bartolommeo Angiolini († 1540) bei Symonds, Life of M. Vol. II, S. 386-399, und (besser) bei K. Frey in den Regesten zu Michelagniolos Dichtungen.

S. 201, Zeile 2. Vgl. die Selbstbiographie Cellinis (ed. Tassi, Firenze 1829), Vol. I, S. 140.

S. 202, Zeile 1. Carducci druckt in seiner Ausgabe der Poesie di Lorenzo de' Medici (Firenze 1859) die kleine Abhandlung „Si difende da chi lo accusasse d' avere scritto d' amore" auf S. 3-9 ab als erste der Prose di L. d. M. per dichiarazione e storia de' suoi sonetti e delle canzoni. Vgl. auch A. von Reumont, Lorenzo de' Medici, Leipzig 1883, und Thode, Mich. II, S. 106 f.

S. 202, Zeile 19. Am eingehendsten hat sich L. von Scheffler, Michelagniolo, eine Renaissancestudie, Altenburg 1892, mit Tommaso Cavalieri beschäftigt und das Verhältnis der Freunde aufgeklärt.

S. 203, Zeile 16. Übersetzung von Sophie Hasenclever, S. 249.

S. 206, Zeile 14. Übersetzung von Robert-tornow, S. 127.

S. 206, Zeile 26. Auch in der Beurteilung der Freundschaft zu Vittoria Colonna ist L. von Schefflers Buch maßgebend geworden. Über Vittoria Colonna s. A. von Reumonts Biographie, Freiburg i. Br. 1881; ihre Briefe im Carteggio di V. C., herausgegeben von Ferrero e Müller, Turin 1889. Dazu auch die Regesten in Freys „Dichtungen".

S. 207, Zeile 8. S. Le rime di Vittoria Colonna ed. Pietro Ercole Visconti, Roma 1840.

S. 207, Zeile 21. Den Hinweis auf diese Stelle ihres ersten Biographen fand ich bei Thode, Mich. II, S. 365.

S. 209, Zeile 7. Übersetzung von Herman Grimm, Leben Mich.'s II 5, S. 319. Im Original hat das Gedicht die Form eines Madrigals (Frey, Dichtungen S. 199).

S. 210, Zeile 5. S. Villari, Savonarola (deutsch) II, S. 289. „La regola del ben vivere composta mentre era in carcere" erschien gedruckt Florenz 1498, 1529; Venedig 1547.

S. 210, Zeile 31. Übersetzung von Robert-tornow, S. 277.

S. 211, Zeile 15. Vittorias Brief bei Frey, Dichtungen S. 534, Regest 110.

S. 211, Zeile 31. Übersetzung von Robert-tornow S. 267. Das italienische Original klingt noch viel charakteristischer: Un uomo in una donna, anzi uno dio per la sua bocca parla — ein Mann in einer Frau, ja ein Gott spricht durch ihren Mund.

S. 214, Zeile 15. Auf die Verwandtschaft der Rime Michelagniolos mit der Lyrik des Lorenzo de' Medici hat Frey noch nachträglich in den „Zusätzen und Berichtigungen" zu seiner Ausgabe der Dichtungen aufmerksam gemacht. Die Gedichte des Magnifico sind am leichtesten zugänglich in der kleinen, von Carducci besorgten Ausgabe, die 1859 bei Barbèra in Florenz erschien. Übersetzungsproben findet man bei A. von Reumont, Lorenzo de' Medici II,

S. 14-17, und bei Isolde Kurz, „die Stadt des Lebens", in den Abschnitten „der mediceische Musenhof" und „La bella Simonetta".

S. 217, Zeile 26. Übersetzung von Robert-tornow, S. 285.

S. 221, Zeile 6. Übersetzung von Robert-tornow, S. 173.

S. 222, Zeile 14. Der Brief, in dem Michelagniolo das denkwürdige Anerbieten dem Könige von Frankreich machen läßt, ist von Luigi del Riccio an Ruberto Strozzi nach Lyon am 21. Juli 1544 gerichtet. Vgl. Gaye, Carteggio II, S. 296. Der andere, in dem er beteuert, daß er sich stets gehütet habe, „mit Verbannten zu sprechen und umzugehen", datiert vom 22. Oktober 1547 und war an Leonardo, den Neffen, nach Florenz gerichtet. Vgl. Milanesi, Lettere S. 221 mit falscher Datierung 1548. Das richtige Datum geht aus dem Vermerk Leonardos hervor. (Frey, Briefe Michelagniolos, S. 327.)

S. 222, Zeile 26. Giannottis Dialog „de' giorni che Dante consumò nel cercare l' Inferno e 'l Purgatorio" im Auszug mitgeteilt von Cesare Guasti, Rime di M., S. XXVI—XXXIV. Siehe auch Wilhelm Lang, Transalpinische Studien, Leipzig 1875, I, S. 191 ff. Der Dialog stammt aus dem Jahre 1545.

S. 223, Zeile 18. Übersetzung von Robert-tornow, S. 7.

S. 223, Zeile 28. Der Typus der Brutusbüste zeigt noch Verwandtschaft mit den Louvresklaven, vor allem mit dem trotzig Aufblickenden. Nach Vasari soll als Vorlage ein antiker Carneol gedient haben. Ich bin aber mit Burckhardt (im Cicerone) der Ansicht, daß wir „ein freigeschaffenes Charakterbild" vor uns haben.

V. DIE LETZTEN DREISSIG JAHRE

I.

S. 232, Zeile 30. Daß auch die Mutter Gottes ursprünglich unbekleidet dargestellt war, entnehme ich dem Protokoll des Verhörs von Paolo Veronese vor dem Inquisitionstribunal zu Venedig am 18. Juli 1573 (Guhl, Künstlerbriefe II², S. 363). Hier die betreffende Stelle:

Veronese. Michelangelo hat zu Rom in der Kapelle des Papstes unsern Herrn, seine Mutter, die heiligen Johannes und Petrus und den himmlischen Hofstaat dargestellt, und er hat alle Personen, wie z. B. die Jungfrau Maria, nackt dargestellt und in verschiedenen Stellungen, welche die heiligste Religion ihm nicht eingegeben hat.

Inquisitor. Wißt Ihr denn nicht, daß, wenn man das jüngste Gericht malt, für welches man keine Kleider annehmen darf, man auch keine zu malen Ursache hat? . .

Dagegen behauptet Steinmann (Sixt. II, 533), daß „Maria eine der wenigen Gewandfiguren auf dem Fresko sei und so schon von Michelangelo gemalt."

S. 235, Zeile 9. S. Recitazione del caso di Pietro Paolo Boscoli e di Agostino Capponi, scritta da Luca della Robbia 1513, Arch. storico italiano I (1842), S. 283-309. Burckhardt, Kultur der Renaissance II⁸, S. 275 f., Villari, Machiavelli, deutsche Ausg. II, S. 175 f.

S. 237, Zeile 5. Über die Deutung des Jüngsten Gerichtes und seine nahen Beziehungen zu Dante s. Wolfgang Kallab in der Festschrift für Wickhoff, Wien 1903, S. 138-153.

II.

S. 249, Zeile 23. Meiner Schilderung von Michelagniolos Häuslichkeit liegt Steinmanns Aufsatz „Wohnung und Werkstatt Michelangelos in Rom" zugrunde (Deutsche Rundschau 1902, S. 279 ff.).

S. 250, Zeile 21. Den Karton mit der Trunkenheit Noahs schenkte Michelagniolo später dem Konsul der Florentinischen Nation in Rom Bindo Altoviti (Vasari VII, 271). Vier andere, nackte Gestalten und Propheten, brachte Benvenuto Cellini aus Frankreich zurück, wohin Antonio Mini sie mitgenommen hatte; zu Vasaris Zeiten waren sie bei den Erben von Girolamo degli Albizzi (Vasari VII, 203).

S. 251, Zeile 22. Die Albertina in Wien bewahrt eine Tuschzeichnung von Taddeo Zuccari, die Michelagniolo auf einem Spazierritt durch Rom darstellt, wie er die Sgraffittofassade eines Palastes in Augenschein nimmt. Braun Nr. 70220.

S. 256, Zeile 8. Herman Grimm nennt mit vollem Recht den Christus in der Minerva „die erste Statue Michelangelos, die als manieriert bezeichnet werden muß." (Leben Mich.'s I[5], 490.) Ich nehme mir die Freiheit, sie nur flüchtig an dieser Stelle zu erwähnen, weil sie nach meinem Dafürhalten für die Kenntnis des Meisters belanglos ist. Sie ist heute durch einen Bronzeschurz und einem Bronzeschuh entstellt, da der Marmorfuß von den Küssen der Gläubigen abgewetzt ist wie der Fuß St. Peters. Der erste Block blieb liegen, weil sich im Kopf eine schwarze Ader zeigte, die zweite Redaktion, zu der Michelagniolo mehrfach gedrängt werden mußte, konnte nur mit Beteiligung von Gehilfen — erst Pietro Urbano, dann Federigo Frizzi — vollendet werden.

III.

S. 262, Zeile 12. Den ersten Versuch, Michelagniolos Zeichnungen zusammenzustellen und kritisch zu ordnen, hat B. Berenson in seinem großen Werke Drawings of Florentine painters gewagt. Mannigfach gegen seine Bestimmungen polemisiert A. von Beckerath im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII (1905) und XXIX (1906). Von Karl Freys monumentaler Publikation „Die Handzeichnungen des M. B.", Berlin bei Julius Bard, die auf 30 Lieferungen berechnet ist und dem im Text beklagten Mangel abhelfen soll, sind inzwischen die ersten 3 Hefte erschienen. — Ich verweise noch auf Fr. Portheims Aufsatz „Beiträge zu den Werken Mich.'s" im Rep. XII (1889), S. 140 ff., und auf den Abschnitt 5 „Die Zeichnungen" in Wölfflins „Jugendwerke Mich.'s".

S. 265, Zeile 29. Die herrliche Original-Rötelzeichnung zur Libica aus dem Besitze von Don Aureliano de Beruete in Madrid hat zum erstenmal Frey in den „Handzeichnungen" Lief. 1, Tf. 4 u. 5 veröffentlicht. Man sieht deutlich, daß Michelagniolo nach einem männlichen Modell studiert hat. In den Uffizien eine Kopie, abgeb. bei Steinmann, Sixt. II, S. 652.

IV.

S. 269, Zeile 24. Der von Michelagniolo eigenhändig geschriebene Augentraktat ist herausgegeben worden von Dr. M. A. Berger, München 1897. Die Rezepte stammen aus dem liber de oculo Petri hispani; die Handschrift ist dem Vatikanischen Kodex der Gedichte angehängt.

S. 272, Zeile 9. Nicht anders war es auch bei den wiederholten persönlichen Zusammenkünften, die im November 1560 stattfanden, als der Herzog Cosimo nach Rom kam. Cosimos Sohn, Don Francesco, der im Oktober 1561 Rom besuchte, zeigte nicht minder große Verehrung für den alten Meister und empfing ihn, immer das Barett in der Hand.

S. 275, Zeile 28. Auch Castiglione glaubt

noch im Cortigiano (ed. Cian, Firenze 1894, S. 107) die Übung der Malerei entschuldigen zu müssen, „la qual oggidí forse par meanica e poco conveniente a gentilomo".

S. 276, Zeile 27. Vasari VIII, S. 405, Lettera CLVII an Don Vincenzio Borghini, datiert Mailand, den 9. Mai 1566.

S. 277, Zeile 5. Pier Vettori an Borghini, den 4. Januar 1557. Vgl. Gaye, Carteggio II, 419.

S. 277, Zeile 10. Das Datum 20. März 1546, das Milanesi im Prospetto cronologico (Vasari VII, 390) und ihm folgend Thode in seinen Annalen (I, 444) anführt, bezieht sich auf die gleiche Ehrung Tizians. Das richtige Datum in den Atti dell'Accademia de'Lincei, Serie II, Vol. I, 333, zitiert bei Steinmann, Wohnung und Werkstatt Mich.'s, a. a. O. S. 286.

S. 277, Zeile 20. Die betreffenden Stellen bei Condivi ed. Frey, S. 184 f.

S. 278, Zeile 1. Ranke, Päpste 1^{10}, 181.

S. 279, Zeile 28. Übersetzung von Robert-tornow, S. 389.

S. 280, Zeile 11. Vgl. darüber Carl Justi, Winckelmann und sein Jahrhundert I^2, 379 f. und desselben Michelangelo S. 360. Zur Sache selbst Vasari VII, 272.

S. 280, Zeile 23. Milanesi, Lett. S. 522 ff. und Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe I, 152 f.

S. 281, Zeile 3. Aus Jahns Mozartbiographie zitiert von Hebbel, Tagebücher (ed. R. M. Werner, 1903) IV, 347.

S. 284, Zeile 16. Vasari (VII, 244) berichtet: die Pietà sei, „zerbrochen wie sie war", an Francesco Bandini gekommen, und zwar auf dem Umwege über Michelagniolos Diener Antonio, der sie sich vom Meister ausbat und sie um 200 Goldgulden an Bandini verkaufte. Tiberio Calcagni „setzte sie zusammen und erneute, ich weiß nicht welche Stücke, doch blieb sie unvollendet, weil Bandini, Michelagniolo und Tiberio starben." Aber die Gruppe in Florenz weist nur geringe Beschädigungen und keine Spur eines fremden Meißels auf. Viel eher könnte sich Vasaris Bericht auf die Pietà-Rondanini beziehen, die deutliche Spuren einer Zertrümmerung zeigt. Freilich ist es dann nicht möglich, die Pietà-Rondanini mit der im Nachlaß des Meisters vorgefundenen „statua principiata per un Cristo ed un'altra figura di sopra ataccati insieme, sbozzata et non finita" (Gotti II, 150) zu identifizieren. Die Chronologie dieser Alterswerke muß der Spezialforschung vorbehalten bleiben.

S. 285, Zeile 22. Die echten und falschen Züge des Londoner Bildes erörtert Wölfflin treffend in den „Jugendwerken", S. 82 f. Ich möchte es chronologisch noch weit später setzen als Wölfflin, der an eine zeitliche Zusammengehörigkeit mit der Vollendung der Sixtinischen Kapelle denkt. Sicher ist anzunehmen, daß ein Karton von Michelagniolo dem Bilde zugrunde liegt. Gleich vielen Fachgenossen bin ich geneigt, diesen Karton zu identifizieren mit dem im Inventar (Gotti II, 151) erwähnten „cartone grande dove è designata una Pietà con nove figure non finite". Zählt man nämlich die beiden kleinen im Hintergrund am Sarkophag beschäftigten Männer mit, so wird auch für das Londoner Bild die Zahl von 9 Figuren erreicht. Für die malerische Ausführung kommt nach dem Urteil der meisten Jacopo di Pontormo in Betracht. Demgegenüber möchte ich mit allem Vorbehalt auf eine Stelle im Schreiben des Daniele Ricciarelli vom 17. März 1564 an Leonardo Buonarroti hinweisen (Gotti I, 357): „Vi (nämlich im Nachlaß) si trovò quattro pezzi di cartoni, uno fu quello (sc. un Cristo che si parte dalla Madre), *l'altro che dipegnava Ascanio* (sc. Condivi), se vene ricorda . ." Dieser „altro cartone" könnte sehr wohl jene Pietà con nove figure sein. Freilich kennen wir

keine Werke von Condivi. Und ich stelle seinen Namen zur Diskussion mit dem vollen Bewußtsein, daß ich einer ganz subjektiven Vermutung Ausdruck gebe. — Das Londoner Bild befand sich bis 1845 in Rom, wo es Peter von Cornelius sah und beurteilte als „una cosa preziosa — un vero originale di Michelangelo". Über den Zusammenhang mit der Komposition von Rogier van der Weyden vgl. Goldschmidt und Warburg in den „Sitzungsberichten der Kunstgesch. Ges." VIII, 1903, S. 56 ff.

S. 286, Zeile 19. In der Gazette des beaux arts (3e pér., Tome XXXVII, 177 ff., mars 1907) hat A. Grenier die Aufmerksamkeit auf eine pietà inconnue de M. A. à Palestrina im Oratorium der S. Rosalia des dortigen Palazzo Barberini gelenkt (h. 225, br. 130). Sie ist unvollendet; der Block, ein rötlich gefärbter Marmor, wie ihn die Berge von Palestrina selbst liefern, scheint mit dem Gestein, gegen das die Kapelle gebaut ist, zusammenzuhängen und müßte dementsprechend an Ort und Stelle gearbeitet sein. Das Werk selbst habe ich nicht gesehen, doch versichern mir Kenner, daß es nicht den verführerischen Abbildungen entspricht, die Grenier davon gibt, und keineswegs namentlich in der Roheit der unausgeführten Teile die Art des Meisters selbst erkennen läßt. Die Gruppe verwendet gleichzeitig Motive der Kreuzabnahme (z. B. den zusammensinkenden Körper Christi) und der Rondanini-Pietà (die Madonna steht hinter Christus). Als Arbeit Michelagniolos wird sie zuerst 1756 von Cecconi in seiner Storia di Palestrina erwähnt. Zahn in der 2. Aufl. (1869) von Burckhardts Cicerone wies auf sie hin.

S. 286, Zeile 24. Über die letzte Krankheit und den Tod des Meisters vgl. Thodes wertvolle Annalen Mich. I, 474 f.

S. 288, Zeile 11. Über das angebliche Grabmonument in SS. Apostoli zu Rom vgl. Thode, Mich. I, 481 ff. Das dort im Korridor des Klosters errichtete Denkmal stellt den Professor der Medizin Ferdinando Eustachio von der Sapienza zu Rom dar, auf dessen gelehrten Beruf der Putto rechts mit dem Buch und die Kanne mit dem Waschbecken deutlich hinweisen. Die irreführende Inschrift darüber stammt erst aus der Zeit nach 1824.

S. 389, Zeile 11. S. Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall' Accademia de Pittori, Scultori ed Architettori, Firenze 1564; Neudruck 1875.

S. 290, Zeile 10. Dokumente zum Denkmal Michelagniolos in S. Croce bei Steinmann, Rep. XXIX (1906), S. 408 ff. Die ganze Denkmalsangelegenheit bei Thode, Mich. I, 480 ff.

VI. DIE ARCHITEKTONISCHEN SCHÖPFUNGEN

S. 295, Zeile 28. S. Michelagniolos Brief an einen ungenannten Kardinal aus Rom, ca. 1560, Milanesi, Lett. 554.

S. 296, Zeile 8. Vgl. Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. 4, S. 84.

S. 297, Zeile 14. S. Vasari III, 271 f., IV, 257, VIII, 117.

S. 298, Zeile 20. v. Geymüller (Tos. Arch. VIII, 35) verweist auf drei in der Casa Buonarroti befindliche Grundrißstudien zu einem Kuppelbau, in denen er Gedanken Michelagniolos für das Mausoleum Julius II. erkennen möchte; „es wären die frühesten Studien seiner Tätigkeit auf dem reinen Gebiete der Baukunst." Ich kann mich nicht entschließen, wie Burger (Gesch. d.

Flor. Grabmals mit Abb. S. 315, 316, 318) getan hat, die subjektive Vermutung des tiefgründigen Forschers als eine feststehende Tatsache zu behandeln und begnüge mich, sie an dieser Stelle zu registrieren.

S. 299, Zeile 2. Die rhythmische Travée erscheint zuerst an der Cancelleria zu Rom. Wir wissen jetzt, daß dieser Bau bereits 1486 begonnen wurde und daß seine Fassade schon 1489 vollendet war. Mithin kann sie nicht Bramantes Werk sein, der frühstens 1499 nach Rom gekommen ist.

S. 300, Zeile 25. S. v. Geymüller, Tos. Arch. VIII. passim.

S. 301, Zeile 20. Die einzelnen Stadien der Entstehungsgeschichte der Fassadenentwürfe von S. Lorenzo behandelt mit reichem illustrativem Material v. Geymüller in seiner oft zitierten Publikation Tos. Arch. VIII.

S. 302, Zeile 17. S. R. Redtenbacher, Beiträge zur Kenntnis des Lebens des florentinischen Architekten Giuliano da San Gallo. Allgem. Bauztg. XLIV, Wien 1879, S. 1-10.

S. 303, Zeile 9. S. Milanesi, Lett. S. 383. — Vgl. auch v. Geymüller, Tos. Arch. VIII, S. 45: „an der Fassade war das Ideal Michelagniolos, an einem Außenwerk ein Konzert von Harmonien des Bündnisses zwischen Architektur und Skulptur zu geben, ähnlich dem Bramantes am Schrein der Santa Casa zu Loreto. Ein Relief- und Flächenkonzert aus weißem Marmor, wie es Florenz noch nicht gesehen, nicht bloß ein Gliederaufbau. Es war ein Strahlen der Harmonie zweier Schwesterkünste."

S. 305, Zeile 4. Sie kommen ähnlich schon an der Sixtinischen Decke vor, wo sie den Karyatidenkindern als Sockel dienen.

S. 306, Zeile 8. Über Begründung und Schicksale der mediceischen Bibliothek s. Voigt, Wiederbelebung des klass. Altertums (1859, 1. Aufl.), S. 202 f., und Villari, Savonarola, deutsche Ausg. II, 110 ff.

S. 307, Zeile 27. S. v. Geymüller, Tos. Arch. VIII, 27.

S. 308, Zeile 1. Vgl. dazu den Brief Ammanatis an Michelagniolo vom 23. Dezember 1558, bei Frey, Briefe an Mich. Nr. CCCXV, S. 358 ff.

S. 308, Zeile 7. S. Jakob Burckhardt, Gesch. d. Renaiss. [3], S. 208.

S. 309, Zeile 6. Giovan Franco Fattucci an Michelagniolo, den 3. April 1524: „et di sopra vorrebbe (sc. il papa) fare un bello palco, ma vorrebbe ussire di questi riquadramenti, come sono questi qua, che non li piaciano." S. Gotti I, 166, und Frey, Briefe an Mich. Nr. CCX, S. 221.

S. 309, Zeile 16. Infolge seiner dauernden Abwesenheit von Florenz hat Michelagniolo die Ausführung nicht mehr überwachen können. Bis um das Jahr 1560 verzögerte sich die Vollendung des Libreria. Die Decke schnitzten Carota und Tasso; ihnen schlossen sich für die Büchergestelle und Bänke Battista del Cinque und Ciapino an. Den Fußboden (nach einer Zeichnung von Tribolo, der sich seinerseits wieder an die Decke Michelagniolos hielt) machte 1552/53 Santi Buglione. Die bunten Fenster rühren von Giovanni da Udine her. S. Vasari VII, 203; VI, 92. — Gute, zum Teil auch farbige Abbildungen bei J. C. Raschdorf, Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana, Berlin 1888, Tf. 34-37; dazu Text S. 6 f.

S. 310, Zeile 5. Das Manuskript der Vitruv-Übersetzung von Fabio Calvi befindet sich in München.

S. 310, Zeile 8. S. Gotti II, 129-131.

S. 310, Zeile 11. S. Raffaels Brief an den Grafen Castiglione bei Bottari-Ticozzi, Lett. pitt. I, 116 f.: „me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti".

S. 310, Zeile 30. Michelagniolos Ansicht über das Pantheon bei Vasari, IV, 512 (vita di

Andrea Sansovino). Vgl. auch v. Geymüller, Tosc. Arch. S. 52.

S. 312, Zeile 31. S. Wölfflin, Renaiss. und Barock [1], S. 47.

S. 313, Zeile 26. S. Pastor, Päpste IV, 2, S. 269 mit Anm. 2.

S. 314, Zeile 6. Vasari VI, 573 beschreibt in der vita des Battista Franco ausführlich diesen Triumphbogen.

S. 315, Zeile 15. S. Adolf Michaelis, Michelagniolos Plan zum Kapitol und seine Ausführung, Z. f. bild. Kst. II, 1891, S. 184 ff.; ferner E. Rodocanachi, Le capitole romain antique et moderne, Paris 1904.

S. 316, Zeile 3. S. Reumont, Gesch. d. Stadt Rom IIIa, S. 11.

S. 316, Zeile 13. S. o. Text S. 25 mit Anm.

S. 316, Zeile 17. S. Rodocanachi, a. a. O. S. 60, Anm. 1.

S. 316, Zeile 29. Das interessante Reskript bei Reumont, Gesch. d. Stadt Rom IIIb, S. 754. Die Worte „List und Habsucht" enthalten eine Anspielung auf das Treiben des Senators Pietro Squarcialupi, eines berüchtigten Antikenzerstörers, der mit einer Bande in Verbindung stand „ad effodiendos et cavandos certos lapides tiburnas et marmoreas in platea capitolii", wogegen der Stadtrat schließlich einschritt. (Rodocanachi, a. a. O. S. 63, 64 mit Anm.)

S. 320, Zeile 13. S. Marcotti, Il giubileo dell' anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai, Firenze 1885, S. 23 f.

S. 320, Zeile 30. Bernini spricht in seinem Journal der Reise nach Frankreich (Gaz. b. arts XXXI, 284) von der Bewunderung, die Michelagniolo der Trajanssäule zollte. Zitiert von Klaczko, Jules II, S. 99, Anm. 1.

S. 321, Zeile 16. Die Inschrift auf dem Sockel der Marc Aurel-Statue bei Reumont, Gesch. d. Stadt Rom IIIb, S. 875.

S. 321, Zeile 19. S. Akten vom 8. Juli 1542 bei Rodocanachi, a. a. O. S. 77: „pensamo che la causa potissima (sc. weshalb Messer Leonardo da Foligno sein Amt nicht antreten wollte) sia stata la incommodità e deformità delle santie del Campidoglio."

S. 321, Zeile 20. Vgl. den Stich von Hieronymus Cock aus dem Jahre 1562. Mit guten Gründen weist Adolf Michaelis (Z. f. bild. Kst. 1891, S. 190) nach, daß Cock „zwar den Zustand des Baues um die Zeit, da Michelagniolos Treppenbau begonnen war, wiedergeben wollte, daß ihm aber für den alten Zustand keine treue Abbildung mehr zu Gebote stand, daher er die Erinnerung daran in freier Weise ausgestaltete." Cocks Stich, den Michaelis abbildet, muß demnach den Zustand des Kapitols um die Jahre 1548-49 darstellen.

S. 322, Zeile 13. Daten der Erbauung und der Ausschmückung der Bauten auf dem Kapitol:

1538. Aufstellung der Reiterstatue des Marc Aurel.

1546. Umbau des Senatorenpalastes in altertümlichen Formen ohne Rücksicht auf Michelagniolos Pläne mit Ausnahme der Freitreppe.

Zwischen 1550 u. 1555. Neuordnung der beiden nach Araceli und der Rupe Tarpea führenden Treppen mit den Hallenbauten von Vignola.

Zwischen 1559 u. 1565. Anlage der Cordonata mit den beiden Basaltlöwen aus Sto Stefano del Cacco.

1568. Vollendung der Fassade des Konservatorenpalastes. (Vgl. die Inschriften bei Steinmann-Pogatscher, Rep. XXIX (1906), S. 440 f.

1579. Neuer Glockenturm nach dem Entwurf von Martino Lunghi.

1583. Ergänzung und Aufstellung der Dioskuren an der Cordonata.

1584. Aufstellung des antiken Meilenzeigers von der via Appia.

1587. Anlage des großen Wasserbeckens vor der Freitreppe des Senatorenpalastes von Giacomo della Porta.

1590. Aufstellung der Trophäen vom Esquilin auf der Balustrade der Cordonata.

1592. Umbau der Fassade des Senatorenpalastes von Girolamo Rainaldi.

1593 kommt die kleine Roma in die Mittelnische der Freitreppe.

1644. Bau des Kapitolinischen Museums als Gegenstück zum Konservatorenpalast von Girolamo Rainaldi.

NB. Bisher hatte dort eine große Mauer den Platz abgeschlossen, in deren Mitte Giacomo della Porta eine weiträumige Nische mit der Statue des Marforio errichtet hatte.

Nach 1655 kommen die Statuen Constantins und seines Sohnes von der Treppe, die nach Araceli führte, auf die große vordere Balustrade.

1692 erhält der antike Meilenzeiger sein Gegenstück in einer modernen Kopie.

1709. Anlage der großen zum Forum führenden Straße.

S. 323, Zeile 13. Über diesen Zug in dem Charakter Pauls III. s. Ranke, Päpste I[10], S. 157. Schon in dem Empfehlungsschreiben der Donna Argentina Malaspina de' Soderini an ihren Bruder Don Lorenzo Malaspina, marchese di Fosdenone aus Rom, den 15. Juli 1516 wird Michelagniolo ausdrücklich gerühmt, „che è persona che intende di architectura e di artiglarie e di saper monire una terra". (Frey, Briefe an Mich., S. 28.)

S. 324, Zeile 3. Wörtlich nach Vasari VII, 217.

S. 324, Zeile 18. Der Kontrakt betreffend die Porta Pia bei Gotti II, 160 ff. Eine Skizze im Teyler-Museum zu Haarlem, ed. F. v. Marcuard Tf. XVI.

S. 326, Zeile 24. Das Brouillon dieses wichtigen Briefes publiziert Gotti I, 292 f. offenbar mit falscher Datierung „intorno al 1544". Ich identifiziere dies Brouillon mit dem dem Papste übersandten Schreiben, weil es die Krankheitsentschuldigung enthält, auf die Vasari (V, 470) ausdrücklich hinweist: Michelagniolo sei der gemeinsamen Vorstellung der Konkurrenten ferngeblieben „per sentirsi indisposto". Die Konkurrenz und mithin vermutlich auch das Schreiben fallen in den Herbst 1545 oder ins Frühjahr 1546, nicht lange vor Antonios im Herbste 1546 (3. Oktober) erfolgten Tode. Vgl. dazu Thode, Mich. I, 445 (Annalen von 1546).

S. 327, Zeile 4. Letarouilly (Édifices de Rome moderne 1868, Textband S. 269) läßt Michelagniolo nur „la pensée première" und möchte „l'étude si classique des détails" dem Vignola zuschreiben. Ihm schließt sich mit einigen Vorbehalten Hans Willich an in seiner Monographie Vignolas (Straßburg 1906, S. 83). „Unbedingt" pflichtet er Letarouilly darin bei, daß das Gesims nicht von Michelagniolo herrühren könne; „vielleicht hat Michelagniolo nur Größe und Höhenlage des Gesimses bestimmt". Neben Vignola weist Willich auf Nanni di Baccio Bigio und und das Gesims am Palazzo Mattei-Paganica in Rom hin, das „in allen Verhältnissen und Details dem des Farnesepalastes sehr ähnlich ist". Für Michelagniolo spricht die florentinische Art des Abschlusses unter dem Fries nicht mit einem Architrav, sondern mit einfachem Astragal. H. von Geymüller scheint ganz für Michelagniolo zu stimmen: „im Kranzgesims der Fassade ist er sozusagen dem klassischen Typus gefolgt" (Tos. Arch. VIII, S. 42).

S. 327, Zeile 22. Antonios Entwurf für die Hoffassade des Palazzo Farnese bei Letarouilly a. a. O., Textband S. 273.

S. 327, Zeile 31. S. Wölfflin, Renaiss. u. Barock[1], S. 113.

S. 329, Zeile 11. Die Ergänzung der arg

zerstörten Gruppe übernahm auf Michelagniolos Wunsch Guglielmo della Porta.

S. 329, Zeile 25. Vgl. die synoptische Tabelle (Planche 45) bei H. von Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter, Wien-Paris 1875, ein maßgebendes Werk, auf das im Text wie in den folgenden Anmerkungen immer Bezug genommen ist.

S. 330, Zeile 5. Den Zustand des Bauplatzes von S. Peter gibt eine Zeichnung Heemskercks ca. 1536 zu erkennen, die v. Geymüller a. a. O. Pl. 52 abbildet.

S. 330, Zeile 26. S. Vasari VII, 218 f. und Michelagniolos Brief an einen gewissen Bartolommeo, den Milanesi (Lett. S. 535) in das Jahr 1555 setzt und an Ammanati gerichtet sein läßt, während ihn Frey (Briefe, Hort. del. V, S. 199 mit Anm. S. 324) weit einleuchtender Ende 1546 oder Frühjahr 1547 datiert und als Empfänger an Bartolommeo Ferratino, Mitglied des Bauvorstandes von S. Peter unter Paul III., denkt.

S. 331, Zeile 15. Vasari IV, 161 (vita di Bramante): „. . ancora ch'egli (Mich.) dicesse a me (Vas.) parecchi e volte, che era esecutore del disegno ed ordine di Bramante".

S. 335, Zeile 8. Vgl. die ursprüngliche Wanddekoration des Pantheons, die u. a. in einer Zeichnung Raffaels (bei v. Geymüller a. a. O. Pl. 44) vorliegt. Die jetzige Gliederung des Obergeschosses stammt aus dem 17. Jahrh.

S. 336, Zeile 6. Authentische Zeichnungen nach dem Originalmodell Michelagniolos — das in S. Peter zusammen mit dem von Antonio da San Gallo aufbewahrt wird, mir aber nicht zugänglich war — bei Gotti II.

S. 336, Zeile 19. v. Geymüller, a. a. O. S. 244.

S. 339, Zeile 4. v. Geymüller, Tos. Arch. VIII, S. 39.

S. 339, Zeile 28. S. Emil du Bois-Reymond, Naturwissenschaft und bildende Kunst, Rede, gehalten zur Feier des Leibnizischen Jahrestages in der Akademie d. Wissensch. am 3. Juli 1890, Leipzig 1891, S. 18.

S. 340, Zeile 23. S. C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1892, S. 147.

S. 341, Zeile 30. Vasari VII, 192.

S. 343, Zeile 13. S. v. Geymüller, Tos. Arch. VIII, S. 55.

STAMMTAFELN DER FAMILIEN BUONARROTI, DELLA ROVERE UND MEDICI.

Die Stammbäume erscheinen in gekürzter Form und sollen nur die verwandtschaftlichen Beziehungen klarstellen, die zum Verständnis der Lebensverhältnisse MICHELAGNIOLOS notwendig sind.

1. STAMMBAUM DER BUONARROTI SIMONE.

Vgl. ***AURELIO GOTTI, Vita di M. B. Vol. II, 3ff. SYMONDS, The life of M. B. Vol. II.***

Stammvater der Linie ist ein BERNARDO, der vor 1228 stirbt. Die direkte Linie setzt ein mit

SIMONE
† 1314

BUONARROTA
† 1348

SIMONE
† 1373

BUONARROTA
1355—1405

LEONARDO DI BUONARROTA SIMONE
1399—1458

LODOVICO, Vater M.s
1444—1534

- LEONARDO, 1473—1510, Dominikanermönch
- MICHELAGNIOLO, 1475—1564
- BUONARROTO, 1477—1528
  - SIMONE, † 9jährig
  - LEONARDO, 1519—1599
    - MICHELANGELO der Großneffe, 1568—1647
  - FRANCESCA, verh. 1538 mit Michele Guicciardini
- GIOVAN SIMONE, 1479—1548
- SIGISMONDO, 1481—1555

2. STAMMBAUM DER DELLA ROVERE DI SAVONA.

LODOVICO LEONARDO DELLA ROVERE DI SAVONA

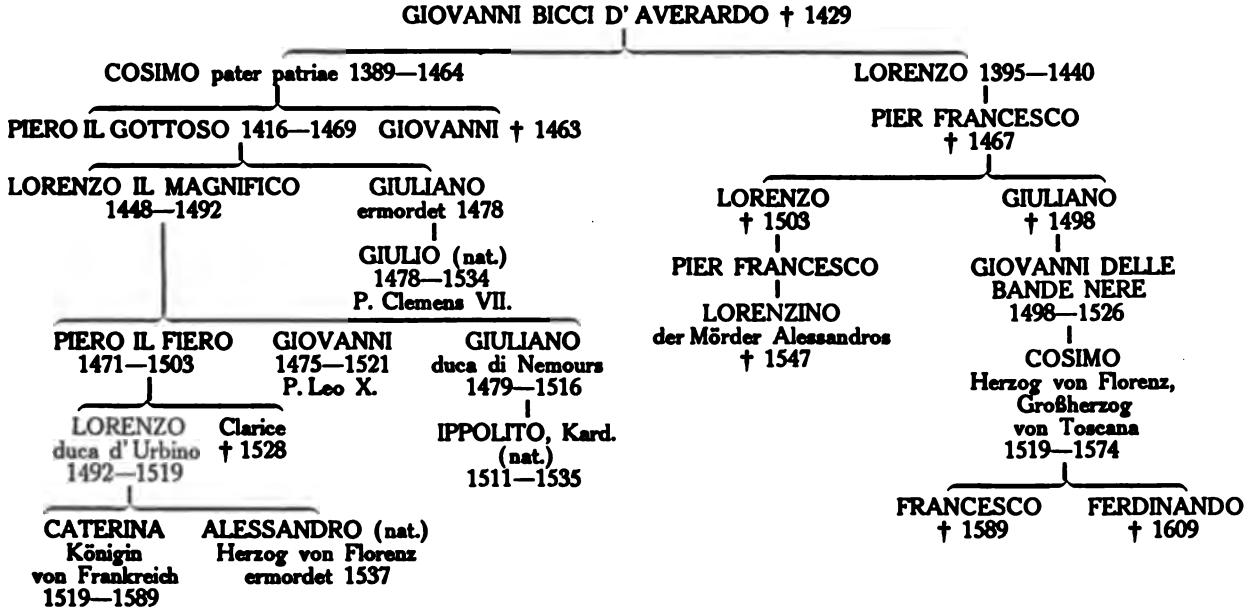
- 1. FRANCESCO, 1414—1484, P. Sixtus IV.
  - GIROLAMO BASSO, 1477 Kardinal von S. Crisogono
  - 2. LUCHINA, heir. Giovanni Basso
    - MARIA, heir. Ant° Grosso
      - LEONARDO GROSSO DELLA ROVERE, Card. von Agen, Testamentsvollstrecker Julius II.
- 3. BIANCA, heir. Paolo Riario
  - PIETRO RIARIO, Kard. † 1474, Bischof von Florenz
  - VIOLANTE, heir. Ant° Sansoni
    - RAFFAELLO RIARIO, Kard. di San Giorgio
  - GIROLAMO RIARIO, Signore di Imola, ermordet 1488
- 4. RAFFAELLO DELLA ROVERE

4. RAFFAELLO DELLA ROVERE

- GIULIANO, 1443—1513, P. Julius II.
- GIOVANNI, ca. 1457, heir. Giovanna, Tochter des Herzogs Federigo da Montefeltre
  - FRANCESCO MARIA, Herzog von Urbino, 1490—1538
    - GUIDOBALDO II. 1514—1574
      - FRANCESCO MARIA II. 1549—1631

Näheres bei *Symonds Vol. II.*

3. STAMMBAUM DER MEDICI.



CHRONOLOGIE DER PÄPSTE ZU LEBZEITEN MICHELAGNIOLOS.

SIXTUS IV. (Francesco della Rovere)	*1414.	1471-1484
INNOCENS VIII. (Giovanni Battista Cibo)	*1432.	1484-1492
ALEXANDER VI. (Rodrigo de Borja)	*1431.	1492-1503
PIUS III. (Francesco Piccolomini)	*1439	22. IX.-18. X. 1503
JULIUS II. (Giuliano della Rovere) .	*1443.	1503-1513
LEO X. (Giovanni de' Medici) . . .	*1475.	1513-1521
HADRIAN VI. (Adriaen Dedel) . .	*1459.	1522-1523
CLEMENS VII. (Giulio de' Medici) .	*1478.	1523-1534
PAUL III. (Alessandro Farnese) . .	*1468.	1534-1549
JULIUS III. (Gian Maria de' Medici, gen. del Monte)	*1487.	1550-1555
MARCELLUS II. (Marcello Cervini)	*1501.	10. IV.-1. V. 1555
PAUL IV. (Gian Pietro Caraffa) . .	*1476.	1555-1559
PIUS IV. (Giovan Angelo de' Medichi)	*1499.	1559-1565

QUELLEN.

Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di GAETANO MILANESI. Firenze 1875.

Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti. In Auswahl übersetzt von KARL FREY. *Hortus deliciarum.* Bd. VII. Berlin 1907.

Le rime di M. B., cavate dagli autografi e pubblicate da CESARE GUASTI. Firenze 1873.

Die Dichtungen des M. B., herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen von KARL FREY. Berlin 1897.

Sämtliche Gedichte M.s in Guastis Text mit deutscher Übersetzung von SOPHIE HASENCLEVER. Leipzig 1875.

Die Gedichte des M. B., übersetzt und biographisch geordnet von WALTER ROBERT-TORNOW. Berlin 1896.

Les correspondants de M.-A. I. Sebastiano del Piombo. Texte italien avec la traduction française (de A. Le Pileur), publié par GAETANO MILANESI. Paris 1890.

KARL FREY. Sammlung ausgewählter Briefe an M. B. Berlin 1899.

Autografia DAELLI. Carte Michelangiolesche inedite. Milano 1865.

GIOVANNI BOTTARI. *Raccolta di lettere.* Milano 1822.

GIOVANNI GAYE. *Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV, XV, XVI.* Vol. II. u. III. Firenze 1840.

GUHL-ROSENBERG. Künstlerbriefe. 2. Aufl. Berlin 1880.

KARL FREY. Studien zu M. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XVI (1895), XVII (1896).

STEINMANN-POGATSCHER. Dokumente und Forschungen zu M. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX (1906).

DONATO GIANNOTTI. *De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio.* Firenze 1859.

FRANCISCO DE HOLLANDA. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, verfaßt 1548. Quellenschriften für Kunstgeschichte N. F. Bd. IX, Wien 1899. NB. Vgl. Hans Tietze. Francisco de Hollandas und Donato Giannottis Dialoge und Michelangelo. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII (1905).

LITERATUR.

1. BIOGRAPHIEN.

VASARI. *Le vite etc. ed. G. MILANESI.* Vol. VII. Firenze 1881.

Dasselbe. Übersetzt von ERNST FÖRSTER, Bd. 5 der Lebensbeschreibungen. Stuttgart und Tübingen 1847.

VASARI E CONDIVI. *Le vite di M. B.* Herausgegeben von KARL FREY. Berlin 1887.

ASCANIO CONDIVI. Das Leben des M. B. Übersetzt von R. VALDEK. Quellenschriften für Kunstgeschichte. Band VI. Wien 1874.

Dasselbe. Übersetzt und erläutert von HERMANN PEMSEL. München 1898.

BENEDETTO VARCHI. *Orazione funerale recitata nelle esequie di M. B.* Firenze 1564. Auszugweise im Anhang der Valdekschen Condivi-Übersetzung.

Esequie del divino Michelagnolo celebrate in Firenze dall' Accademia de' pittori, scultori ed architetti nella Chiesa di S. Lorenzo, il 28 giugno 1564. Firenze 1564. Neudruck: Firenze 1875.

AURELIO GOTTI. *Vita di M. B.* 2 Vol. Firenze 1876.

HERMAN GRIMM. Leben Michelangelos. 2. Bde. 5. Aufl. Berlin 1879.

ANTON SPRINGER. Raffael und Michelangelo. 2. Bde. 2. Aufl. Leipzig 1883.

JOHN ADDINGTON SYMONDS. *The life of M. B.* 2 Vols. London 1893.

CARL JUSTI. Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig 1903.

HENRY THODE. M. und das Ende der Renaissance. Bd. 1 u. 2. Berlin 1902, 1903.

Michelangelo. Klassiker der Kunst, Bd. VII. Mit biographischer Einleitung von FRITZ KNAPP. Stuttgart und Leipzig 1906.

2. ZEITGESCHICHTE UND KULTURGESCHICHTE.

JACOPO NARDI. *Istorie della città di Firenze.* 2 Vol. Firenze 1838—41.

BENEDETTO VARCHI. *Storia fiorentina.* Firenze 1843.

FILIPPO DE' NERLI. *Commentarij de' fatti civili di Firenze dall' anno 1215 al 1537.* Augsburg 1728.

BERNARDO SEGNI. *Istorie fiorentine.* Firenze 1857.

A. v. REUMONT. Geschichte der Stadt Rom. 3 Bde. Berlin 1867—1870.

L. v. RANKE. Die römischen Päpste. 3 Bde. 10. Aufl. Leipzig 1900.

LUDWIG PASTOR. Die römischen Päpste. Bd. 3. 4, 1 u. 2 1899—1906. Freiburg i. Br. 1899.

PASQUALE VILLARI. Savonarola. Deutsche Ausgabe. 2 Bde. Leipzig 1868.

Derselbe. Niccolo Machiavelli und seine Zeit. Deutsche Ausgabe. 3 Bde. Rudolstadt 1882—1883.

JULIAN KLACZKO. *Jules II.* Paris 1898.
Derselbe. *Causeries florentines.* Paris 1880.

GIUSEPPE GUERZONI. *Lettere ed armi. M. amante. M. cittadino.* Milano 1883.
WILHELM LANG. M. als Dichter. Stuttgart 1861.
LUDWIG VON SCHEFFLER. Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Altenburg 1892.
ADOLF GASPARY. Geschichte der italienischen Litteratur. Bd. II. Straßburg 1888.
JAKOB BURCKHARDT. Die Kultur der Renaissance in Italien. 8. Aufl. Leipzig 1901.
Derselbe. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898.

3. KUNSTGESCHICHTE.

BENVENUTO CELLINI. *I trattati dell' orificeria e della scultura. (Ed. CARLO MILANESI.)* Firenze 1857.

WILHELM BODE. Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887.
Derselbe. Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1902.
FRANZ WICKHOFF. Die Antike im Bildungsgange Michelangelos. Innsbruck 1882. (Sonderdruck aus den „Mitteilungen des Institutes für österreich. Geschichtsforschung". III. Bd., 3. Heft.)
HEINRICH WÖLFFLIN. Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891.
Derselbe. Die klassische Kunst. 2. Aufl. München 1902.
HETTNER. M. und die Sixtinische Kapelle. Renaissancestudien. Braunschweig 1879.
ERNST STEINMANN. Die Sixtinische Kapelle. 2. Bde. München 1901, 1905.
Derselbe. Das Geheimnis der Medicigräber. Leipzig 1907.
PIETRO FRANCESCHINI. *Nuovo osservatore fiorentino.* Firenze 1885/86.
JAKOB BURCKHARDT. Der Cicerone. 8. Aufl. Leipzig 1901.
Derselbe. Geschichte der Renaissance in Italien. 3. Aufl. Stuttgart 1891.
HEINRICH WÖLFFLIN. Renaissance und Barock. München 1888.
H. VON GEYMÜLLER. Michelagnolo Buonarroti. Bd. VIII der „Renaissance-Architektur Toscanas". München 1904.

Weitere, namentlich in Zeitschriften zerstreute bibliographische Nachweise sind in den Anmerkungen enthalten.

REGISTER

Bei der Häufigkeit ihres Vorkommens und ihrer leichten Auffindbarkeit wegen sind die unter „Quellen" und „Literatur" angeführten Autoren, soweit sie in den „Anmerkungen und Exkursen" erscheinen, nicht mit in das Register aufgenommen worden.

VERZEICHNIS DER ILLUSTRATIONEN

20. Kopf des Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.
21. Kopf der libyschen Sibylle. Rom, Sixtinische Kapelle.
22. Die libysche Sibylle. Rom, Sixtinische Kapelle.
23. Stichkappe. Rom, Sixtinische Kapelle.
24. Nackter Jüngling zur Rechten des Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.
25. Kopf des Jünglings zur Rechten des Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.
26/27. Zwei Köpfe von nackten Jünglingen. Rom, Sixtinische Kapelle.
28. Zorobabel, Abiud, Eliachim. Lünette. Rom, Sixtinische Kapelle.
29. Entwurf für das Juliusgrab. Kopie von Jacopo Sacchetti nach Michelagniolo. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.
30. Der schlafende Gefangene. Paris, Louvre.
31. Moses. Rom, S. Pietro in Vincoli.
32. Das Juliusgrab. Rom, S. Pietro in Vincoli.
33. Innenansicht der Sagrestia nuova mit dem Grabmal des Lorenzo, duca d' Urbino. Florenz, San Lorenzo.
34. Grabmal des Giuliano de' Medici, duca di Nemours. Florenz, San Lorenzo.
35. Giuliano de' Medici, duca di Nemours. Florenz, San Lorenzo.
36. Lorenzo de' Medici, duca d' Urbino. Florenz, San Lorenzo.
37. Die Nacht. Florenz, San Lorenzo.
38. Der Tag. Florenz, San Lorenzo.
39. Der Abenddämmer. Florenz, San Lorenzo.
40. Die Morgenröte. Florenz, San Lorenzo.
41. Kopf der Aurora. Florenz, San Lorenzo.
42. Madonna Medici. Florenz, San Lorenzo.
43. Federzeichnung zur Madonna Medici. Wien, Albertina.
44. Bildnisbüste Michelagniolos. Paris, Louvre.

45. Sonett an Dante (Faksimile).
46. Christus als Weltenrichter. Rom, Sixtinische Kapelle.
47. Das Jüngste Gericht. Rom, Sixtinische Kapelle. Nach dem vielteiligen Stich von Niccolo della Casa. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.
48. Kompositionsstudie zum Jüngsten Gericht. Florenz, Casa Buonarroti.
49. Vestibül des Hauses von Michelagniolo in Rom. Nach dem Stich von L. Rossini (1809).
50/51. Studien zu Gefangenen. Federzeichnungen. Paris, Louvre.
52. Sitzende Frau. Federzeichnung. London, British Museum.
53. Studien für die Libyca und für die Sklaven am Juliusgrab. Oxford, Christ Church.
54. Auferstehender Christus. Kreidezeichnung. Paris, Louvre.
55. Michelagniolo als Greis nach einem Miniaturgemälde von Francesco da Hollanda.
56. Kreuzabnahme. Florenz, Dom.
57. Inneres der Sagrestia nuova. Florenz, San Lorenzo.
58. Vestibül der Biblioteca Laurenziana. Florenz.
59. Durchblick durch die untere Halle des Museo Capitolino. Rom.
60. Mascherone. Kreidezeichnung. Windsor Castle.
61. Sankt Peter.