3 1761 05318151 7

MICHELANGELO

III 1

MICHELANGELO

UND DAS ENDE DER RENAISSANCE

MICHELANGELO

UND DAS ENDE DER RENAISSANCE

VON

HENRY THODE

III. BAND

DER KÜNSTLER UND SEINE WERKE

MIT 179 ABBILDUNGEN

1. ABTHEILUNG

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1912

1912
Bd 3
Abth. 1

ÜBERSETZUNGSRECHT UND ALLE ANDEREN RECHTE VORBEHALTEN

INHALTSVERZEICHNISS

1. ABTHEILUNG

Seite

Michelangelo nach der Bronzebüste im Castello Sforcesco in Mailand

Vorwort IX

EINLEITUNG.

1. Das Problem der Michelangeloschen Kunst 1
2. Der antike Mythus und der plastische Stil 4
3. Die christliche Mystik und die Malerei 10
4. Die Vorherrschaft der Plastik im Mittelalter als Folge mythischer Vorstellungen 26
5. Die Vorherrschaft der Malerei in der Renaissance. Die Durchdringung des Mythischen mit Mystischem 37

DER KÜNSTLER UND SEINE WERKE 53

I. ABSCHNITT: DIE VORHERRSCHAFT DER ANTIKE. DIE JUGENDJAHRE. 59

1. Die Aufnahme antiken Geistes 65
2. Die Neugestaltung des antiken mythologischen Stoffes in naturalistischem Sinne 96
3. Die Einwirkung des antiken Ideales auf christliche Vorstellungen 122

II. ABSCHNITT. DIE SCHÖPFUNG EINER NEUEN ANTIKISCH CHRISTLICHEN MYTHOLOGIE 139

I. KAPITEL. ERSTE GESTALTUNG DES HEROISCHEN IDEALES. DIE FLORENTINER WERKE 1501—1506 . . 145

1. Die Madonna. 147
2. Der Heldenjüngling 175
3. Männliche Charaktertypen 195
4. Schauen und Schaffen des Schönen 203

Seite

II. KAPITEL. DIE VERQUICKUNG DES CHRISTLICHEN UND DES ANTIKEN IN DER ALLEGORIE. DAS JULIUS-DENKMAL 241

1. Der ursprüngliche Plan und Gedanke des Denkmals . . . 243
2. Die ausgeführten Statuen des ersten Projektes und Entwürfe zu solchen 254
3. Die Bronzestatue Julius' II. in Bologna 268
4. Der Entwurf von 1516 und die 1519 vorgenommenen Veränderungen 272
5. Der vierte, in S. Pietro in vincoli ausgeführte Entwurf . . 285

III. KAPITEL. DER ALTTESTAMENTARISCHE MYTHUS. DIE DECKE DER SIXTINISCHEN KAPELLE 295

1. Gedanke und Anordnung des Gemäldecyklus 297
2. Schilderung und Deutung des Einzelnen 310

A. Die Darstellungen des Mythus 310

1. Die Schöpfung der Welt 310
2. Die Schöpfung des Menschen und der Sündenfall. 319
3. Das fortdauernde Sündenelend und der Bund mit Gott 332
4. Das Walten göttlicher Vorsehung über Israel . . 337
5. Die erlösungsbedürftige Menschheit 342
   a. Das auserwählte Volk 346
   b. Das Heidenthum 350
6. Die Propheten und Sibyllen 353

B. Die dekorativen Figuren im Rahmenwerk 383

1. Bronzeakte 384
2. Die Steinputten an den Thronen 384
3. Die Putten mit den Namenstafeln 387
4. Die Athleten 387

3. Der Stil 395

2. ABTHEILUNG

IV. KAPITEL. DIE HELDENAPOTHEOSE UND DER KOSMISCHE MYTHUS. DIE MEDICIGRÄBER UND ANDERE WERKE DER ZEIT 411

1. Die verschiedenen Entwürfe 413
2. Die Entwicklung der Idee und deren Deutung 422

Seite

3. Der künstlerische Charakter der Denkmäler 438
4. Andere Werke der Zeit 464
5. Die Idealbildnisse 490
6. Die mythologischen Zeichnungen für Tommaso Cavalieri . 511
7. Michelangelos Bekenntniss vom Leben 524

V. KAPITEL. DAS NEUE TESTAMENT IN MYTHISCHER AUFFASSUNG. DIE CHRISTUSDARSTELLUNGEN UND DAS JÜNGSTE GERICHT 527

1. Der Christus in S. Maria sopra Minerva 529
2. Die Entwürfe für Gemälde Sebastianos del Piombo . . . 540
3. Das Jüngste Gericht 563
4. Der Entwurf zum Engelsturz und die Fresken der Paolina 611

III. ABSCHNITT. DER SIEG DES CHRISTENTHUMES. DAS ALTER.

1. Michelangelo als Architekt 623
2. Die Passionsdarstellungen 671
3. Das letzte Wort: Die Madonna 699
4. Der Bau von S. Peter 708

SCHLUSS 724

GESAMMTREGISTER 729

1. Ortsregister der Werke Michelangelos 731
2. Personenregister 747
3. Index der Gedichte Michelangelos 767

VORWORT

Seit dem Erscheinen des zweiten Bandes im Jahre 1903 sind die zwei Bände: „Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke“ (1908, in gleichem Verlage) von mir veröffentlicht worden. In ihnen finden sich alle eingehenden Begründungen, Ausführungen und Literaturnachweise für die Daten und Meinungen, die ich im vorliegenden dritten Bande des Hauptwerkes gebe. Den Leser, der sich näher über die Entstehungsgeschichte der Werke des Meisters und über die Urtheile anderer Forscher, im Besonderen aber auch über die Zeichnungen unterrichten will, verweise ich gleich hier allgemein auf diese „Untersuchungen“, ohne sie im Folgenden bei jedem einzelnen Falle zu zitiren.

Die bei Erwähnung von Zeichnungen und Modellen eingeklammerten Angaben: (Verz. und Ziffer) beziehen sich auf mein ausführliches kritisches Verzeichniss. Dieses war ursprünglich als Anhang für den dritten Band bestimmt, doch gewann es einen so grossen Umfang, dass ich mich entschliessen musste, es gesondert als III. Band der „Kritischen Untersuchungen“ (VI. Band des Gesammtwerkes) zu publiziren.

Villa Cargnacco, Oktober 1911.

HENRY THODE.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. Titelbild: Michelangelo nach der Bronzebüste im Castello Sforzesco in Mailand. Originalaufnahme.
2. Aminadablünette. Sixtina. Phot. Anderson 1
3. Naasonlünette. Sixtina. Phot. Anderson 4
4. Salmonlünette. Sixtina. Phot. Anderson 10
5. Jesselünette. Sixtina. Phot. Anderson 26
6. Roboamlünette. Sixtina. Phot. Anderson 37
7. Asalünette. Sixtina. Phot. Anderson 55
8. Oziaslünette. Sixtina. Phot. Anderson 61
9. Ezechiaslünette. Sixtina. Phot. Anderson 65
10. Zeichnung nach Giotto im Louvre. Phot. Braun 69
11. Apollo und Marsyas. Relief in Ratshof. Originalaufnahme 73
12. Die Madonna an der Treppe. Casa Buonarroti. Phot. Alinari . . . 75
13. Der Kentaurenkampf. Florenz. Phot. Alinari 79
14. Apollostatuette. Berlin. Originalaufnahme 81
15. Kruzifix in S. Spirito. Florenz. Phot. Alinari 85
16. Der heilige Petronius. Bologna. Phot. Alinari 91
17. Leuchtertragender Engel. Bologna. Phot. Alinari 92
18. Der heilige Proculus. Bologna. Phot. Poppi 93
19. Josiaslünette. Sixtina. Phot. Anderson 96
20. Dionysos mit dem Satyr. Florenz. Phot. Alinari. 99
21. Der Giovannino. Berlin. Originalaufnahme 101
22. Der Adonis. Florenz. Phot. Anderson 111
23. Der Bacchus. Florenz. Phot. Anderson 115
24. Der Eros. London. Offfzielle Aufnahme 119
25. Zorobabellünette. Sixtina. Phot. Anderson 122
26. Die Pietà in St. Peter. Phot. Anderson 125
27. Die Madonna in Brügge. Phot. G. H. 131
28. Der h. Gregor in Siena. Phot. Alinari 135
29. Azorlünette. Sixtina. Phot. Anderson 141
30. Achimlünette. Sixtina. Phot. Anderson 147
31. Die Madonna von Manchester. London. Phot. Hanfstaengl 151
32. Die Madonna Pitti. Relief. Florenz. Phot Anderson 157
33. Die Madonna Taddei. Relief. London. Originalaufnahme 159
34. Madonna. Zeichnung in Casa Buonarroti. Phot. Alinari 162
35. Die h. Anna selbdritt. Zeichnung im Louvre. Phot. A. Giraudon . 163
36. Die h. Familie Doni. Florenz. Phot. Anderson 165
37. Die Grablegung Christi in London. Phot. Hanfstaengl 173
38. Eleazarlünette. Sixtina. Phot. Anderson 175
39. Der David in Florenz. Phot. Anderson 177
40. David. Bronzestatuette im Louvre. Phot. A. Giraudon 179
41. David. Zeichnung im Louvre. Phot. A. Giraudon 181
42. Thonmodell eines Jünglings in Casa Buonarroti 184
43. Die Schlacht bei Cascina. Grisaille in Holkham Hall. Originalaufnahme 186
44. Die Schlacht bei Cascina. Skizze in Uffizien. Phot. Brogi 187

Seite

45. Studie zum Karton in der Casa Buonarroti. Phot. Braun 189
46. Jakoblünette. Sixtina. Phot. Anderson 195
47. Apostelstatue in Siena. Phot. Lombardi 197
48. Der Matthäus in Florenz. Phot. Alinari 199
49. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 203
50. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 243
51. Entwurf zum Juliusdenkmal in Berlin. Nach einer Pause 245
52. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 254
53. Der Moses. Rom. Phot. Anderson 257
54. Der sich abringende Sklave im Louvre. Phot. A. Giraudon 261
55. Der sterbende Sklave im Louvre. Phot. A. Giraudon 263
56. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 268
57. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 272
58. Der Sieger in Florenz. Phot. Anderson 276
59. Entwurf zu einem Sieger im Louvre. Phot. Braun 277
60. Sklave aus dem Boboligarten. Florenz. Phot. Alinari 280
61. Sklave aus dem Boboligarten. Florenz. Phot. Alinari 281
62. Sklave aus dem Boboligarten. Florenz. Phot. Alinari 282
63. Sklave aus dem Boboligarten. Florenz. Phot. Alinari 283
64. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 285
65. Das Juliusdenkmal in Rom. Phot. Alinari 287
66. Rahel am Juliusdenkmal. Phot. Anderson 290
67. Lea am Juliusdenkmal. Phot. Anderson 291
68. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 297
69. Die Sixtinische Decke. (Tafel.) Phot. Anderson 304 305
70. Gottvater scheidet das Licht von der Finsterniss. Phot. Anderson . 310
71. Die Erschaffung von Sonne und Mond. Phot. Anderson 313
72. Die Erschaffung von Wasser und Thieren. Phot. Anderson 317
73. Die Erschaffung Adams. Phot. Anderson 325
74. Die Erschaffung Evas. Phot. Anderson 327
75. Der Sündenfall. Phot. Anderson 329
76. Die Sündfluth. Phot. Anderson 333
77. Die Verspottung Noahs. Phot. Anderson 335
78. Das Opfer Noahs. Phot. Anderson 336
79. Die eherne Schlange. Phot. Anderson 338
80. David und Goliath. Phot. Anderson 339
81. Judith und Holofernes. Phot. Anderson 340
82. Hamans Bestrafung. Phot. Anderson 341
83. Der Prophet Jonas. Phot. Anderson 359
84. Die persische Sibylle. Phot. Anderson 361
85. Der Prophet Zacharias. Phot. Anderson 363
86. Die erithraeische Sibylle. Phot. Anderson 365
87. Der Prophet Jeremias. Phot. Anderson 367
88. Der Prophet Jesajas. Phot. Anderson 369
89. Der Prophet Daniel. Phot. Anderson 371
90. Die cumaeische Sibylle. Phot. Anderson 373

Seite

91. Der Prophet Joel. Phot. Anderson 375
92. Die libysche Sibylle. Phot. Anderson 377
93. Der Prophet Ezechiel. Phot. Anderson 379
94. Die delphische Sibylle. Phot. Anderson 381
95. Stichkappe der Sixtina. Phot. Anderson 395
96. Das Athletenpaar über Joel. Phot. Anderson 413
97. Entwurf zum Doppelgrabmal der Magnifici. (Nach einer Zeichnung der Albertina.) 415
98. Das Athletenpaar über der Delphica. Phot. Anderson 422
99. Das Athletenpaar über der Erithraea. Phot. Anderson 438
100. Einblick in die Medicikapelle, Florenz. Originalaufnahme 441
101. Das Grabmal des Giuliano Medici. Phot. Anderson 443
102. Das Grabmal des Lorenzo Medici. Phot. Anderson 445
103. Lorenzo de' Medici. Phot. Anderson 449
104. Giuliano de' Medici. Phot. Anderson 451
105. Der Tag. Phot. Anderson 453
106. Die Nacht. Phot. Anderson 455
107. Der Abend. Phot. Anderson 457
108. Der Morgen. Phot. Anderson 459
109. Die Madonna Medici. Phot. Brogi 461
110. Das Athletenpaar über Jesajas. Phot. Anderson 464
111. Herkulesmodell in London, Kensingtonmuseum 468
112. Simsonmodell in Florenz. Phot. Alinari 469
113. Apollo in Florenz. Phot. Alinari 473
114. Kauernder Jüngling in Petersburg. Originalaufnahme 475
115. Brutusbüste in Florenz. Phot. Anderson 477
116. Leda. Kopie in Dresden. Phot. Bruckmann 483
117. Venus und Amor. Kopie in Neapel 487
118. Athletenpaar über Ezechiel. Phot. Anderson 490
119. Kleopatra. Zeichnung in Casa Buonarroti. Phot. Alinari 501
120. Die sogenannte Zenobia. Zeichnung in Uffizien 503
121. Prudentia. Zeichnung in Uffizien 505
122. Der sogen. Graf von Canossa. Zeichnung im Brit. Mus. Phot. Anderson 507
123. Die sog. Marchesa v. Pescara. Zeichnung im Brit. Mus. Phot. Anderson 509
124. Athletenpaar über der Cumaea. Phot. Anderson. 511
125. Der Raub des Ganymed. Zeichnung in Windsor. Phot. Braun . . 513
126. Tityos. Zeichnung in Windsor. Phot. Braun 515
127. Der Sturz des Phaeton. Zeichnung in Windsor. Phot. Braun . . . 517
128. Das Kinderbacchanal. Zeichnung in Windsor 519
129. Die Bogenschützen. Zeichnung in Windsor. Phot. Braun 521
130. Athletenpaar über der Persica. Phot. Anderson 524
131. Athletenpaar über Daniel. Phot. Anderson 529
132. Der Christus in S. Maria sopra Minerva zu Rom. Phot. Anderson . 537
133. Athletenpaar über Jeremias. Phot. Anderson 540
134. Auferweckung Lazari. Zeichnung im British Museum. Phot. Braun . 546
135. Seb. del Piombo. Auferweckung Lazari. London. Phot. Anderson . 547

Seite

136. Geisselung Christi. Zeichnung im British Museum. Phot. Braun . . 549
137. Seb. del Piombo. Geisselung Christi. Rom. Phot. Anderson . . 551
138. Seb. del Piombo. Christus im Limbus. Madrid. Phot. Anderson . 552
139. Seb. del Piombo. Pietà in Viterbo. Phot. Anderson 555
140. Die heilige Familie, gen. il Silenzio. Kopie. Dresden, Gemäldegalerie. Phot. Bruckmann. 559
141. Athletenpaar über der Libica. Phot. Anderson 563
142. Das Jüngste Gericht. (Tafel.) Phot. Anderson 568/569
143. Entwurf zum Jüngsten Gericht in Casa Buonarroti. Phot. Alinari . . 575
144. Der heilige Sebastian im Jüngsten Gericht. Phot. Anderson . . . 585
145. Die Engel mit Posaunen und Büchern. Phot. Anderson 587
146. Die gen Himmel Aufsteigenden. Phot. Anderson 589
147. Aus dem Sturz der Verdammten. Phot. Anderson 591
148. Der Charonnachen und die Hölle im Jüngsten Gericht. Phot. Anderson 593
149. Christus und Maria im Jüngsten Gericht. Phot. Anderson 601
150. Gebet in Gethsemane. Kopie. Wien 611
151. Die Kreuzigung Petri in Capella Paolina. Phot. Alinari 613
152. Die Bekehrung Sauls in Capella Paolina. Phot. Alinari 617
153. Studie zu einer Pietà im Louvre. Phot. A. Giraudon 621
154. Das Kapitol nach du Perracs Stich. Originalaufnahme 623
155. Die Fassade von S. Lorenzo. Zeichnung in Casa Buon. Phot. Alinari 625
156. Modell der Fassade von San Lorenzo. Florenz. Phot. Brogi . . . 627
157. Vestibül der Laurenziana. Florenz. Phot. Alinari 637
158. Palazzo Farnese. Rom. Phot. Anderson. 647
159. Palazzo Farnese (Gartenseite). Phot. Anderson 649
160. Palazzo Farnese (Hof). Phot. Anderson 651
161. S. Maria degli Angeli. Hof. Rom. Phot. Anderson 655
162. Porta Pia. Rom. Phot. Anderson 661
163. Entwurf für eine Thür in Casa Buonarroti 662
164. Entwurf zur Auferstehung Christi im Louvre. Phot. A. Giraudon . 671
165. Der Traum. Zeichnung in Weimar, Grossh. Schloss 673
166. Auferstehung Christi. Zeichnung im British Museum 675
167. Die drei Kreuze. Zeichnung im British Museum 679
168. Christus am Kreuz. Zeichnung im British Museum 681
169. Die Pietà der Vitt. Colonna. Stich von Bonasone. Originalaufnahme 685
170. Grabtragung. Zeichnung in Oxford. 687
171. Die Pietà im Palazzo Rondanini. Rom. Phot. Alinari 691
172. Die Pietà im Dom zu Florenz. Phot. Alinari 693
173. Studie zum Jüngsten Gericht in Uffizien. Phot. Brogi 699
174. Venusti: Verkündigung in S. Giovanni in Laterano. Phot. Anderson 701
175. Die Epiphania in Casa Buonarroti. Phot. Alinari 703
176. St. Peter vom Monte Pincio. Phot. Anderson. 708
177. Die Kuppel von St. Peter. Phot. Anderson 719
178. Grundriss von St. Peter. Originalaufnahme. 721
179. Kopf der Nacht. Phot. Alinari 725

EINLEITUNG

Dem inneren Bild entspricht
das äussere Schauen.

(Michelangelo.)

Lünette der Sixtina.

1

DAS PROBLEM DER MICHELANGELO'SCHEN KUNST

Zu höchsten Höhen sich aufschwingende Sehnsucht nach der Schönheit, in tiefste Tiefen sich versenkendes Glaubensverlangen, von diesen beiden Kräften ward das seelische Leben Michelangelos beherrscht, sein geistiges Gestalten bestimmt — seit jenen ersten jugendlichen Eindrücken, da ihm die zwei Welten durch Lorenzo Medici und Savonarola erschlossen wurden, bis zu den Zeiten, in denen sie als Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna wiederum zu Persönlichkeiten sich verdichteten! Dieselbe ungestüme Leidenschaft, welche, im empörten Kampfe einer übermächtigen Einbildungskraft mit der Wirklichkeit, zornig das Schicksal herausfordernd und nie endende Leiden erzeugend, dem Schaffen zum Hemmniss ward, sie, welche in nie befriedigtem Liebesdrange das hochgemuthe Streben in die Traumbeängstigungen scheuen Mißtrauens, in die Düsternisse der Schwermuth, ja in undurchdringliches Dunkel der Verzweiflung hinabsinken ließ — sie steigerte seine Phantasie zu Visionen einer Welt ewiger Ideen und sein Gemüthsleben zu einem inbrünstigen Liebesumfassen derselben.

Die irdische Liebe als Verlangen nach der Frau erstarb in der Liebe, die nach der Schönheit und in jener, die nach Gott verlangt.

Das Bekenntniss einer platonisch-christlichen Weltanschauung, welches Michelangelo in seinen Dichtungen abgelegt, ist, als unmittelbarer, gedanklich bestimmter Ausdruck seines Gefühles, von unzweideutiger Klarheit. Es offenbart, in stärkster persönlicher Fassung, Wesen und Ideengehalt der italienischen Renaissancekultur überhaupt. Wie sollte ihm nicht der Hinweis auf den einzig richtigen Zugang zum Verständniss auch der Kunst des Meisters entnommen werden? Wer freilich in Kunst ein bloßes Spiel der Geschicklichkeit sieht, wird sich dieser Erkenntniss verschließen. Wer aber in ihr die durch Gefühlskräfte bedingte anschauliche Gestaltung geistigen Erlebens gewahrt, wem das Problem der Form gesetzmäßige Einheitsbildung nicht bloß in äußerem Sinne, sondern auch in innerem: als Verhältnissmäßigkeit zwischen dem Auszudrückenden und der formalen Ausdrucksart bedeutet, Der wird die Erklärung großer künstlerischer Besonderheiten in jenen Tiefen suchen, in denen die Ideen einer schöpferischen Persönlichkeit wurzeln.

Und es ist in eben diesen Tiefen, daß wir den Quell eines Leidens entdecken, welches schmerzlicher, als alle durch Temperament und Schicksal veranlaßten anderen, Michelangelo traf, weil es unmittelbar dem Nerv seines Lebens, seinem künstlerischen Formen, anhaftete, weil er es, ohne sich der Gründe deutlich bewußt zu werden, als die innere Fessel seines Prometheischen Wollens empfinden mußte. Nicht als natürlicher Ausfluß innerer Harmonie von Gefühl und Anschauung, wie dasjenige Lionardos und Raphaels, vollzog sich sein Schaffen, sondern als herrische Bändigung sich widerstreitender Elemente. Seine Werke sind das Produkt eines gewaltigen Ringens, das dem Beschauer, wie schon früher bemerkt ward, nicht die Seligkeit beschwichtigender Kontemplation, an der man die stilistische Vollkommenheit eines Kunstwerkes erkennt, vergönnt, sondern ihn in den Zustand erhabener Erregung, ja leidensvoller Erschütterung versetzt, ihm ein Sehnen erweckt, dessen Stillung sonst die eigenthümliche Wirkung gerade der Kunst ist. Sie erscheinen wie Höhepunkte einer nicht abgeschlossenen dramatischen Handlung, wie Wesen, deren Seele der Erlösung noch wartet. Eine äußerste Anspannung der Kraft, die ihre Erfüllung nicht in der Schöpfung selbst findet, sondern, über diese hinausreichend, ein unbekanntes Ziel sucht, scheint, auf die Dauer

unerträglich, das Gebilde selbst und uns mit ihm zu vernichten. Und wir erinnern uns daran, wie oft der Künstler unmuthig die Vollendung begonnener Statuen aufgab, ja, wie er verzweifelnd sie zu zerstören trachtete. Ein Meister, wie er, der über ein souveränes Können gebot!

Läßt dies Alles keinen Zweifel über den Widerstreit, in den er bei seinem Schaffen gerieth, so wirft auf die Art des Konfliktes die Thatsache, daß dieser in höherem Grade, als bei den Gemälden, in den Skulpturen hervortritt, Licht. Besagt sie doch nichts Anderes, als daß durch die Malerei seine Ideen vollkommener, als durch die Plastik, zu verwirklichen waren. Aber freilich doch nur in bedingter Weise, da eben auch in seinen Bildern die gekennzeichneten Erscheinungen sich bemerkbar machen. Beachtet man, daß dies ganz vornehmlich dort der Fall ist, wo die plastischen Prinzipien der Gestaltung, die von ihm allgemein auf die Malerei angewandt wurden, mit besonderem Nachdruck auftreten, so darf man den Schluß ziehen: die Skulptur, eben die Kunst, welche von den Sternen diesem Genius als die ihm eigenste bestimmt war, ist es, die ihrem Wesen und ihren Stilbedingungen nach nicht den Anforderungen seiner Ideen entsprach. Mit anderen Worten: was er aus innerer Nothwendigkeit künstlerisch auszudrücken hatte, ließ sich in reiner Harmonie der Schönheit durch die Plastik nicht verdeutlichen. Der Widerstand, welchen diese den an sie gestellten Zumuthungen entgegensetzte, war nur gewaltsam zu überwinden.

So weist dieses größten Meisters Bilden auf ein bedeutungsvolles Allgemeines, nämlich auf das Phänomen hin, daß der Plastik in der christlichen Kultur die Freiheit der Entwicklung zu höchster Schönheit versagt blieb. Seine Werke sind das Zeugniss eines unbeugsamen und dennoch vergeblichen Willens, dies Ideal zu verwirklichen. Das stürmische Schauspiel seines Schaffens, dem an Macht nur Weniges in der Geschichte der Künste zu vergleichen ist, zeigt als heroische, an Kraft und Bedeutung einander gewachsene Handelnde, wie sie Versöhnung suchen und doch in immer neuer Entzweiung sich selbst zu behaupten trachten: den antiken und den christlichen Geist.

Wollen wir dies verstehen, müssen wir uns über die Grundfragen der christlichen Kunstgeschichte klar zu werden versuchen.

Lünette der Sixtina.

2

DER ANTIKE MYTHUS UND DER PLASTISCHE STIL

Will man den Charakter der griechischen Kunst und Kultur mit einem Worte kennzeichnen, so muß man ihn „plastisch“ nennen, d. h. vom Gefühl für körperliche Form bestimmt. Herrschend steht die Plastik, der in Stein oder Metall geformte schöne menschliche Leib, in der Mitte der Künste. Plastisch ist in organischer Gliederung die Architektur, plastisch im festumgrenzten Scheinbild des Menschen und seiner Umgebung die Malerei, plastisch im ausgeprägten Rhythmus von Tönen und Worten die Musik und die Dichtkunst, plastisch die Vorstellung des Erzählers und des Denkers, lebende Plastik und plastisch in seiner Gliederung das dramatische Kunstwerk. Die Bestimmung der Griechen, im Siege über die Schrecknisse der Natur dem Menschen die Freiheit zu schenken, in ihm das Maaß aller Dinge zu finden, führte die ihrer Schauenskraft freudig bewußten, schöpferisch Gewillten zur Verherrlichung und Heiligung der menschlichen Erscheinung. Der Natur angehörig, aber in der Vollkommenheit seines leichtbeweglichen leiblichen Organismus ein Herrscher über sie, vermochte der Hellene, allen wirren Spuk einer geängsteten Phantasie abschüttelnd, sich die hochwaltenden Mächte

nur nach seinem eigenen Bilde in lichter Klarheit vorzustellen und durch genealogische Zusammenhänge sich selbst ihnen zu nähern.

Was vom dichtenden Seher in der naiv sinnlichen produktiven Jugendzeit seines Volkes erblickt ward: der leibhaftige Gott und Heros, ward zur gemeinsamen Anschauung eines Volkes und konnte sich als solche bis in die Epoche künstlerischer Kultur erhalten, weil kein Bruch der Tradition eintrat, weil natürliche Bedingungen des Lebens es förderten und weil eben diese Ideale selbst das Leben gestalteten. Den Körper in Kraft und Schönheit auszubilden, gebot das Vorbild des göttlich Heldenhaften; die grundlegende Erziehung im Gymnischen, welche das Nackte heiligte, hing mit dem religiösen Glauben tief innerlich zusammen. Und wenn sich ihr die musische Bildung gesellte, waren es, im Hinblick auf die Harmonie des Äußeren und Inneren, die Normen leiblicher Schönheit: Verhältnissmäßigkeit und Rhythmus, die für das Geistig-Seelische maaßgebend wurden. Ist doch dieses hellenische künstlerische Grundgesetz des Maaßes auf die Erscheinung des Körperlichen, wie es sich in Form und Bewegung eindrucksvoll darstellt, zurückzuführen, also recht eigentlich ein plastisches. Denn nur in dem Beschränkten, d. h. dem Körperlichen, ist Maaß zu finden; das geistige Leben in seiner Unbeschränktheit ist unermeßlich. Die vollkommene Schönheit der plastischen Erscheinung bietet aber nur der nackte Leib dar, und zwar nach der kraftvollen Bestimmtheit des organischen Gefüges der männliche. In seiner Wiedergabe, die der griechischen Kunst den vorwiegend männlichen Charakter verleiht, liegt die höchste, nothwendig zu erstrebende und einzig volle Befriedigung künstlerischen Verlangens.

Der tiefe Zusammenhang zwischen mythologischer Weltanschauung und plastischer Kunst wird hieraus ersichtlich. Ist der Mythus nichts Anderes als Verdichtung der Naturphänomene zum Menschenbild, so bedingt er die Herrschaft des bildnerischen Prinzipes in Kunst und Kultur. Die Kunst, welcher der Mensch in seiner Leiblichkeit an sich das höchste, ja einzige Objekt ist und die ihn, greifbar faßlich, dem Gesichtssinn vorführt, die Plastik, entspricht den Anforderungen des Götterglaubens am Meisten. Nur der Mythus erweckt aber andrerseits jene höchsten Vorstellungen des Menschlichen, welche die Phantasie des Bildhauers zum Schauen und Gestalten des Vollkommenen beflügeln, da hier das von allen Fesseln historischer und konventioneller Bedingtheit

freie Reinmenschliche zu finden ist. Göttliches in menschlicher Erscheinung heißt: Menschliches zu seinem Ideale gesteigert, über das Individuelle zum Typischen erhoben, in seiner Verhältnissmäßigkeit, d. h. Schönheit, erfaßt. Künstlerische Verherrlichung des Mythus bedeutet demnach plastische Schönheitsgestaltung des Reinmenschlichen. Der schöne Mensch ist der mythische Mensch, und zu einem mythischen, göttlichen Menschen wird in der großen Zeit hellenischer Kunst aus Schönheitsbedürfniss auch der wirkliche Mensch gestempelt: dem Sieger in den Agonen, wie anderen bewunderten Persönlichkeiten, wurden, mit Umgehung der Porträtähnlichkeit, typische Züge verliehen. Mit immer neuem Staunen blickt man zu diesen Höhen hinauf, auf denen als Urbilder aller Mannigfaltigkeit menschlicher Individualitäten die Olympier in Ätherreinheit wandeln, und bewundernd wird man bei der Betrachtung der Einzelnen inne, auf wie wenige Formen jene Mannigfaltigkeit in ihnen zurückgeführt worden ist. Die Hauptzüge, nach denen das Menschliche in Typen unterschieden wird, sind, vom Geschlecht abgesehen, nur die des Alters und allgemeinen Charakters. Jede nähere Kennzeichnung besonderer psychischer Eigenthümlichkeiten wird als ein Sichverlieren aus dem Allgemeinen in das Individuelle, als eine Trübung des Reinmenschlichen vermieden. Sie verbietet sich von selbst, als unverträglich mit der reinen plastischen Schönheitsverherrlichung des Leibes, mit der Gesetzmäßigkeit der Erscheinung.

Hiermit aber hängt ein Anderes zusammen: das dem Körperlichen entnommene Gesetz des Maaßes, wie es für das geistige Leben bestimmend ward, gebietet auch für dessen Ausdruck in dem Antlitz der Statue die Beschränkung zugleich auf das Typische und das Verharrende. Nur Grundstimmungen des Wesens, nicht augenblickliche, spezifische seelische Regungen, dürfen erscheinen. Auch die Individualisirung im geistigen Ausdruck würde einerseits den Eindruck des Reinmenschlichen und andererseits den Einklang zwischen Körper und Geist aufheben. Dem Geistigen ein Übergewicht zuerkennen, hieße den Rechten des Leibes zu nahe treten. In der körperbildenden Kunst war dies ausgeschlossen; in ihr wahrte das Sinnliche seine vorherrschende Bedeutung in dem Grade, daß, unter Verzicht auf Mienenspiel und damit auf eine besondere Auszeichnung des Hauptes, vornehmlich in Form und Bewegung des gesamten Körpers Ausdruck des Wesens gegeben

ward. Die Maske des athenischen Schauspielers hob mit der individuellen Erscheinung auch die physiognomische Gebärde auf, es blieb nur diejenige des ganzen Leibes. Was die epischen Dichter der Phantasie vorführen, ist Gestalt und Aktion.

Wird die Beschränkung im differenzirenden Ausdruck des Geistigen durch das mythologische Erfassen des Allgemeinmenschlichen bedingt, so wird sie zugleich durch die spezifische Kunst der Plastik gefordert. Auch hierin erweist es sich, wie durchaus ihrem Vermögen nach diese dem Mythus entspricht. Ihre Ausdrucksmöglichkeiten sind beschränkt: die feinsten Bestimmungen des Denkens und Fühlens, die sich im Auge offenbaren, wiederzugeben, muß sie der Malerei überlassen, aber nicht allein diese, sondern auch viele Erscheinungen des Mienenspieles, die nur in einer bestimmten Beleuchtung hervortreten, denn sie ist dem Wechsel des wirklichen Lichtes unterworfen und je nach dessen Einfall gewinnt die Erscheinung eine verschiedene Bedeutsamkeit.

Beschränkt ist der Bildhauer auch dann, wenn er, von seiner eigentlichen Aufgabe, der Einzelfigur, absehend, im Relief sich der Malerei nähert; nie gewinnt er, mag er auch in figurenreichen Darstellungen psychische Vorgänge in freierer Weise, weil in reicherem Zusammenhange, verdeutlichen, die Möglichkeit, sie zu vollständigem, überzeugendem Eindruck zu bringen, wie es dem Maler dank der perspektivischen Darstellung, den Farbenerscheinungen und Lichtwirkungen vergönnt ist. In Verdeutlichung inneren Erlebens kann der Materie gestaltende und durch sie gefesselte Bildner mit dem Maler, der bloß den Schein der Wirklichkeit hervorzaubert, nicht wetteifern. Will er dies gleichwohl, so rächt sich das willkürliche Überschreiten der Grenzen: er geht der Vorzüge seiner Kunst verloren, ohne daß er die der anderen gewänne. In seinen Schranken geblieben zu sein, selbst in den späteren Zeiten seiner Kultur, da auch für ihn bis zum Pathetischen sich steigernder Ausdruck von Stimmungen und Affekten Bedürfniss ward, ist der ewige Ruhm des Griechen. Er konnte es, weil er, der geborene Plastiker und ein Gestalter des Mythus, durch strenge Übung und in unmittelbarem Zusammenhang mit einem in jedem Sinne ihn fördernden Leben, wie auch durch innige Verbindung mit dem raumbildenden Architekten in den Vollbesitz des Wissens von der Gesetzmäßigkeit plastischen Stiles gelangte.

Die eine Seite dieser Gesetzmäßigkeit, nämlich die unzweideutige Bestimmung des Gegenständlichen und seiner Auffassung durch die religiöse Weltanschauung, ward uns eben bekannt, die andere ist die der rein formalen Prinzipien, welche jene Schönheitsvorstellung verwirklichen. Ist dieses Problem der Form die Gestaltung eines einheitlichen deutlichen Sinneseindruckes, so bezieht sie sich in der Plastik auf den Organismus des menschlichen Leibes. In dreierlei Weise kann und muß die Einheit sich geltend machen: allgemein im Räumlichen, denn der Leib ist ein Körperliches, im Besonderen in der Verhältnissmäßigkeit der Theile, denn er ist ein Gegliedertes, und in dem Zusammenhang der Bewegung, denn er ist ein organisch Lebendiges. Alle drei Einheiten müssen sich so durchdringen, daß nicht nur die einzelne, sondern zugleich die Gesamteinheit empfunden wird.

Die grundlegende Raumgesetzmäßigkeit, auf eine oder mehrere Hauptansichten der Statue bezogen, verlangt die Verdeutlichung der Flächenbegrenzungen, insbesondere der vorderen und hinteren Fläche jenes regulären Luftvolumens, welches gleichsam das räumliche Maaß der Figur bedeutet, denn nur in einem solchen regulären Raumgebilde erfassen wir auf Grund der Tiefenvorstellung ohne Weiteres ein räumlich Einheitliches. Nur Bewegungsmotive, welche diese ideelle Flächenbegrenzung empfinden machen, sind zulässig, d. h. es müssen so viele und so wesentliche Theile der Figur bis zu dieser ideellen Fläche vortreten, daß durch diese Theile eben die Vorstellung einer Fläche hervorgerufen wird, wobei aber bei diesen Adolf von Hildebrand verdankten Darlegungen zu bemerken ist, daß es sich nicht um eine absolut mathematisch ebene Fläche, sondern um die Wirkung einer solchen für unser Auge handelt. Verstärkt und schärfer bestimmt wird die Auffassung des kubischen Maaßes der Statue durch die sichtbaren regulären Maaßverhältnisse der Basis. Von der Seite der Praxis aus betrachtet, wird der Künstler also aus dem Block die Gestalt so heraus zu arbeiten bestrebt sein, daß Theile der Flächen desselben stehen bleiben. Da diese Gesetzmäßigkeit nach ihrer Ursprünglichkeit am erkennbarsten im Relief hervortritt, durfte sie als Reliefstil bezeichnet werden.

Die Proportionalität der Gestalt, das Größenverhältniss der einzelnen Theile, ist im letzten Grunde auf Zahlen zurückzuführen. Polyklets Kanon gab zuerst bestimmte Gesetze. Es galt, dem Willkürlichen individueller Erscheinungen gegenüber die

Normen festzustellen, welche, der Vorstellung des typischen Allgemeinmenschlichen entsprechend, eine deutliche Anschauung von der Beziehung der Einzelheiten auf die Einheit des Ganzen ermöglichen.

Mit ihrer Ausprägung verband sich die dritte formale Gesetzmäßigkeit, welche sich auf das organische Leben in der Bewegung bezieht. Den einheitlichen Eindruck einer Bewegung hervorzubringen, bedarf es, die Wahl natürlicher, unserem Gefühl und unserer Anschauung vertrauter und daher nachzuempfindender Motive vorausgesetzt, einmal der klaren Anordnung, welche den Zusammenhang in den Bewegungen der einzelnen Glieder bei allen Hauptansichten zur deutlichen Anschauung bringt, also über die Gesamtbewegung keinen Zweifel läßt, und andrerseits der Gestaltung des Gesamtmotives als Ausdruck einer einheitlich im Körper wirkenden Kraft, welche alle Einzelfunktionen in Einklang setzt.

Vergleicht man nun diese Forderungen rein formaler Gesetzmäßigkeit in der plastischen Kunst mit jenen, welche der mythische Stoff seinem Wesen nach an den Künstler stellt, so ergiebt es sich, daß beide absolut miteinander übereinstimmen. Denn die formale Einheitsbildung gestaltet eben jene Schönheit des Reinmenschlichen, die einzig und allein vollkommener Ausdruck der mythischen Vorstellungen ist. In einer höheren Gesetzmäßigkeit, der Kongruenz von Idee und Form, aber entsteht Das, was wir im strengsten Sinne Stil nennen. Nur ein einziges Mal hat die Skulptur ihn erreicht, nur ein einziges Volk war befähigt, die vollkommene Schönheit des menschlichen Leibes plastisch zu gestalten, denn nur der Grieche war der Bildner eines Mythus, der das Ideal des Menschlichen zur Vorstellung brachte.

Lünette der Sixtina.

3

DIE CHRISTLICHE MYSTIK UND DIE MALEREI

Der Schein dieser Schönheit war im Erblassen, als das Christenthum eintrat. Erhielten sich auch die grundlegenden Bestimmungen jenes Stilgesetzes, welches das V. Jahrhundert ausgebildet hatte, so vollzog sich doch, nachdem schon im vierten psychisches Ausdrucksverlangen die Formenstrenge erweicht hatte, im Zusammenhange mit den Wandlungen der Kultur der Abstieg von den Höhen reiner Idealität zu der Wirklichkeit. Das wachsende egoistische Sonderinteresse, welches, die Charakteristik der Erscheinungen heischend, die Porträtdarstellung und die stärkere Betonung des Individuellen hervorrief, verband sich mit dem unruhigen Aufgehen in den Vorgängen des realen Lebens, das man sich auch künstlerisch vorgeführt sehen wollte, mit dem Suchen des Natürlichen, welches von den Zivilisationsmüden in den Reizen der Landschaft und in idyllischem, ursprünglichem Menschendasein gefunden wurde, und mit den Anforderungen eines Luxus, dessen orientalische Launen der zur Virtuosität ausgebildeten Kunstfertigkeit üppigste Bethätigung erlaubten. Mußten solche Veränderungen in bedeutsamer Weise das künstlerische Gefühl für jene höchste Schönheit des

Menschenleibes mindern, so ward diese nicht weniger bedroht durch die zunehmende Betonung der geistigen und seelischen Lebensfaktoren.

Die Gelehrsamkeit des Hellenismus beraubte die Anschauung ihrer naiven Kraft und verführte zur Schaustellung historischer und anatomischer Kenntnisse, die Erregbarkeit der Nerven brachte pathetische und sentimentale Steigerungen des Ausdruckes im Kunstgebilde mit sich, welche, da sie nicht nur allgemein in der weitgehenden Anspannung aller Bewegungsfunktionen des Leibes, sondern auch im Besonderen in der starken Belebung des Mienenspieles hervortraten, eine Auflockerung des festen harmonischen Formengefüges zu Gunsten dekorativ malerischer Wirkungen in Licht und Schatten zur Folge hatten.

Daß alle solche destruktive Tendenzen des Niederganges — denn um einen solchen handelt es sich, wie dies stärker noch in der neuerdings von unkünstlerischer Kritik glorifizirten römischen Kaiserkunst ersichtlich — dennoch dauernd durch das Stilgefühl gebändigt werden konnten, ist beweisend für die einem Naturgesetz vergleichbare Kraft künstlerischer Normen, wie die der Griechen es gewesen sind.

Auch die christliche Kunst sollte sich ihnen zunächst und für lange Zeiten nicht entziehen können. Ihre ersten Anfänge lassen es nicht erkennen, daß das Wesen das Christenthumes, dem griechischen entgegengesetzt, mit der veränderten Weltanschauung auch ein gänzlich von ihm verschiedenes künstlerisches Ideal bedingte. Und doch war dies der Fall. Trat doch der antropomorphischen Götterwelt, freilich vermittelt durch Ahnungen und Vorstellungen der hellenistischen Zeit, der geistige Gottesbegriff, den Heroen die historische Persönlichkeit des Sohnes Gottes, dem Kultus des Leibes der der Seele gegenüber. Wich doch die Lebensvergötterung der Sehnsucht nach dem Tode, als dem Eingange in das wahre Dasein, dessen Gewinn von der Überwindung der Sinnlichkeit abhängig gemacht war. Und bedrohte nicht das jüdische Verbot einer bildlichen Darstellung des Menschen, das von den Christen zunächst übernommen ward, alle bildende Kunst überhaupt mit dem Untergange? Aber die antike Kultur, wie sie bestimmend ward für die christliche Dogmenbildung, bewies ihre Macht auch in dem Sieg einer bildlichen Vergegenwärtigung des neuen heiligen Glaubensstoffes, der, dem älteren heidnischen gesellt, dann ihn verdrängend, in Formen und Technik der

verkommenden Kunstübung behandelt ward. Formal betrachtet verdienen diese altchristlichen Sarkophagreliefs, Katakombenmalereien und Mosaiken so wenig Aufmerksamkeit, wie künstlerische Leistungen überhaupt, welche als letzte Erzeugnisse einer einst großen Kunstperiode den Untergang in vollständiger Roheit zeigen. Bemerkenswerth aber sind Thatsachen, welche, im Verlaufe der Entwicklung hervortretend und auf spätere Zeiten hindeutend, uns trotz dieses Anschlusses der bildenden Künste an die heidnisch-antike die veränderten Bedingungen erkennen lassen, also das neue Problem verrathen.

Die erste ist das Fehlen der statuarischen Kunst. Es bloß aus der Abneigung gegen den Götzenkultus antiker und orientalischer Bildsäulen zu erklären, geht nicht an. Wohl mag eine solche ursprünglich entscheidend gewesen sein, aber sehen wir, daß Christus und Heilige als große Einzelfiguren in den Mosaiken der Basiliken dargestellt werden, so drängt sich die Vermuthung auf, daß künstlerische Rücksichten diese Bevorzugung der Malerei bewirkt haben.

Diese Annahme wird durch das zweite Phänomen bestärkt: nach dem Absterben der Sarkophagreliefkunst übernimmt die Malerei überhaupt die führende Rolle im monumentalen Sinne. Sie wird, die Kirchen ausschmückend, zur lauten Verkündigerin des Glaubens in Historien und Einzelfiguren, indess die Plastik nur still im Kleinen noch arbeitet. Muß sicher hierfür der Charakter des christlichen Kultusgebäudes, dessen Bedeutung, symbolisch den christlichen Geist ausdrückend, im Inneren lag, mitbestimmend gewesen sein, einzig ausschlaggebend war er nicht; das beweist die spätere reiche kirchliche Plastik.

Als drittes ist das auffallende Nachlassen plastischen Formengefühles auf allen Gebieten künstlerischen Betriebes, in der Architektur und ihren Einzelheiten, in der Malerei, in der Ornamentik und in den Reliefskulpturen selbst, zu erwähnen. In zwei Erscheinungen tritt dies zu Tage: die eine ist die Umsetzung aller runden, schwellenden Formen in flache, abgekantete, die andere das Sichverlieren der Empfindung für organischen Zusammenhang im künstlerischen Gebilde. Gewiß sind diese Wandlungen als Verfallserscheinungen der Kunst überhaupt denkbar, auch in Einzelnem, wie bei dem Ornament, aus dem Einfluß asiatischer Stilnormen zu erklären, doch kann es nicht zweifelhaft sein, daß die durchgreifende generelle Veränderung auf eine veränderte künstlerische Anschauungsweise hindeutet.

Das Problem der christlichen Kunst steht uns vor Augen: nicht die Plastik, sondern die Malerei wird die Kunst des Christenthumes werden. Die Frage: aus welchem Grunde? findet die Antwort: weil nur die Malerei den Anforderungen des christlichen Glaubens entspricht. Der geistige, nicht der leibliche Mensch bedeutet diesem Alles. Die Harmonie zwischen dem Inneren und Äußeren ward aufgehoben, die Seele zur Herrin erhoben, deren Machtgebot der verhüllte Körper sich zu fügen hatte. Die für den Bildhauer bedeutungsvollste Anschauung des nackten Leibes geht verloren. Mag es auch ein Irrthum gewesen sein, daß man Christi Lehre als ein Gebot der absoluten Brechung der Sinnlichkeit durch Askese auffaßte, die Sündigerklärung des Fleisches war ausgesprochen und hiermit dessen Degradation. Auf die Darstellung des geistigen Wesens und der seelischen Vorgänge also kam es an, sollte der christliche Mensch geschildert werden, das heißt: der Leib hatte nur als Ausdruck des inneren Lebens Wichtigkeit, nicht an sich. Hierdurch wäre, im strengsten Sinne, der Begriff der Schönheit der Erscheinung aufgehoben und durch den der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes ersetzt worden, hätte nicht die Vorstellung der im Menschlichen sich offenbarenden Göttlichkeit den bildenden Künstler zur Gestaltung der Schönheit dennoch gezwungen. Christus war nicht nur ganz Mensch, sondern auch ganz Gott. Hätte man ihn, sei es anknüpfend an die Traditionen von seiner historischen Erscheinung, oder indem man auf Grund der meisten, auf sein Aussehen zu deutenden biblischen Stellen ein Charakterbild frei konzipirte, als menschliches Sonderwesen, behaftet mit allen Schwächen individueller Unvollkommenheit dargestellt, wie hätten ihn die Gläubigen als Gottmenschen erkennen können? Wäre man selbst im Besitze eines glaubwürdigen alten Bildnisses des Heilandes gewesen, die Kunst, und zumal diese antike altchristliche Kunst, hätte ihn nicht nach diesem, sondern nach Analogie des antiken Schönheitsideales bilden müssen, denn nur in dem Typischen, Nichtindividuellen, das heißt: dem Vollkommenen, Schönen, war das Göttliche in leiblicher Erscheinung zu vergegenwärtigen. So zeigen denn auch die ältesten Darstellungen die weitestgehende Verallgemeinerung in dem aller individuellen Züge entbehrenden Jünglingsbild. Wenn dann, in Unterscheidung von den Typen der antiken Götter und mit Betonung

des Zartgeistigen ein mehr charakterisirter Typus in der Form des bärtigen Mannes in mittleren Jahren erfunden ward, so ist dieser doch nicht minder ein Schönheitsideal. Und was für die Darstellung des göttlichen Stifters der Religion maaßgebend ward, entschied auch über diejenige der Maria und aller der zunehmend in den Kultus aufgenommenen verehrten heiligen Glaubenszeugen. Die aus dem Kultus der Antike und aus den historischen Kämpfen und Siegen natürlich sich ergebende mythologische Ausgestaltung des christlichen Glaubens bedingte die Verdeutlichung des Heiligenwesens in der Schönheit.

Das Ideal der werdenden christlichen Kunst besteht demnach in einer stärksten Durchdringung leiblicher Schönheit mit seelischem Leben, und zwar mit Gefühlsbewegungen, welche wir mit dem Namen der christlichen Tugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung oder allgemein dem der Sehnsucht bezeichnen dürfen. Ist deren Wesen nun als ein Aufschwung des Empfindens über alle begrenzte Realität, als ein Hinausstreben in das Unermeßliche zu erfassen, so bedeutet es eine Depotenzirung körperlicher Aktivität, eine Konzentration des Gemüthsausdruckes in dem Haupte, und zwar entweder in dem Sinne innerlicher Versenkung oder in dem eines Entfliehens aus den Schranken der eigenen Persönlichkeit zu den Seelen Anderer und in höhere Regionen des Übersinnlichen. Die Bedeutung des Leibes ist aufgehoben, es ist ihm die passive Rolle eines Organs, das nur der entrückenden Seelenwallung gehorcht, zuertheilt, sein Wille ist gebrochen, sein freudiges, materielles Dasein vernichtet. Er wird zum Schein, die Seele zur Realität. Das weibliche Element erhielt die Vorherrschaft über das männliche. Dieses Ideal zu verwirklichen, mußte die Plastik verzweifeln. Ihrer formbildenden Energie wurde der Ausblick auf hohe Ziele genommen: die Bewegungen jenes ätherischen Seelenfluges im Antlitz sich widerspiegeln zu lassen, fehlte ihr die Fähigkeit. So trat sie ihre führende Stellung an die Malerei ab, die, mit dem Schein sich begnügend, auf die unmittelbare Wirkung des Körperlichen nicht nur verzichten kann, sondern muß und den Ersatz für sie eben in dem reichen Vermögen der Gefühlsveranschaulichung besitzt.

Gilt dies schon für die Darstellung der einzelnen Gestalt, so in noch viel höherem Grade für die Wiedergabe der Beziehungen und Handlungen, welche Menschen in mehr oder minder großer

Anzahl verbinden. Ja erst in ihr erfreut sie sich in vollem Genügen ihrer Gestaltungskraft, im Gegensatz zur Plastik, die ihr Bestes in der Einzelfigur giebt. Ihre Gesetzmäßigkeit, die sich auf die Einheit der Erscheinungen innerhalb des beliebig großen perspektivisch darstellbaren Raumes bezieht und über Farben sowie Licht neben den bloß linear formalen Momenten als Faktoren gebietet, gewährt eine unbedingtere Freiheit, als die des Reliefs. Von einfacher Anordnung der Figuren in reliefartiger Schicht bis zu deren weiter Verstreuung in den Tiefen des Raumes, welche Fülle von Möglichkeiten, Beziehungen herzustellen, besitzt sie! Wie weit darf sie, dessen sicher, daß sie die Unruhe der Erscheinungen durch die bindende Kraft von Farbe und Licht bändigen kann, in der Darstellung der Bewegung, also im Ausdruck, gehen, welche Zaubermacht, seelische Stimmungen und Affekte durch Farbenklänge, durch die Umgebung und die Lichterscheinungen zu erwecken, ist ihr zu eigen! Und vor Allem: welche Mannigfaltigkeit der Charakteristik steht ihr zur Verfügung! Wohl bleibt sie, wenn sie nur eine einzelne Gestalt darstellt, an die allgemeinen Schönheitsgesetze der Plastik gebunden, wo sie aber figurenreiche Vorgänge in großem räumlichen Rahmen schildert, spielt nicht mehr die Schönheit des Einzelnen, sondern die in Linien und Farben erscheinende Schönheit des Ganzen die entscheidende Rolle und kann das Einzelne, von dem strengen Zwange des Ebenmaaßes befreit, die Ausprägung des Charakteristischen bis zum Unschönen erhalten.

Der ungehemmten Wiedergabe des psychischen Lebens nach allen seinen Färbungen in Gebärden und in einer Charakteristik, welche sich dem Individuellen nähert, fähig, erfüllt demnach die Malerei die vom christlichen Geiste gestellte Aufgabe und zwar nicht allein in bezug auf die spezifisch christlichen Gestalten und Historien, sondern auch in bezug auf Natur und Leben, wie diese vom modernen Menschen aus der Innerlichkeit heraus aufgefaßt wurden. Was die Typen bildende Plastik für die Antike, ward die Charaktere schildernde Malerei für die neuere Welt. Und wie die Plastik von dem Mythus, so wurde sie von der Mystik — um mit diesem kurzen Worte die Beziehung aller Erscheinungen auf das Seelenleben und auf das übersinnliche Ziel des christlichen Glaubens zu bezeichnen — nothwendig bedingt, wie andrerseits und in einem noch tieferen Sinne die Musik, als Gestalterin der Seelengeheimnisse in der

unmittelbarsten Herzenssprache der Töne, die Kunst der christlichen Epoche werden sollte.

Alle angedeuteten Ausdrucksmöglichkeiten auszunutzen, hat die Malerei freilich erst im Verlaufe einer langen Entwicklung gelernt. Und nur die zusammenfassende Betrachtung dieser, von den bescheidenen Anfängen an bis zur Rembrandtschen Lichtkunst, gestattet ein allgemeines Urtheil, wie das soeben ausgesprochene, nur sie die Lösung der besonderen Probleme, welche das Verhältniss der Malerei zu den christlichen Vorstellungen betreffen. Denn damit, daß das Wesen der Malerei dem christlichen Geiste entspricht, ist noch nicht gesagt, daß das Gegenständliche des christlichen Glaubens in gleicher Weise der malerischen Darstellung, wie der Mythus der plastischen, günstig war. Im Gegentheil: der christliche Stoff, tieferfaßt, bereitete der bildenden Gestaltung, wenigstens der monumentalen, Widerstand. Auch die Malerei kann das Göttliche in menschlicher Erscheinung, will sie monumental vorgehen, nur durch die Schönheit veranschaulichen, und sie muß sich in solchen Gebilden dem plastischen Stil annähern, daher man diese nur auf Darstellung des idealen Menschen ausgehende Richtung in ihr, im Vergleich zu der rein malerischen, welche den Menschen einem landschaftlichen Ganzen unterordnet und ihn seiner Selbständigkeit und damit auch seiner Schönheitsbedeutung entkleidet, die monumental plastische nennen dürfte. Fassen wir hier nur diese ins Auge, so sehen wir ihr durch die meisten christlichen Vorstellungen nicht Vorschub geleistet, sondern Hemmnisse bereitet. Diese Vorstellungen waren nämlich nur zum Theil ursprünglich mythische, im wesentlichen vielmehr historische, die mythische Prägung erhielten und demzufolge, da sie eines reinmenschlichen Charakters, wie er den griechischen zu eigen, ermangelten, Schönheit nicht bedingten. Es gilt, zwischen den mythischen und den spezifisch christlichen zu unterscheiden.

Die eigentlich mythischen Vorstellungen, die in das christliche Bereich aufgenommen wurden, sind zumeist alttestamentarische. So vor Allem die von Gott. Die Verquickung des Neuen Bundes mit dem Alten brachte es mit sich, daß der „Vater“ Christi mit dem Nationalgott der Hebräer identifizirt ward, der seinerseits als Weltschöpfer älterer Mythologie entnommen war. War der Typus im Allgemeinen wohl dem des Zeus verwandt zu denken, so hatte die Darstellung doch mit bedeutenden Schwierig-

keiten zu kämpfen, welche es erklären, daß die Kunst sie ersichtlich eher vermieden, als gesucht hat. Sie beruhten einerseits in der Annahme des entrückten Himmelsaufenthaltes Gott-Vaters, andrerseits in seiner reinen Geistigkeit, die Jesus gelehrt hatte. Wie unmöglich in künstlerischer Anschauung die Dreieinigkeit zu fassen war, bedarf keiner näheren Auseinandersetzung. Leicht hingegen durfte sich die Phantasie der Engel bemächtigen und ihnen schöne Form verleihen, indem sie die Frauenerscheinung der Nike in das Knaben- oder Mädchenhafte umwandelte, indessen die dämonischen Ausgeburten des Bösen an sie viel weitergehende Zumuthungen stellten, als die antiken Mischwesen es gethan.

Zu bedeutender Gestaltung forderten mythisch heroenhafte Persönlichkeiten, wie Moses, David, Simson, Typen patriarchalischen Lebens, wie die Erzväter, das leidenschaftliche Seherthum der Propheten heraus, daneben die Schöpfungssagen, die in Adam und Eva Urbilder des Menschenthumes hinstellten, und neben so manchem Abstoßenden, dem das Christenthum durch seine Deutungen einen Nimbus verlieh, noch diese oder jene Historie von reinmenschlichem Gehalt.

So ist der Beitrag an künstlerisch fruchtbaren Stoffen, den das Alte Testament dem Christenthum lieferte, nicht gering zu schätzen. Ist dieses Sagenbereich auch nicht entfernt mit dem griechischen zu vergleichen und das Reinmenschliche nur in Verhüllung zu finden, so war es eben doch ein mythisches, und die mythischen Züge erwiesen ihre Wichtigkeit für die Kunst. Anders verhielt es sich mit den spezifisch christlichen Vorwürfen.

Der mythische Gott oder Heros ist das Phantasiebild vollkommener menschlicher Erscheinung — Christus war eine historische Persönlichkeit, und zwar eine solche, bei der auf die leibliche Schönheit nichts ankam, alle Bedeutung nur in der Heiligkeit der Seele zu finden war. Wenn nun auch die Einbildungskraft, von allem Geschichtlichen absehend, sich ein ideales Bildniss von ihm erdichtete, so konnte dieses doch niemals das feste Gepräge eines allgemein menschlichen Typus gewinnen. Die Vorstellung göttlicher Kraft kam mit jener eines ganz von Demuth und Hingebung erfüllten Wesens in Widerstreit; die erstere verlangte einen Apollinisch männlichen Leib, die zweite, da sie nicht auf den Kopf sich beschränken konnte, ohne die Harmonie der gesamten Erscheinung zu

zerstören, weibliche Zartheit und Weichheit. Einer solchen Aufgabe mußte die Plastik rathlos gegenüberstehen, aber auch der Malerei ist es, wie deren gesamte Geschichte erweist, nur in seltenen Fällen und vornehmlich nur dann, wenn sie auf die Wiedergabe der ganzen Figur Verzicht leistete und sich an der des Hauptes genug sein ließ, gelungen, dank ihrem Vergeistigungsvermögen eine künstlerisch vollbefriedigende Darstellung zu schaffen. Und war es denn überhaupt das Bild eines in Lebensfülle auf der Erde Wandelnden, in dem der Gläubige die Erscheinung des Göttlichen gewahrte, und nicht vielmehr das des Leidenden, ja Sterbenden? Nicht der lebende, göttlich herrschende Christus, sondern der Crucifixus ward das Kultbild des Christenthums.

Dem zwischen Grauen und Mitleid schwankenden Blick, der sich auf die Passion richtet, offenbart sich das Problem der christlichen Kunst in seiner ganzen Tragweite, denn das Martyrium des Unschuldigen, das der Welt die Erlösung bringt, ist der Angelpunkt christlichen Glaubens. Alle anderen Vorgänge haben untergeordneten Werth, mit ihm verglichen. In dem Tod am Kreuz ist das Mysterium der Liebe einbeschlossen, in ihm thut sich die Gottheit Christi kund, auf ihn wird der Mythus des Alten Testamentes bezogen, ihn bereitet das irdische Leben des Heilands vor, er bewirkt die Auferstehung und die Entscheidung im Jüngsten Gericht, in ihm siegt der Todesgedanke der neuen Weltanschauung über die Lebensgewißheit des Griechenthums, das Jenseits über das Diesseits, die Seele über den Leib. Und die das Leben und die Erscheinung verdeutlichende, bildende Kunst sollte, indem sie die Passion schilderte, dem Tod tributpflichtig gemacht werden? Hieß das für sie nicht soviel, als sich selbst verleugnen? Nicht soviel, als daß die Mystik den Mythus, die von aller Erscheinung sich abwendende Seele den Schein und mit ihm die Schönheit verzehrte!

Seit anderthalb Jahrtausend der höchsten Verehrung theilhaftig, hat sich das heilige Schmerzensbild, von der Hand größter Meister und einfacher Handwerker gestaltet, wie es unserem Auge allüberall, im Dunkel der Kirche, wie im hellen Sonnenlicht an Straßen und Pfaden, begegnet und über unserem häuslichen Leben waltet, so tief uns eingeprägt, daß es fast unmöglich dünkt, es nach seiner ästhetischen Bedeutung beurtheilen zu wollen. Aber es ist nicht anders — und dem Heiligen wird nicht zu nahe getreten, wenn

man es ausspricht —: einen tieferen Widerspruch in künstlerischem Sinn, als den zwischen der Vorstellung: Gott und der Erscheinung des Gekreuzigten giebt es nicht. Gott ist der Inbegriff des Lebens, des ewigen über allen Wechsel und alles Endliche erhobenen Daseins, sein nach dem Menschlichen geformtes Bild verlangt die Veranschaulichung des Lebens in einer höchsten Vollkommenheit, welche jeden Gedanken an Leiden und Untergang ausschließt — und dieses Bild zeigt den in furchtbarsten Qualen Vergehenden! Es ist bezeichnend, daß die frühe Kunst nicht ihn, sondern den leidenlos Lebendigen, den vom Tod Unerreichbaren am Kreuz darstellte. Dann aber verlangte der Glaube gebieterisch sein Recht. Machte dieser schließlich unempfindlich für jenen Widerspruch, so war er doch unfähig, einen anderen Konflikt, in den das Gesetz ästhetischer Anschauung mit dem zu behandelnden Vorwurf gerieth, aufzuheben. Der künstlerische Eindruck beruht in einer „interesselosen" reinen Gefühlsauffassung, er befreit von den Willenserregungen, sei es des Begehrens oder des Verabscheuens — Vorstellungen, welche unser Gemüth in tiefste Empörung und in den Krampf des Mitleidens versetzen, zu dauernder Erscheinung, wie sie das Werk der bildenden Kunst gestaltet, zu bringen, heißt: an Stelle der ästhetischen Wirkung eine andere hervorrufen.

Das Grauenhafte des unschuldigen Leidens in der Kreuzigung und den anderen Passionsszenen unwirksam zu machen, war vielleicht nur die alle ihre Mittel ausnutzende malerische Kunst Rembrandts, welche die Gestalt des Dulders, klein gebildet, verschleierte, entrückte und durch Himmelslicht verklärte, im Stande, vielleicht selbst sie nicht. Die Plastik und die plastisch bildende monumentale Malerei, so sehr sie durch die seltene Aufgabe der Darstellung des Nackten auch gefesselt ward, mußte sich ihrer Ohnmacht bewußt werden. Wohl konnte sie Eines versuchen: durch möglichste Schönheitsgestaltung des Leibes und weitestgehende Unterdrückung der Leidenserscheinungen das Unerträgliche erträglich zu machen. Hierdurch aber ward der eigentlichen Bedeutung und dem Gehalt der Vorstellung Eintrag gethan, ohne daß doch das Schönheitsstreben jemals sein Ziel hätte erreichen können. Als Folge ergab sich, daß die Kunst der Hochrenaissance, soweit es nur die ja erst mit der Gegenreformation wieder gebieterisch werdenden Glaubensanforderungen gestatteten, die Passion und das Kruzifix darzustellen vermieden hat. Denn ihr ästhetisches Urtheil lautete: die Alles

in sich schließende, höchste und heiligste Vorstellung des Christenthums ist der bildenden Kunst nicht angemessen. —

Betrachtet man die, Jesus als Gefolge umgebenden, Verehrung genießenden Männer und Frauen auf die Frage hin, inwiefern es möglich war, historische Persönlichkeiten in allgemein menschliche Typen zu verwandeln, so löst sich sogleich eine von der großen Schaar ab: die göttliche Mutter mit dem Kinde. Mit ihr war eine ganz und allgemein menschliche, widerspruchslose Vorstellung, welche bereits die Griechen im IV. Jahrhundert künstlerisch beschäftigt hatte, gegeben: der innige Bund von Leib und Seele und die Offenbarung des Kernes christlichen Wesens, der Liebe, in der ursprünglichsten, rein natürlichen Erscheinung — so forderte diese Gestalt die Schönheitsverklärung und so war es ihr bestimmt, der höchste und herrschende Vorwurf der monumentalen christlichen Kunst zu werden. In ihr enthüllt sich die Idee an sich der christlichen Kultur, für welche sie dieselbe symbolische Bedeutung, wie Apollo für die hellenische, hat: die erlösende Kraft des Ewig-Weiblichen.

Was die anderen, des Göttlichen theilhaftigen Heiligen betrifft, so ergiebt ein Vergleich mit den griechischen Idealfiguren zunächst dies, daß ihnen eine Stellung, wie die der antiken Götter nicht zukommt, auch nicht die der Heroen. Sie müssen Christus untergeordnet bleiben, so hoch auch der Kultus des Einzelnen getrieben werden mag. Dies kann nur erreicht werden, indem das individuell Charakteristische betont wird, wobei doch wieder eine typische Verallgemeinerung eintreten muß, da nur durch sie der Heilige vom gewöhnlichen Menschen unterschieden werden kann. Und bei solcher Charakterschilderung ermangelt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Kunst der Freiheit, das Nackte darzustellen, da dies dem geschichtlich Realen widerspricht und es sich zudem um Verdeutlichung intellektuellen Wesens handelt, denn die Heiligen sind geistige Kämpfer, sei es sinnende, lesende, schreibende und lehrende Denker, oder für ihre Überzeugung leidende Märtyrer. Allgemeine Unterscheidungen nach Alter und Temperament treten ein, aber die Uniformität der ihnen allen gemeinsamen christlichen Seelenthätigkeit beeinträchtigt dieselben. Sie sind Variationen eines und desselben Themas, nicht verschiedene Themata, wie die Idealbildungen der Griechen. Sie zu kennzeichnen, bedarf es der äußeren

Mittel: der Attribute, und zwar solcher — von dem Buch der Lehrenden abgesehen —, die, wie die Marterwerkzeuge oder -symbole, mit dem Charakter der Träger nichts zu thun haben, sondern nur historisch bedingt sind. Und in das Historische eingeengt wird das rein Menschliche durch die kennzeichnenden Trachten. Nur die Apostel konnten in ideale Gewandungen gehüllt werden, einige Wenige in Phantasiekostüme; die anderen Meisten wurden in die verschiedenen, oft das ästhetische Gefühl empfindlich verletzenden konventionellen Priesterkleidungen gezwängt, die ihrerseits wiederum gar keinen Bezug auf das Wesen der Dargestellten haben. So gelangten, mit geringen Ausnahmen, die Heiligen nicht auf die Höhen der Schönheit reinen, göttlichen Menschenthums; vielmehr blieben sie, halb historisch, halb mythisch, in der Mitte zwischen Idealität und Realität haften — Charaktertypen mehr dem Stand, als dem Wesen, nach. Nur durch die Fülle seelischen Ausdruckes oder verklärende Farbenwirkungen konnte der Betrachter über diese Unzulänglichkeiten und Beschränkungen hinweggetäuscht werden, und die Gewohnheit hat uns schließlich dazu gebracht, sie nicht mehr zu bemerken.

Aus der Überfülle der Erscheinungen treten aber doch, wie schon gesagt, einzelne von besonders typischem Gepräge hervor, die zu hoher Vollkommenheit von der Malerei ausgebildet worden sind, Typen freilich nicht ewiger Göttlichkeit, sondern schönen Menschenthumes. Vor Allem, wie aus dem früher Gesagten begreiflich wird: die jugendlichen weiblichen Heiligen, und unter ihnen wieder als Bild sinnlichen Lebens: Magdalena, als solches geistigen die königliche Katharina; unter den männlichen: die Apostel und Jünger, von denen die in voller Manneskraft leidenschaftlich wirkenden Petrus und Paulus und der schwärmerisch hingebungsvolle Evangelist Johannes die erste Stelle einnehmen, als Repräsentanten jugendlichen Wesens: der kraftvoll siegreiche Ritter Georg und der zarte unterliegende Sebastian, als Vertreter des Alters: der heilige Hieronymus. In ihnen und einigen verwandten anderen nöthigte das künstlerische Schönheitsverlangen der italienischen Hochrenaissance christliche Anschauung zu einem Kompromiß.

Denn ein Zwang war es, da im Grunde genommen keineswegs formale Schönheit, sondern nur Ausdruck geistigen Wesens die im Charakter des Vorwurfs begründete Aufgabe war: die dem letzteren entsprechende Charakteristik wurde durch die Schönheit

abgeschwächt, ja aufgehoben. Nichts lehrreicher als die Art und Weise, in welcher zu Gunsten der Schönheit die Italiener des XVI. Jahrhunderts die traditionelle Darstellung des Johannes des Täufers umgewandelt haben: aus dem Asketen entpuppte sich eine blühende, lebensvolle Jünglingserscheinung! Wer das Problem aber in seiner ganzen Bedeutung erfassen will, beachte, wie die von der christlichen Idee stärker beherrschte deutsche Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in naiver Wahrhaftigkeit dem Ausdruck und der Charakteristik die formale Schönheit opferte. Auch von dieser Seite beleuchtet, kann die Frage, welche der beiden Künste, die Plastik oder die Malerei, der schwierigen Aufgabe in höherem Grade gewachsen war, nur lauten: die Malerei. Und nun bedenke man, daß schließlich der Einzelfigur, wenn man die Maria mit dem Kinde und den Crucifixus ausnimmt, für die Veranschaulichung der christlichen Glaubenslehre eine geringe Bedeutung zukommt, verglichen mit den historischen Vorgängen aus dem Leben Christi, und daß gerade diese ihrem ganzen geistigen Gehalte nach, wie oben bemerkt, nur von dem Maler überzeugend dargestellt werden konnten!

Diese Historien sind, auf ihre künstlerische Verwendbarkeit hin betrachtet, von sehr ungleichem Werthe. Bei der gebotenen Unterscheidung zwischen solchen von mehr mythischem und solchen von mehr geschichtlichem Charakter erweist sich auch hier wieder die Bedeutung des Mythus für die bildende Kunst.

Hat der christliche mit anderen Mythen die Vorstellung von dem wunderbaren Eingreifen überirdischer Macht in das irdische Leben gemein und ist ihm besonders eigenthümlich nur die reich entwickelte Anschauung vom Jenseits, so gewährt das Reinmenschliche, das nicht nur dem ersten, sondern auch dem zweiten Bereich zu eigen ist, der Kunst in symbolischen Bezügen Möglichkeiten herrlicher Gestaltung.

Bezüglich des Wunders aber ist zu unterscheiden. Gewinnt die göttliche oder auch die teuflische Kraft persönliche Erscheinung, das heißt: handelt es sich um eine eigentlich mythische Vorstellung, wie in den Engeln der Verkündigung, der Geburt Christi, der Taufe, der drei Marien am Grabe oder in dem Dämon der Versuchung, so erscheint Innerliches in Anschauung umgesetzt. Wo die Kraft, wie bei den Krankenheilungen, Todtenerweckungen, bei der Hochzeit von Kana und der Vermehrung der Brote, nicht

personifizirt wird, sondern bloß durch Geste und Blick des Wunderthäters wirkt, also in mystischem Sinne sich äußert, gewinnt der Vorgang im Bilde keine reine Anschaulichkeit. Immerhin darf der Künstler von der nachhelfenden Phantasie des Betrachters, der mit dem Stoff vertraut ist, Verständniss voraussetzen. Und der hochentwickelten malerischen Kunst wird es möglich, selbst solche Wunder durch die Zauberwirkung geheimnissvoll einfallenden Lichtes unmittelbar zu verdeutlichen — das eindrucksvollste Zeugniss für die Relation zwischen Mystik und Malerei.

Einen Übergang gleichsam von solchen in das Erdendasein eingreifenden Wundern zu dem überirdischen ewigen Leben bilden die Entrückungen, die ja auch der Phantasie der Alten nicht fremd geblieben sind, denen aber erst in der christlichen Kunst als Schilderungen der Verklärung, der Auferstehung und der Himmelfahrt eine höchst wichtige Rolle zu Theil wird. Ein einziger vergleichender Blick auf ältere Schöpfungen einerseits, andrerseits auf die Transfiguration Raphaels oder die Himmelfahrt der Maria von Correggio genügt, zu zeigen, wie auch hier nur Maler, die zur Freiheit großer Lichtsymbolik gelangten, das Widerspruchsvolle der Vorstellung zu überwinden vermochten.

Das Gleiche muß schließlich wohl auch von der Darstellung des gewaltigen Mythus des Jüngsten Gerichtes, die zur Einheit erst durch die Ausscheidung oder wenigstens Einschränkung des grauenhaften Vorwurfes der Hölle gebracht wurde, behauptet werden, so ausnahmsweise stark, mehr als bei irgend einem anderen christlichen Vorwurf, gerade durch die von diesem gestellte Aufgabe großer Bewegungsmotive nackter Leiber das plastische Interesse erweckt ward.

Das Gebiet der mehr historischen Stoffe, sei es des Lebens Christi selbst oder der Heiligen, läßt sich in zwei Bereiche scheiden. Das eine umfaßt Vorgänge, die in ihrer einfach natürlichen, gefühlvoll bewegenden Art und mit ihrer allgemein menschlichen Bedeutung von dem Künstler freudig willkommen geheißen werden durften — die mythisch gestimmte, mährchenhafte Anbetung der Könige, die Heimsuchung, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Ägypten, die Predigten, die Segnung der Kinder, die Berufung der Fischer, Christus und die Samariterin, Christus und die Ehebrecherin, die Fußsalbung durch Magdalena, der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl und andere, denen sich zum Theil in das

Sittenbildliche hinüberführende Gleichnisse gesellen lassen. Eine Fülle von Geist anregenden und Herz beglückenden Anschauungen! In schroffem Gegensatze zu ihnen stehen die dem anderen Bereiche angehörigen: die Leidensdarstellungen.

Was oben über den Crucifixus gesagt ward, gilt im wesentlichen auch für sie und in noch höherem Grade für die meisten Martyrien von Heiligen: das Grauenhafte vereitelte den künstlerischen Eindruck, so ergreifend und dramatisch erregend auch durch die Kontrastirung erhabener Unschuld mit bestialischen Leidenschaften die Wirkung gestaltet, zu so mannigfaltiger Charakteristik auch der Maler durch den Gegenstand herausgefordert werden mochte. Nur in der Beweinung des Todten und in der Grablegung war das Pathetische in reiner künstlerischer Form zu bringen, und dem Lebensbild der Maria mit dem Kinde durfte sich das Schmerzensbild der Pietà an ästhetischer Bedeutung nähern.

Hält man alle diese Thatsachen zusammen, so ergiebt sich eine Erwägung, die in folgende kurze Worte gefaßt werden kann. Das Wesen des Christenthumes verlangte für seinen künstlerischen Ausdruck die Malerei, weil nur sie seinem seelischen Gehalte gerecht werden konnte. Selbst sie aber, wollte sie in monumentalem Sinne Schönheit menschlicher Gestalt schaffen, vermochte dies nur da, wo erstens mythische Vorstellungen gegeben waren, oder zweitens historische Gestalten und Vorgänge mythischen Charakter annahmen, oder drittens solche von schlicht natürlicher und allgemein menschlicher Art der Anschauung sich darboten. Die entscheidenden Ereignisse des Leidens und Sterbens Christi hingegen entzogen sich der Schönheitsverklärung und mit ihnen die Vorstellung, welche der Inbegriff des christlichen Erlösungsgedankens ist: der Crucifixus, an dessen Stelle die monumentale Malerei der entwickelten Renaissance als Hauptgestalt und Mittelpunkt die Madonna gesetzt hat.

Den Kompromiß zwischen Leibesverherrlichung und Seelensehnsucht, Mythus und Mystik, Sinnlichem und Übersinnlichem, Erscheinung und Wesen herzustellen, gelang der Malerei dadurch, daß sie ihre Aufgabe in einer der plastischen verwandten Gesetzmäßigkeit suchte, indem sie alles Gewicht auf die Erscheinung des Menschen und dessen vollkommen harmonische Bildung

legte. Wann immer aber ein ganz dem Inneren zugewandtes Erleben des Christenthumes eintrat, das heißt: die Mystik siegte, mußte der monumentale Stil der Wahrhaftigkeit des Ausdrucksbedürfnisses weichen und an seine Stelle das Ideal eines rein Malerischen treten, das nicht im Linearformalen, sondern in Farbe und Licht, als Spiegelungen seelischer Stimmungen und Erregungen, die Schönheit sucht und gestaltet. Jenes Ideal, das, den Menschen in das Naturganze einbeziehend, vornehmlich den Schöpfern der religiösen Mystik und des Protestantismus, den germanischen Völkern, zu eigen gewesen ist!

Jedoch nicht dieses und seine Entwicklung von den Miniaturen des XIV. Jahrhunderts bis zu Rembrandt, sondern die Grundzüge der Kunst im Mittelalter und in der italienischen Renaissance verlangen unsere Betrachtung. Die gewonnene Erkenntniss der großen Probleme gestattet uns, als das Charakteristische dieser beiden Perioden: für die erste die Vorherrschaft der Plastik unter dem Einfluß mythologischer Vorstellungen, für die zweite den Sieg der monumentalen Malerei, dank der Durchdringung des Mythischen mit mystischem Gefühlsleben, zu erfassen.

Lünette der Sixtina.

4

DIE VORHERRSCHAFT DER PLASTIK IM MITTELALTER ALS FOLGE MYTHISCHER VORSTELLUNGEN

Die Überschätzung des um 1400 eintretenden Humanismus und die Verkennung der schöpferischen Kräfte im XIII. Jahrhundert, welche die große Epoche der Renaissance auf politischem, religiösem und künstlerischem Gebiete ins Leben riefen, haben lange daran verhindert, eine deutliche Anschauung von den entscheidenden Thatsachen und Wandlungen der Kultur in dem Zeitraum bis 1500 (resp. in Italien bis 1400), den man gemeinhin als Mittelalter bezeichnet, zu gewinnen.

Die von der üblichen abweichende These, die ich in meinem Buche über Franz von Assisi aufstellte und in der Einleitung zum zweiten Bande des vorliegenden Werkes des Näheren begründet habe, dürfte, wie dies mehrfach neuerdings zu meiner Freude auch von Historikern anerkannt worden ist, den verschiedenen Erscheinungen gerechter werden. Nach ihr hätten wir in dem Werden der neueren christlich-germanischen Kultur drei Hauptepochen anzunehmen: das Mittelalter, das die Zeit von Karl dem Großen bis etwa 1200 umfaßt,

die Renaissance, die von dem sozialen und religiösen Aufschwung des XIII. Jahrhunderts an bis ins XVI. Jahrhundert sich erstreckt, und die Periode der Reformation vom XVI. bis zum XIX. Jahrhundert. Es empfiehlt sich für die zweite die Bezeichnung: Renaissance beizubehalten, aber wohlgemerkt in einem anderen umfassenderen Sinne, wie bisher, nämlich als Geburt eines neuen Lebens, und unerschrocken dieses neue Leben nicht allein in Italien, sondern auch im Norden zu erkennen, wenn es sich hier auch langsamer und bescheidener entwickelt und der spezifischen Färbung durch den Humanismus, an dessen Stelle jedoch die vorreformatorischen Bewegungen auftreten, im XV. Jahrhundert noch entbehrt. Den bedeutenden Vorsprung, den Italien in der Kultur gewinnt, macht der Norden im XVI. Jahrhundert durch die That der Reformation wett. Daß es sich bei dieser Gliederung nicht um eine schroffe Scheidung handelt, sondern daß die Epochen durch Übergangsbildungen ineinander greifen, ja die Blüthe einzelner Bestrebungen der einen erst im Anfang der folgenden erscheint, versteht sich von selbst, ebenso, daß das Nachwirken der großen äußeren und inneren Errungenschaften der einen Periode in den folgenden die einheitliche Verkettung in der Gesamtentwicklung bezeichnet.

Das Mittelalter, beschränken wir es auf die vier Jahrhunderte von Karl dem Großen bis zu den Hohenstaufen, führt seinen Namen mit Recht. Es steht seinem gesamten Charakter nach zwischen der alten und der neuen Zeit: machtvoll prägt einerseits der Geist der Antike den Neubildungen seinen Stempel auf; nachdrücklich, aber allmählich durchdringt andrerseits das Germanische das Römische und gestaltet es um. Das Kennzeichen des Mittelalters ist das Nachleben der Antike auf allen Gebieten: in Kirche, Staat, Wissenschaft und Kunst; der Gehalt der folgenden Epoche der Renaissance aber: die Selbstbefreiung und originelle Schöpferthätigkeit des Germanenthums, das nur am Ende des Zeitraumes, und zwar vornehmlich im Süden, wo es mit antiken Volkselementen innig verbunden ist, bei seinen vorwärtsdrängenden geistigen Bestrebungen dem Alterthum von Neuem die Führerschaft zuerkennt.

Wurde in den früheren Ausführungen dem antiken Wesen das Prädikat „plastisch“ mit Recht ertheilt, so dürfen wir erwarten, in jener ersten von ihm befruchteten produktiven Epoche, welche auf den Verfall des Alterthumes in der altchristlichen Zeit folgt, die schöpferischen Kräfte sich wiederum in verwandtem Sinne

bewähren zu sehen. Und dem ist so. Plastisch in ihrer organischen Gliederung erscheinen die beiden mächtigen universalistisch imperialen Gebilde der Hierarchie und des Lehenswesens, plastisch architektonisch das System der scholastischen Theologie, plastisch der religiöse Kultus, plastisch der mythologische Charakter der die Gottheit Christi betonenden Glaubensvorstellungen. Den nachwirkenden, formalen, antiken Tendenzen kam das Bedürfniss der ungebrochenen, schauensfreudigen, germanischen Phantasie entgegen, die in dem Augenblicke, da sie ihren eigenen Mythus zu formen begann, von diesem abgezogen, ihre Kraft auf die christlichen Gestalten zu lenken genöthigt ward.

Zunächst allerdings spielt die Skulptur, auf die Verzierung von Geräthen beschränkt, eine untergeordnete Rolle. Der Entscheidung, die, wie geschildert, in der ersten mystischen altchristlichen Epoche sich angebahnt hatte, entsprechend, sind im Beginne des Mittelalters die monumentalen künstlerischen Aufgaben in der Kirche und in den Palästen der Malerei zugewiesen worden, und dauernd hat diese in einem Stile, der freilich in den einfachen linearen Elementen alte Traditionen in primitiver Weise wahrt, die Wände, sei es mit Mosaiken oder Fresken, zu schmücken gehabt. Erst im XI. Jahrhundert erlangt der Bildhauer, wenn auch zunächst nur im Relief, größere Aufgaben; das Auffallende aber ist, wie nun in schnellem Aufschwung die Skulptur eine so hohe Ausbildung und Bedeutung gewinnt, daß die Malerei weit hinter ihr zurückbleibt. Denn von irgendwie nennenswerthen Fortschritten, die diese gemacht hätte, ist in eben jener Zeit, da die Fassaden mit Statuen von rasch sich entwickelnder Schönheit bevölkert werden, nicht zu sprechen. Es ist um so merkwürdiger, als von dem kirchlichen Kultus Freifiguren gar nicht verlangt wurden und die romanische Basilika sie in keiner Weise bedingte, die Plastik also gleichsam mit Gewalt sich eine Stellung erkämpfen mußte. Als sie im XIII. Jahrhundert, auch in das Innere der Kirchen dringend, ja auf öffentlichen Plätzen auftretend, in Frankreich und Deutschland herrliche Gebilde schafft, scheint ihr ein der Antike vergleichbares nahes Ziel in einem hohen Stile gesteckt zu sein.

Ihre Heimath hat diese fesselnde Erscheinung in Frankreich. Sie verräth denselben Gestaltungsdrang, wie die französische Dichtung der gleichen Zeit, und ist allgemein aus den vorgeschrittenen Kulturverhältnissen dieses Landes und der hier eingetretenen geistig fruchtbaren Mischung des Germanenthumes mit römischen und keltischen

Elementen zu erklären. In ihren Anfängen ist die künstlerische Bewegung südfranzösisch, also vorwiegend antikisch, ihre originelle Entwicklung aber vollzieht sich im wesentlich germanischen Norden. Von hier erhält auch Deutschland Anregung und Vorbilder zu seinem Schaffen und wetteifert bald mit dem Nachbarlande, indessen Italien lange unthätig und unempfänglich für die Hinweise bleibt.

Nicht von einer Nachbildung antiker Bildsäulen, wie es doch so nahe läge anzunehmen, sondern von dem Relief hat die große französische Statuenkunst ihren Ausgang genommen. Die Eindrücke antiker Triumphbogen brachten provenzalische Architekten auf den Gedanken, nicht nur, wie es zuvor schon geschehen, das Bogenfeld eines Kirchenportales mit einem Relief, sondern auch die Gewände mit plastischem, in architektonischen Rahmen eingefügten Schmuck zu versehen. Figuren, altchristlich antiken oder byzantinischen Charakters, auf Sarkophagen und kleinen Elfenbeinreliefs, wurden in große Verhältnisse übertragen.

Der Typus, der uns charakteristisch vornehmlich in den Aposteln zu Arles entgegentritt, verräth bereits die Absicht statuarischer Wirkung, denn sie sind nicht, wie es doch in den primitiven Reliefs der Griechen der Fall ist, im Profil, sondern ganz in frontaler Ansicht gegeben. In dem Schematismus der reich parallel gefältelten Gewandung und der Behandlung zeigt sich antiker Geist in Erstarrung. Zwei Richtungen gehen hiervon aus. Die eine, am Relief festhaltend, bringt Leben in dasselbe: in einem seltsamen Kreuzen der eng übereinandergelegten Beine, scharfen Wendungen der Körper und Köpfe zur Seite, lebhaften Armgesten und einer Beziehung der Figuren aufeinander im Gespräch, suchen die aquitanischen Künstler erregtem seelischem Empfinden Ausdruck zu verleihen; hier, wie in den burgundischen Skulpturen, welche überlange Gestalten mit scharf in den Gelenken gebrochenen eckigen Bewegungen der Gliedmaaßen und mit undulirendem Faltengekräusel aufweisen, durchbricht zuerst in bizarrer Weise das Ausdrucksbedürfniss die strenge antike Gesetzmäßigkeit, wenn auch in der Reliefbehandlung und in der Deutlichkeit des Liniengefüges noch stark betontes Stilgefühl sich geltend macht. Auf diesem Wege war nicht fortzufahren: man blieb beim Relief und verfiel in Manier. In der anderen Richtung, welche aus dem provenzalischen Portalreliefstil, wohl aber mit Kenntniss des burgundischen, die natürlich sich darbietende Konsequenz der Statuenbildung zog, lag das Heil. Sie wurde im Norden Frankreichs

eingeschlagen. Im Verlaufe von etwa fünfzig Jahren, um die Wende des XII. und XIII. Jahrhunderts, entwickelt sich der überschwängliche Statuenreichthum der nordfranzösischen Kirchenfassaden, dem sich eine nicht minder große Fülle von Reliefs gesellt. Sieht man diese erstaunliche Thätigkeit, die dem Mittheilungsbedürfniss der Chansons de geste sich vergleichen läßt, so gewinnt man den Eindruck, als bräche plötzlich eine unbändige, lange gehemmte Lust an plastischem Gestalten hervor, die nur auf die Gelegenheit, sich frei zu ergehen, gewartet. Aber welch' eine seltsame Gelegenheit war dies! Man denke nur an die freie Aufstellung der griechischen Statuen in der Cella des Tempels oder auf öffentlichen Plätzen, um sich keiner Täuschung darüber hinzugeben, daß diese christliche kirchliche Plastik, an die Wand oder den Pfeiler gefesselt, eine unfreie blieb, eine Mauerplastik, wie sie mit Recht genannt worden ist.

Der Übergang aus dem Relief in die Rundfigur vollzieht sich in der Säulenstatue: wie angeklebt an die Säulen, welche das Portalgewände gliedern, erscheinen an der Westfassade der Kathedrale von Chartres, in S. Denis und an anderen Orten statuenartige frontale Figuren. Sie sind in überlangen, schmalen Verhältnissen aus einem Block mit der Säule, und zwar übereck, gearbeitet, wodurch eine enggeschlossene Haltung der Arme (mit Büchern) und architektonische Geradlinigkeit, die auch den vertikalen Fall feiner paralleler Falten bestimmt, sich ergiebt. In den Köpfen zeigt sich Streben nach individueller Charakteristik und nach Ausdruck auf Grund allgemeiner Naturbeobachtung.

Die so begründete architektonische Gesetzmäßigkeit wirkt stilbildend in bedeutendem Sinne weiter. Innerhalb der von ihr geschaffenen räumlichen Grenzen, welche aber durch Verbreiterung der Blöcke erweitert werden, erlangt die Figur wachsende Belebung, indem sie sich mehr von der Säule befreit. Die Verhältnisse werden durch Verkürzung der Natur angenähert, die Gewandung erhält eine kräftigere und mannigfaltigere Bewegung, die Gesten gewinnen mehr Freiheit, in den Köpfen, deren Formen feiner organisch empfunden werden, gelangt seelischer Ausdruck zu höherer Wirkung. Die Belebung des Gesamtmotives durch Unterscheidung des Stand- und des Spielbeines lernt man von antiken Gestalten, deren Einfluß auch sonst, namentlich in den Draperieen, unverkennbar ist. Zartes Gefühl und edler Schönheitssinn verbinden sich in den Statuen am Nord- und Südportal in Chartres, an den Fassaden von Rheims, Paris und

Amiens im Anfang des XIII. Jahrhunderts zu einer bezaubernden, feierlich anmuthsvollen Wirkung, welcher in den Bamberger, Freiberger und Naumburger Skulpturen eine solche kraftvoller Charakteristik und leidenschaftlichen Temperamentes zur Seite tritt.

Eine so hohe Stufe monumentalen Stiles erscheint in diesen Werken, wie in den gleichzeitigen Grabdenkmälern, erreicht, daß man, unmittelbar an frühe griechische Skulpturen erinnert, wie schon erwähnt, das Morgenroth einer nahen, vollkommenen Schönheit zu gewahren sich geneigt fühlt. Aber es bleibt ein Traum: in eben diesem vielverheißenden Augenblicke tritt eine Veränderung in der künstlerischen Tendenz ein. Unmittelbar neben den „klassischen" Statuen in Rheims und Amiens sehen wir solche primitiv „gothischen" Stiles: ausgebogene Stellungen, spitzige Formen, scharfkantige, gedrungene Gewandfalten, die ersten Andeutungen des später extrem ausgeprägten Typus. Was bedeutet dies ästhetisch genommen? Nichts Anderes, als den beginnenden, im Verlaufe eines Jahrhunderts entschiedenen Sieg des Gemüthsbedürfnisses über die Schönheit, des Mystischen über das Mythische. Denn nicht aus äußeren Rücksichten, aus der Nachbildung höfischer Mode der Bewegung, wie man es sehr oberflächlich angenommen hat, sondern aus innerer Nothwendigkeit, aus dem Verlangen, seelisches Leben zu verdeutlichen, tritt zugleich mit den Elementen individualisirender, der Wirklichkeit nachgebildeter Charakteristik, jene starke Bewegung des Leibes ein: das Ausbiegen der einen Hüfte, das Vorstrecken des Unterkörpers, das Zurückbiegen des Oberleibes, die Drehung von den Füßen zur Schulter, das Neigen und Senken des Kopfes, das rollende sich Locken der Haare, das Drehen der Augen, das Emporziehen der Mundwinkel, — eine Bewegung, welche den Eindruck der Ruhe und des stabilen Gleichgewichtes aufhebt und die Stilstrenge des einheitlichen, plastischen Eindruckes durchbricht. Nur solange der architektonische Zwang wirkte, behielt die christliche Plastik des Mittelalters einen monumentalen Charakter, sobald sie, wenn auch noch mit der Architektur verbunden, ihre eigenen Wege zu gehen versuchte, ward sie, der christlichen Seele gehorchend, deren Verkünderin und gerieth, ihrer besonderen Vorzüge und der Größe verlustig, stillos in Wettkampf mit der ihr bald überlegenen Malerei.

Daß sie aber am Ausgang jener ersten Periode der neueren Kunst zu einer so hohen Ausbildung gelangen und einen so

gewaltigen Vorsprung vor der Schwesterkunst gewinnen konnte, ist in nichts Anderem als in dem mythologischen Charakter des christlichen Glaubens eben jener Periode begründet. In allgemeinen Umrissen ist dieser schon früher gekennzeichnet worden; was uns die Denkmäler lehren, verdeutlicht das Gesagte und bringt uns weitere interessante Belege für das enge Verhältniss, in dem Mythus und Plastik zueinander stehen.

Die Gestaltung eines christlichen Mythus im großen Zusammenhange ist die geistige That des Mittelalters. Wie die irdische Kirche, erhielt das Glaubenssystem nach allen seinen Bezügen eine scharf ausgeprägte Form. Das Riesengebilde schließt alle Erscheinungen der Geschichte und alle Bestimmungen der Einzelseele in einer großen Einheit zusammen, von der Schöpfung der Welt und dem Sündenfall an bis zum Jüngsten Gericht. In zwei Akten vollzieht sich das ungeheure Drama des Falles und der Erlösung der Menschheit: der erste heißt der Alte, der zweite der Neue Bund. Durch Adams Sünde ist die Menschheit der Schuld und dem Leiden verfallen; der Verzweiflung wehrt Gott durch Thaten, die sein Volk aus höchsten Nöthen erretten, und durch die Stimme der Propheten und Sibyllen, die das Heil, das aus dem Stamme Davids kommen und Licht in das Dunkel bringen wird, verkünden. Alle Geschehnisse tragen die geheimnissvolle Bedeutung typischer Hinweise auf die Zukunft. Und als sich die Zeit erfüllet, wird von der Jungfrau der Gottessohn geboren, der seine heilige Kraft in Wundern beweist und die Sünde und das Leiden auf sich nimmt bis zum Opfertode am Kreuze. Seine Göttlichkeit durch seine Auferstehung von den Todten und seine Himmelfahrt, in welcher die Mutter ihm folgt, bewährend, hinterläßt er den Aposteln die Predigt der frohen Botschaft. Das Reich der Gläubigen wird, unter der Führerschaft seines Stellvertreters Petrus und der Nachfolger des Apostels, von Märtyrern befestigt, von heiligen Lehrern gestaltet, zur Kirche, deren Eingang in der Taufe sich öffnet und in welcher Christus durch das Wunder der Transsubstantiation ewig lebendig sich mittheilt. Andere Sakramente beziehen das menschliche Leben auf das Ewige; dieses offenbart sich in den Symbolen des Kultus, welcher gleichsam ein Spiegelbild des gesamten Heilswerkes ist. Bis dereinst mit den Engeln des Himmels Christus in den Wolken erscheinen und in göttlicher Kraft das Gericht über Todte und Lebendige

halten wird, um die Bösen in die Hölle zu stoßen und die Guten in das Paradies aufzunehmen.

Was die Malerei in umfänglichen Cyklen darzustellen berufen, wenn auch noch nicht künstlerisch zu verwirklichen fähig war, diese ganze Welt von Vorstellungen, die der jugendlichen Phantasie des Volkes von Geistlichen zugeführt wurde, hat auch die Plastik, als sie so schnell erstarkte, an den Fassaden gestalten wollen. In welcher Art sie die Historien im Relief gegeben, darauf kommt schließlich nicht soviel an, viel aber auf die Erkenntniss, welche Persönlichkeiten sie mit Vorliebe in Statuen wiedergegeben hat. Christus als Gekreuzigter fand seinen Platz nur im Dämmerlicht des Innern über den Chorschranken, am Portal in der Lunette wird er als siegreicher Gott, zuerst zwischen den vier Evangelistensymbolen, bisweilen auch von den 24 Ältesten der Apokalypse umgeben, dann als Weltenrichter gezeigt; später tritt er auch als Freifigur in den Mittelpunkt an den Portalpfeiler, wird hier aber bald durch die Madonna verdrängt. In Statuen werden ihm zuerst Apostel, dann vorwiegend Propheten oder seine königlichen Vorfahren Davidischen Geschlechtes, männliche und weibliche, gesellt.

Eben diese Wahl darf uns als höchst bezeichnend erscheinen. Sie fällt zunächst nicht auf die christlichen Märtyrer, deren Reliquien sich doch eines so großen Kultus damals erfreuen, sondern auf jene mehr mythischen Gestalten, in denen allgemein Menschliches typisch verdeutlicht werden konnte. Man glaubt, den Bildhauer, der in ihnen einen seiner Kunst besonders angemessenen Vorwurf erkannte, bei der Berathung über den Fassadenschmuck sein eingreifendes Wort mitsprechen zu hören. Liegt doch ein festes Programm anfangs gar nicht vor, denn die frühesten Portalbildungen zeigen entweder Apostel oder Propheten oder Könige. Nicht dogmatische, sondern künstlerische Rücksichten werden bestimmend. Erst in der Folgezeit bildet sich ein gedankliches System aus, aber auch auf dieses, welches in immer reicherer Weise Historien in den Friesen, an den Wandpfeilern und an den Kapitälen der Statuen verlangt, nahm die Konzeption des Plastikers weitgehenden Einfluß. Auf seiner Initiative dürfte ferner auch die Einführung jener ihm sehr willkommenen Figuren, die ihm einzig und allein die Berechtigkeit zu einer monumentalen Gestaltung des Nackten gaben: Adams und Evas beruhen — man sehe ihre

willkürliche Zusammenstellung mit Heiligen an dem Bamberger Portal! Und endlich auch die Darstellung von allegorischen Wesen: der klugen und der thörichten Jungfrauen, der Kirche und der Synagoge, der Tugenden und der Laster.

Die ungemeine Bedeutung, welche gerade diese Allegorieen gewannen, giebt zu allgemeinen Erwägungen Anlaß. In ihnen, d. h. durch die Veranschaulichung von Naturerscheinungen, Begriffen und geistigen Kräften in der Gestalt menschlichen Leibes, hatte die Antike ihre letzte Kraft idealen bildnerischen Schaffens bethätigt. Sie vererbte dem Christenthum diese Personifikationen, die aus der altchristlichen Kunst in die des Mittelalters übergehen: solche elementarer Art, wie Himmel, Sonne, Mond, Planeten, Erde, Meer, Flüsse, Winde, Jahreszeiten, Monate, der Thierkreis, und solche geistiger Art, wie die Tugenden. Manche traten im Verlauf der Zeit zurück, manche erhielten sich, andere erlangten erst jetzt eine künstlerisch hervorragende Stelle. Aus dem Wesen des Christenthumes erklärt es sich, daß die letzteren vornehmlich von ethischem Gehalt sind und daß die Erfindung neuer Gestalten sich auf geistige Vorgänge und Eigenthümlichkeiten bezog. Kein Zweifel, daß diese Phantasiebeschäftigung einem künstlerischen Bedürfniss entstammte. Die inneren Vorgänge des Fühlens und Denkens sind zu so herrschenden Mächten geworden, daß sie, über dem Leben waltend, gleichsam an die Stelle der alten Götter treten. Ihre Kraft wird als etwas Persönliches, greifbar Wirkliches empfunden; man kann nicht umhin, sie sich in menschlichem Bilde zu verdeutlichen. Eine neue Mythologie — die allegorische der christlich modernen Welt entsteht. Sie verbindet sich mit dem christlichen Stoffe, dient ihm gleichsam als Postament, das ihn über die historische Realität emporhebt.

Den obersten Sitz in dem Olymp dieser geistigen Scheingötter nehmen die drei christlichen Kardinaltugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung ein. Ihnen gesellen sich nahe: die Demuth, die Keuschheit, die Freigebigkeit, die Geduld, die Mäßigkeit, die Tapferkeit, die Gerechtigkeit, die Weisheit und andere, unter denen sich sieben Tugenden als Kämpferinnen gegen die sieben Laster oder Todsünden: die Hoffahrt, die Unkeuschheit, den Geiz, den Zorn, den Neid, die Trägheit und die Schlemmerei absondern. Zu einer anderen Gruppe vereinigen sich die sieben schönen Künste oder Wissenschaften, deren Reigen sich gelegentlich auch andere

Geistesthätigkeiten anschließen. Als Repräsentanten allgemeinen menschlichen Wesens erscheinen die Vita activa und die Vita contemplativa (auf Lea und Rahel bezogen), die vier Temperamente, die Lebensalter, auch wohl die fünf Sinne. Die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen der Parabel finden Einlaß. Wir sehen Christenthum und Judenthum als Kirche und Synagoge, die verführerische Frau Welt und, allerdings erst in der zweiten Epoche mit Nachdruck, das Knochengerippe des Todes.

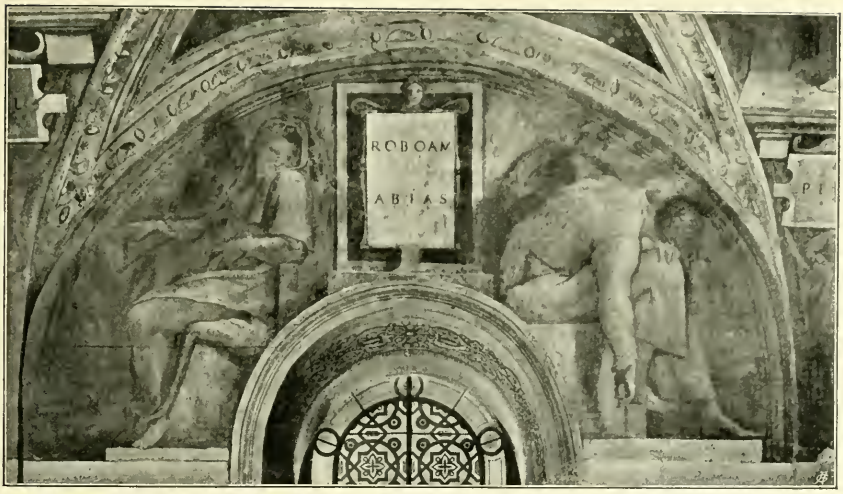
Die Angehörigen dieses Reiches sind freilich, mit den Göttern verglichen, zumeist Erscheinungen blasser und unbestimmter Art und viele von ihnen — die meisten sind charakteristischer Weise weiblichen Geschlechtes — gleichen sich so, daß sie nur durch den seelischen Ausdruck, durch Attribute ihrer Thätigkeit oder durch Symbole ihres Charakters unterschieden werden können. Aber Eines verlieh ihnen doch eine nicht geringe Bedeutung für die Kunst, dies nämlich, daß sie eben rein ideale, allgemein menschliche Wesen sind. Sie sind die Schöpfungen einer das Typische suchenden Phantasie, einer künstlerischen Sehnsucht, die über das historisch Bedingte der christlichen Vorstellungen in die Region des Unbedingten strebte. Und sehen wir, mit welchem Eifer und mit welcher Vorliebe die Plastik der wichtigsten dieser Allegorieen sich im Mittelalter bemächtigt, und halten wir damit jene Wahl der Könige und Propheten zusammen, so eröffnet sich uns ein tiefer Einblick in den Zusammenhang der Erscheinungen.

Die Plastik wurde so groß, weil sie dem mythologischen Zuge der Zeit entsprach, und sie verstärkte ihrerseits diesen Zug durch Gestaltung allegorischer Vorstellungen. —

Die faszinirende Größe des Mittelalters beruht in der Verquickung des Heidenthumes und des Christenthumes, der Antike und des Germanischen. Alle Erscheinungen tragen den Stempel des Erhabenen, weil das Streben, die Wirklichkeit überfliegend, auf höchste Ziele gerichtet ist, auf das Ideal der Verschmelzung zweier universaler Gedanken: des christlichen eines Gottesreiches, des römischen eines Weltreiches. Wann hätte die Geschichte je Gleiches gesehen? Die ungeheure Kühnheit dieser Konzeption, der gewaltige Aufbau der Kirche und des Staates, verrathen die unbändige Kraft und das hohe Bewußtsein, mit welchem das Germanenthum seiner

Kulturaufgabe sich widmet. Tief in den natürlichen Boden senkt es im Ackerbau und in der Naturalwirthschaft seine Wurzeln, erhebt seinen Gipfel in der Kaiseridee bis zu den Wolken empor. Die großen Ideen schaffen große Persönlichkeiten, die noch vom Schimmer der Heroenzeit umwebt sind, ritterliches Heldenthum sucht seine Weihe von der Religion. Thatenmuth und Wissenslust weisen die orientalische Askese in engere Grenzen zurück, aber leidenschaftliche Erlebnisse und Entschlüsse lassen Hofffahrt in Demuth, die freudige Weltbejahung in Weltverneinung umschlagen. Männliche Kraft bringt weiblicher Schönheit den Kultus einer feurigen Phantasie dar, in vornehmer Sitte fesselt Bildungsdrang das Ungestüm des Willens.

Trotz Allem, was das Christenthum von der Hinfälligkeit und Verächtlichkeit des Fleisches predigen mochte, mußte in einer solchen Zeit naiver Lebensfreude und stürmischen Dranges nach Thaten und Abentheuern der Leib sein volles Recht sich wahren. Mit dem Schwerte zog der Verehrer des Kreuzes in den Orient, der Bischof verschmähte den Harnisch nicht, der Liebe wurde im Turnierkampf gehuldigt. Ausgestattet mit körperlicher Kraft und adliger Körperbildung erscheinen die heiligen Gestalten des Glaubens dem inneren Auge. Und es ist wieder, ähnlich wie in der schöpferischen griechischen Zeit, der Mensch, der in vollem Selbstbewußtsein seine Bedeutung der Natur gegenüber behauptet, worin ihn die christliche Anschauung seiner Zeit: die Mißachtung, ja Verdammung der Natur, bestärkt, ohne freilich den dem Germanen eigenthümlichen, sich bald entwickelnden Sinn für deren Reize unterdrücken zu können. Den leiblichen Menschen zu verherrlichen, lag demnach tief in dem Wesen dieser Kultur begründet, und so kam es, daß aus Phantasienothwendigkeit, befördert von der herrschenden antikischen Bildung und von jenen universalen Ideen, die mythischen Elemente des Christenthums betont und entwickelt wurden und der Plastik die neuschöpferische Hauptaufgabe bei der künstlerischen Verbildlichung der Glaubensvorstellungen zufiel.



Lünette der Sixtina.

5

DIE VORHERRSCHAFT DER MALEREI IN DER RENAISSANCE. DIE DURCHDRINGUNG DES MYTHISCHEN MIT MYSTISCHEM.

Die entscheidende Wandlung der Kultur, die im XIII. Jahrhundert eintritt, vollzieht sich zugleich auf politischem, sozialem und religiösem Gebiete. Der hohe Traum vom Weltreich ist zu Ende, die nationalistischen Tendenzen siegen. Kaiserthum, Lehenswesen, Rittersitte verblassen. Ein neuer Stand, der bürgerliche, erhebt sich; die Städte, die in Verkehr und Geldwirthschaft ihre bald dominirende Stellung begründen, übernehmen die Kulturaufgabe. Und dieses Bürgerthum verschafft sich durch die Bettelmönchorden, im Süden vornehmlich durch die Reform des Franz von Assisi, im Norden, etwa ein Jahrhundert später, durch die Mystik der Dominikaner ein erneutes und vertieftes Christenthum. Wohl bleibt der Gelehrsamkeit die lateinische Sprache noch eigenthümlich, aber die gesamte Bildung der Völker vollzieht sich nunmehr in ihren eigenen, zu literarischer Bestimmtheit sich entwickelnden Idiomen, in denen, seit Franz von Assisi und sein Orden von Innocenz III. die Bewilligung erhalten hatte, auch das Gotteswort gepredigt wird.

Siegreich erhält sich, dank der Einbeziehung der volksthümlichen religiösen Bewegung in die Kirche, deren universale Stellung und mit ihr das feste, vielgegliederte Dogmensystem, dem die letzte zusammenfassende Form durch Thomas von Aquino gegeben wird. Aber ein neuer Geist ist in dasselbe eingezogen, der unter den erstarrenden Formen das Seelenfeuer des Glaubens freudig entfacht. Wie er das religiöse Leben verinnerlicht, das vertrauliche Verhältniss zu Christus als Menschenbruder begründet und, das Natürliche heiligend, den Sinn für die Natur erschlossen hat, fand schon im zweiten Bande dieses Werkes (Seite 11 bis 16) seine Darstellung, wo auch die Grundzüge der sich aus solchen Anschauungen ergebenden Kunstentwicklung der italienischen Renaissance angedeutet wurden. Von einer anderen Seite her treten wir jetzt an die Probleme dieser Kunst heran. Eines ist vor Allem zu betonen: wie die Wandlung der äußeren und inneren Verhältnisse, allgemein betrachtet, im Norden und Süden dieselbe ist, sind auch die allgemeinen künstlerischen Tendenzen hier und dort im wesentlichen gleiche. Hauptsächlich die Erscheinung der gothischen Baukunst hat lange diese Erkenntniss gehemmt. Schien doch der Geist, der sich in ihr kundgiebt, ganz verschieden von dem, welcher in Italien die Wiederaufnahme antiker Formen im XV. Jahrhundert bedingte. Gewiß zeigt sich Verschiedenheit, aber doch nur eine solche, wie sie dem Wesen und der Kultur des Südländers und des Nordländers zu eigen ist und zurücktritt, sobald man den Blick auf das Gemeinsame der europäischen Kultur dieser Epoche richtet. Die Verschiedenheiten sind alle darauf zurückzuführen, daß sich, auf Grundlage des stark sich entwickelnden Nationalen, dort der Charakter des Romanischen, das heißt: der starken Mischung des Germanischen mit antiken Stämmen, hier derjenige des reinen Germanischen ausprägt.

Das Gemeinsame auf dem Gebiete künstlerischer, der Religion dienender Thätigkeit ist nun aber, in weitestem Sinne betrachtet: das Ideal wahrhaftigen, überzeugenden Seelenausdruckes. Dessen Verdeutlichung ist Bewegung und Charakteristik. Die Vorstellung eines Bewegten, so weit nur möglich, hervorzubringen, war das ästhetische Prinzip der gothischen Baukunst, dem die technische Erfindung des Strebesystems, durch die Ermöglichung eines äußersten Vertikalismus, allen denkbaren Vorschub leistete. Für

Plastik und Malerei bedeutet das Ausdrucksverlangen eine dringliche Aufforderung zum Studium der Bewegungs- und Charaktererscheinungen der Wirklichkeit, also zum Naturalismus. Das diese Künste Kennzeichnende ist demnach das unbefangene, von der Vormundschaft älterer Konventionen sich befreiende Schauen und Nachbilden der Natur, das, zunächst noch vornehmlich auf den Menschen und dessen Handlungen beschränkt, bald mit Nachdruck sich auch auf das Landschaftliche und Akzessorische der Umgebung, sowie auf die individuellen Merkmale der Einzeldinge richtet. Die naturalistische Tendenz wird das Kennzeichen der modernen Kunst.

Bei diesem Phänomen zu verweilen, ehe wir innerhalb jenes, wie man sieht, ungemein wichtigen Gemeinsamen die nationalen Besonderheiten unterscheiden, verlangt das Problem unserer Betrachtungen. Ist doch den historischen Thatsachen eine Belehrung über den Zusammenhang zwischen Mystik und Naturauffassung zu entnehmen. Während die mythologische Anschauung eine Beschränkung auf den Menschen und sozusagen eine Abstraktion von Dessen individuell charakteristischen Eigenthümlichkeiten bedingt, sie ihn also zu Gunsten eines idealischen Phantasielebens der Wirklichkeit fern hält, öffnet ihm die mystische das Auge für die ganze unendliche Mannigfaltigkeit menschlicher und natürlicher Realität. Die Seele, welche die Seele sucht, ist die Entdeckerin der Natur — alle wahre Erkenntniss der letzteren ist im Grunde auf dieses Suchen zurückzuführen. Ist die Erscheinung von Werth nur, insofern sie Offenbarung eines inneren Wesens ist, werden die Spuren des Übersinnlichen im Natürlichen gesucht, wird die Wirksamkeit göttlicher Kraft in der Liebe zu Mensch und Natur gewahrt, so verdient jede Erscheinung, Verständniss heischend, volle Beachtung und Würdigung. Das Christenthum, tief in seinem mystischen Kern erfaßt, nicht, wie wohl behauptet wird, der Einfluß der Antike, hat, indem es Welt und Leben auf die Seele bezog und die Geistigkeit Gottes lehrte, den Menschen in ein neues, inneres Verhältniss zur Natur gesetzt, ihm die Erkenntniss ermöglicht, welche nur aus selbstloser Hingabe erwächst.

Für diese Verinnerlichung war nun aber die germanische Volksseele prädestinirt; mit dem Augenblicke, da das volksthümliche Bürgerthum die Macht des aristokratischen Regimentes brach, das Laienthum seine Rechte dem Priesterstand gegenüber geltend machte,

entschied sich der Sieg des psychischen Individualismus. Die äußere Freiheit, welche sich der dritte Stand in schöpferischer Regsamkeit eroberte, fand ihre Berechtigung in der inneren, die, als ein Durchbrechen allgemeiner Normen, einem Jeden die besondere Ausbildung seines Gemüthes und Geistes erlaubte. Die Konventionen mittelalterlicher Anschauungen sprengte das „neue Leben" durch die Kraft einfach-natürlicher geistiger Bedürfnisse, welche Gefühl und Vernunft in unmittelbaren intimen Zusammenhang mit Gott und Welt setzten und eine andere neue Bildung des Einzelnen, wie eine andere neue Kultur der Gesamtheit hervorbrachten. Nur in diesem Sinne, und indem man die Geburt dieser wesentlich psychischen Individualität, die an Stelle der wesentlich physischen des Mittelalters tritt, schon in das XIII. Jahrhundert verlegt, darf man die zum Schlagwort gewordene Burckhardtsche Charakteristik der Renaissance, als der Epoche der Entwicklung der Individualität, gutheißen. Die Verfeinerung des Geistes, welche der Humanismus brachte, ist nur eine weitere Etappe auf dem eingeschlagenen Wege. Die Befreiung selbst, welche alle Möglichkeiten in dem neuen Verhältniss zur Natur erschloß, war die That der mystisch-religiösen Bewegung des XII. und XIII. Jahrhunderts mit ihrer, das Gefühl und den Geist noch vertiefenden Folgeerscheinung der deutschen „Mystik".

Die Welt aus der Seele zu deuten und sie auf die Seele zu beziehen, wird von jener Zeit an das Kennzeichen des modernen christlich-germanischen Menschen. Erst jetzt, nach der Übergangsperiode des Mittelalters, tritt Dieser in scharfer Ausprägung dem antiken, der romantische Mensch dem klassischen, der seelenvolle dem schönen gegenüber. Der Sang irdischer Minne und göttlicher Liebe geleitet ihn. Was Alles zu erleben war ihm bestimmt! Von der naiven Freude des geistigen Besitzergreifens der Natur an bis zu der sentimentalischen Sehnsucht des verstiegenen Geistes nach dem verlorenen Paradiese des Natürlichen! Und darüber hinaus bis zur Rückkehr in dieses, dank der erlösenden, Natur und Seele einenden Zauberkraft der Kunst der Töne! —

Früher als im Norden, erhielt die neue Kultur Gestaltung in Italien, da hier, im Kampfe zwischen Papstthum und Kaiserthum und gefördert von alten Traditionen, die Kommunen in der Lage waren, ihre Selbständigkeit zu erringen. Schon dieser Vorsprung, den der Süden gewinnt, ist von Bedeutung für die eintretenden Verschiedenheiten, wenn er auch nicht verhindern konnte, daß zunächst auf

dem Gebiete bildender Kunst die im Norden konsequenter ausgebildete und technisch neue gothische Baukunst und die französische Plastik Einfluß erlangten; weit bestimmender aber für den sehr unterschiedenen Charakter der Renaissance in Italien und in den germanischen Ländern wurde die in der Rasse und Geschichte begründete verschiedenartige geistige Anlage und Tendenz. In den germanischen Ländern kam jener mystische Geist zur reineren und unbedingteren Entfaltung, in Italien tritt ein Kompromiß zwischen ihm und der aus der antiken Überlieferung stark und unvertilglich nachwirkenden mythologischen Anschauung ein. Hier bleibt dauernd, anfangs unbewußt, dann bewußt der Zusammenhang mit dem Alterthum gewahrt, so sehr auch das Neue herrschend wird.

Bis zu welchen extremen künstlerischen Äußerungen hingegen dies Neue im germanischen Norden, besonders in Deutschland, führen sollte, zeigt vor Allem die Architektur. Die gothische Kirche steht, dem künstlerischen Prinzip nach, in direktestem Gegensatz zum griechischen Tempel. In diesem: plastisch klarer Ausgleich der Kräfte, die sich im Vertikalismus und Horizontalismus offenbaren, und daher der Eindruck vollkommener Harmonie und Ruhe, in jener: ein durch den absoluten Vertikalismus bedingter, in künstlicher Konstruktion zur Schau getragener Konflikt der Kräfte und daher der Eindruck ungehemmter Bewegung und einer Gesondertheit der tragenden und lastenden Elemente; von außen ein verwirrender Apparat von Stützen, innen das Wunder eines himmelanstrebenden Raumes, dessen Materie entstofflicht zu sein scheint. Ein Gleichniss des Sieges der Seele über den Körper, tritt uns das gewaltige, aber ästhetisch seltsame Gebilde vor Augen.

Wie das Gemüthsbedürfniss den monumentalen plastischen Stil der Statue vernichtete, ward schon bemerkt. Traurig verkümmert die Steinplastik; die bemalten Holzstatuen und die Reliefs der Altarschreine des XV. Jahrhunderts, eine so wunderbar technische Kunst und so seltene Schönheiten im Besonderen sie auch aufweisen, verkünden unverblümt den Sieg der malerischen Tendenzen: in der Vorliebe für die Umwandlung der Statue ins Relief, in der Fülle der Einzeldinge, in der ungebundenen Anordnung von Figuren der Tiefe nach, in den landschaftlichen Hintergründen mit perspektivischen Verkürzungen, in der über die Formen siegenden Farbenwirkung, in dem Naturalismus

der Bemalung! Dies Alles ergab sich aus dem Verlangen nach möglichst reichem und wirkungsvollem Ausdruck einerseits in Bewegung, die selbst die Gewandung in eine Aktion vielgebrochener, sich stauender und flatternder Falten versetzt, und andrerseits in Charakteristik, die mit Naivetät die vielfältigen individuellen Bildungen der Wirklichkeit verwerthet zeigt. Derselbe Gegensatz, wie zwischen dem gothischen Bau und dem griechischen Tempel, giebt sich zwischen der bemalten gewandumrauschten Heiligenfigur dieser germanischen Kunst und dem nackten Götterbild der Antike kund.

Erscheinen so in den Altarwerken des XV. Jahrhunderts durch Akkommodation der Plastik an die Malerei die Grenzen der beiden Künste verwischt, darf doch nicht verkannt werden, daß erst seit 1400 die Malerei das Übergewicht erlangt. Im XIV. Jahrhundert werden ihre Typen noch von der früher herrschenden Kunst bestimmt; den Anstoß zur Befreiung erhält sie durch vom Süden ausgehende Anregungen. Nun aber, von 1420 an, tritt sie in ihren naturalistischen Bestrebungen ebenbürtig neben die italienische Malerei. Der Unterschied von dieser zeigt sich in dem naiven Verzicht auf Monumentalität, wie sie nur durch Ausbildung des Sinnes für schöne Gesetzmäßigkeit, durch Vereinfachung und Maaßhalten zu erreichen ist, zum Besten lebendiger Charakteristik. Überfülle der Erscheinungen in Formen und Farben, liebevolle Wiedergabe der Einzelheiten, Wahrhaftigkeit des Ausdruckes verbinden sich zu Wirkungen erstaunlich vielseitiger Art, schärfste Naturbeobachtung und Phantastik durchdringen sich in reizvollem Spiele, kühne Versuche in Farbenharmonieen, Lichtbestimmungen und Perspektive verrathen eine Beschäftigung der Künstler mit allen Problemen, die unmittelbar sich offenbarende Kraft eines stark bewegten Seelenlebens fesselt mächtig Sinn und Geist des Beschauers — aber ein reiner ästhetischer Eindruck wird nicht erzielt, selbst dann nicht, als mit ihrer genialen Begabung die großen Meister im XVI. Jahrhundert, die Mängel erkennend, um die Gesetzmäßigkeit sich bemühen. Der Diener der ausdrucksbedürftigen Seele, der Naturalismus, wehrt der Schönheit!

Die Erklärung hierfür liegt in dem Umstande, daß es sich in dieser Periode auch im Norden noch um den religiösen Stoff handelte. Nun wissen wir, daß dieser den schönen Menschen verlangt, daß das Göttliche in Christus, Maria, den Heiligen, nur durch die Schönheit ihrer Körperformen dem Auge veranschaulicht werden kann

— wird Maria als unschöne Bürgersfrau dargestellt, so sehen wir eben eine Bürgersfrau, die uns durch ihre Gefühlsinbrunst immerhin tief rühren mag, aber nicht Maria, die Mutter Gottes. Hier liegt demzufolge ein Widerspruch zwischen den Ansprüchen, die jene Vorstellungen auf eine monumentale Gestaltung erheben, und dem deutschen Verlangen nach einfach Menschlichem und Natürlichem vor. Und die alten Deutschen haben dies selbst sehr wohl gefühlt, sie sind durchaus nicht in dem Sinne Naturalisten, daß sie unmittelbar Modelle wiedergeben, sondern auch sie schaffen Typen und sind bemüht, die heiligen Figuren schön zu gestalten, wie sie andrerseits in den Schergen und Henkern Typen der Häßlichkeit hinstellen — aber sie gelangen nicht zur Schönheit, weil sie, tiefehrlich in ihrer Auffassung des christlichen Stoffes, diesen eben nicht im mythischen, sondern im schlicht menschlichen Lichte sehen und daher am Wirklichen haften bleiben, und weil ihnen die Seele schließlich doch mehr gilt als alle schöne Erscheinung. So auch kam es, daß gerade die seelisch hochbedeutungsvollen, aber ästhetischer Gestaltung widerstrebenden Stoffe, nämlich die Passion Christi und die Martyrien, die zur Zeit des hohen Stiles in Italien von den Künstlern möglichst vermieden wurden, in Deutschland Hauptgegenstand der Darstellung blieben.

Und deutlich genug ist zugleich das Hindrängen zu neuen, über das religiöse Gebiet hinausführenden künstlerischen Aufgaben, die, wie vor Allem die Landschaft und das Sittenbild, das Absehen von monumentalen Anforderungen und die Möglichkeit gewähren, einerseits seelische Stimmungen und andrerseits Charakterschilderungen in freier Weise und in reichster Ausbildung des spezifisch Malerischen durch Farbe und Licht zu gestalten. Nicht ein Abschluß also, sondern die Verheißung eines Zukünftigen ist hier zu finden; noch ist die germanische Malerei nicht zu ihrem Stil und zu ihrer besonderen Schönheit gelangt, beides sollte sie erst im XVII. Jahrhundert erreichen.

Vollkommenen Stil und Schönheit aber schuf in Hervorbringungen, die als höchste abschließende zu bezeichnen sind, die italienische Malerei des Cinquecento. Sie konnte es, weil der Romane nicht, wie der Germane, mit den mythologischen Vorstellungen gebrochen hatte, sondern sie in das religiöse Leben der neuen Zeit hinübertrug. Sie waren eine unveräußerliche Mitgift seiner antiken Herkunft, und wie sein Blut mit dem germanischen sich

vermischte, verbanden sie sich mit seelisch belebender Anschauung der Wirklichkeit. Die Wunder dieser südlichen Kunst sind das Produkt einer innigen Durchdringung von Mythus und Mystik: der Sinn für die Schönheit des Leibes zog dem Ausdruck des Wesens Grenzen, das reiche psychische Erleben gab dem Leibe geistige Bedeutung. Maaß im Affekt, Vergeistigung der Form — dies war das aus innerer Nothwendigkeit erstrebte Ziel. Der Italiener erreichte es, indem er die mächtige naturalistische Tendenz der modernen Kultur durch Stilgefühl bändigte. War diese Tendenz eine andere und stärkere, als die des Alterthumes — selbst der hellenistischen Zeit —, so mußten auch die stilistischen Normen von einer neuen anderen Art sein. Sie hatten eben den Aufforderungen jenes Naturgefühles zu lebendigerem und vielseitigerem Charakterisiren gerecht zu werden, dieses in sich zu schließen. Das strenge plastische Formgesetz genügte nicht: ein malerisches, aber ein solches, welches das plastische in sich aufnahm, mußte eintreten. Schönheit und Ausdrucksfülle wollten verbunden sein — so entstand der antikisch-christliche, mythisch-mystische Stil, die plastisch monumentale italienische Malerei.

Geschaffen wurde sie, nach der ersten Phase einer inneren Belebung des byzantinischen Schemas im XIII. Jahrhundert, durch Giotto. Seine Losung hieß: Gefühlsausdruck auf Grund des Naturstudiums in einer auf das Relief zurückzuführenden Gesetzmäßigkeit. Wie im Norden, ist auch hier die Gestaltung der Bewegung, die Verdeutlichung der Gemüthsvorgänge das erste, sogleich aber zeigte sich in den statisch sicheren und geschlossenen Motiven das ausgeprägte Gefühl für Stil. Die Entdeckung der Seele befähigte das XIV. Jahrhundert zur Neugestaltung des christlichen Stoffes; in der Erfindung, was sowohl das Einzelne, als auch die Komposition betrifft, bewährt sich seine Kraft. Mit dramatischer Lebendigkeit schildert es Historien und Legenden, bildet, von der Dichtung befruchtet, neue Allegorieen und führt die menschlich natürlichen Beziehungen von Mutter und Kind in die Mariendarstellung ein. Aus welchem Quell die schöpferische Kraft strömt, zeigt die Alles überragende Stellung, welche dem Crucifixus und der Passion Christi zugewiesen wird.

Aus dem Bereich eines noch allzu Allgemeinen, Typischen führt Masaccio die Malerei des XV. Jahrhunderts in dasjenige des individuell Charakteristischen und räumlich Überzeugenden. Der nach

seinem Organismus, seinen Proportionen, seiner Physiognomie und seiner Tracht studirte Mensch wird in weiten räumlichen Zusammenhang gestellt. Durch Ausbilden der Linearperspektive und Runden der Formen in Schatten und Licht wird die Befreiung vom Reliefstil erreicht und das malerische Gesetz einheitlicher Tiefen- und Lichtwirkung entwickelt, welches der Komposition neue Bedingungen eröffnet. So unentwegt Masaccio alle diese verfeinerte Naturbeobachtung auf die alten christlichen Vorstellungen bezieht, ist es in dieser Phase doch der Naturalismus, der energisch sich betont. Zugleich verlangt das künstlerische Bewußtsein, welches durch die eifrige Beschäftigung mit allen bedeutenden Problemen der Form und der Technik gesteigert wird, eine Beschränkung in der Fülle des Stofflichen und eine Auswahl des ästhetisch besonders Werthvollen. Der Überschwang naiv ausführlicher Legendenerzählungen wird eingedämmt, aus dem vielgegliederten Altarwerk mit den vereinzelten Heiligen entsteht die einheitliche Tafel mit der Darstellung der Maria oder eines Heiligen im Kreise weniger Glaubenszeugen, die Passion Christi tritt mehr in den Hintergrund, die Einzelgestalt gewinnt hohe Wichtigkeit, bestimmte Heilige werden, mit Zurückdrängung der anderen, zu Lieblingsfiguren, von der großen Zahl Allegorieen erhalten sich nur die Tugenden und die Wissenschaften. Das Porträt erringt sich seine Selbständigkeit. So geht eine Vereinfachung im Gegenständlichen Hand in Hand mit der zunehmenden Differenzirung im Formalen.

Die letzte, durch Lionardo begründete Phase entscheidet den Sieg des Stiles über den Naturalismus; sie zeigt uns die menschliche Gestalt, von allen Mängeln und Befangenheiten befreit, in reiner Harmonie der Verhältnisse und in natürlichem Fluß der Bewegung, den Reichthum lebendiger Beziehungen aller Einzelerscheinungen einer Komposition innerhalb der festgehaltenen allgemeinen Gesetzmäßigkeit architektonischen Aufbaues, die leichte, bewegliche Verbindung mannigfaltiger Farben zur schwebenden Harmonie, die klare Sprache hoheitsvoller Formen. Bei der Auswahl des Gegenständlichen beschränkt man sich noch mehr, als im Quattrocento: nicht nur verschwindet die Passion Christi fast gänzlich, auch von den anderen Vorgängen aus seinem Leben fesseln nur wenige den Künstler, Heiligenlegenden erscheinen jetzt ganz ausnahmsweise, alles künstlerische Interesse konzentrirt sich auf die Madonna, sie wird die Herrscherin: in dem Bilde der Mutter mit dem

Kinde, in der „heiligen Familie", in der Verkündigung, der Heimsuchung, der Pietà, der Himmelfahrt siegt das Ewig-Weibliche. Neben ihr erhalten den Ehrenplatz jene in Typen des Reinmenschlichen verwandelten Heiligen, von denen schon früher die Rede war. Das Porträt wird zu idealer Bedeutung und monumentaler Wirkung erhoben. Neues aber tritt hinzu. Der Platz, der durch das Verschwinden so vieler einst behandelter christlicher Stoffe frei ward, wird von antikischen Vorwürfen in Anspruch genommen. Spielen diese im Quattrocento noch eine geringe Rolle, so sucht das schönheitsdurstige Auge sie jetzt, vornehmlich weil sie die Darstellung des nackten Leibes vergönnen; das der modernen Seele am leichtesten zugängliche Reich der Venus und jenes des Apollo offenbart der Welt wiederum seinen Zauber. Bald erscheinen auch andere Götter, des öfteren in Allegorieen verwandelt oder von solchen begleitet. Strahlend in ihrem Siegesbewußtsein führt die Malerei dem von ihr heidnisch verklärten christlichen Mythus den antiken zum Bunde zu, wie ein Regenbogen überbrückt die Schönheit die Kluft zwischen der alten und der neuen Welt. Der Traum des Humanismus wird für einen kurzen Augenblick tageshelle Wirklichkeit, als in den Werken Lionardos, Raphaels, Tizians die christliche Malerei ihre Vollkommenheit der antiken Plastik vergleichen darf!

Die Malerei! Sie, die im Abendmahl Lionardos, in der Sixtinischen Madonna und in der Stanza della Segnatura Raphaels, in dem Zinsgroschen Tizians, in dem Klavierspieler Giorgiones das völlige, widerspruchslose Aufgehen der Idee in der künstlerischen Form erwies — indess der Bildhauer an der Gestaltung der christlichen Schönheit verzweifeln lernte! Wie gleichzeitig im Norden, sah sich die Plastik monumental zu schaffen gehemmt und gezwungen, ihre Kraft im Relief zu zersplittern und verzehren, und wie dort blieb ihr nichts Anderes übrig, als im Relief sich möglichst der Malerei anzunähern. Aber nicht so leicht, wie die germanische Kunst in ihrer Naivetät es that, konnte sie auf ihre Vorrechte verzichten; dazu waren die antiken Traditionen zu mächtig in ihrem Blute wirksam. Sie wollte erzwingen, was ihr der Geist der Zeiten versagte; ihre Statuenkunst ist das merkwürdigste Zeugniss für das gewaltsame Ankämpfen gegen diesen Geist.

Sie begann mit dem Relief, und zwar mit der Nachahmung des spätrömischen, von Figuren überfüllten Sarkophaghochreliefs. Die großartigen Gebilde Niccola Pisanos offenbaren das gewaltsame Ringen des neuen Lebens mit den alten Formen. Giovanni Pisano, obgleich er am Hochrelief festhält, durchbricht jene und beschreitet, wie Giotto, den Weg des Naturstudiums. Eindrücke der hoch entwickelten französischen Skulptur wirken mitbestimmend auf seinen Stil und vorbildlich im besonderen für die ersten bescheidenen statuarischen Bildungen: Madonnenstatuetten, in denen das Französische der Haltung und Gewandbehandlung von Nachklängen des Antikischen in den Köpfen modifizirt wird. In der Lebhaftigkeit der Erzählungsweise geht Giovanni über Niccola hinaus, mit dem er in geheimnissvoll wirkender Seelensprache wetteifert. Eine wesentliche Veränderung im Reliefstil tritt, indess Giovannis Art in Arbeiten seiner Schule vielfach bis in die zweite Hälfte des Trecento fortlebt, in den Werken Andrea Pisanos ein. Sie ist zurückzuführen auf den Einfluß der Malerei. Sowohl in den Flachreliefs des Campanile, wie in den Hochreliefs der Bronzethüren des Baptisteriums giebt dieser sich kund. In den letzteren ist mit dem System der Raumausfüllung gebrochen und die giotteske Kompositionsweise — klare Sonderung weniger Figuren und Einordnung derselben in einen freieren Raum, sei es Landschaft oder Architektur — getreu nachgeahmt. Und von der Giottoschen, respektive der sienesischen Malerei, beeinflußt sind alle die zahlreichen, für die Ausschmückung von Grabdenkmälern und Altären bestimmten Reliefs, die in der Folgezeit bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts entstehen: in Stein übertragene Gemälde. Von monumentalem Sinn in dem Entwurf und der Ausführung der Grabmäler, auf welche die Hauptkraft der plastischen Thätigkeit verwandt wird, ist nicht die Rede. Man sucht durch die Fülle von Historien, Statuetten und ornamental architektonischen Theilen zu ersetzen, was an Größe abgeht. Und die Statuenkunst macht so geringe Fortschritte, daß man den Eindruck gewinnt, als hätten die Italiener jenes Jahrhunderts geradezu eine Scheu vor ihr gehabt. Mit diesen zu Statuen gesteigerten Statuetten verglichen, wirken Niccolas und Giovanni Pisanos Konzeptionen der kleinen Eckfiguren ihrer Kanzeln erhaben. Nur in vereinzelten Werken, wie den norditalienischen Reiterstandbildern und den Propheten am Campanile in Florenz, treten bedeutende Intentionen zu Tage.

Erst die Antike aber hat in den frühen Jahrzehnten des Quattrocento den Anstoß zu den Versuchen einer monumentalen statuarischen Bildung gegeben. In seinen frühen Jugendwerken für den Dom und für Orsanmichele übertrug Donatello, umgeben von gleichstrebenden Genossen, das alte Ideal in die neuere Kunst, wie er in diese auch den Typus der antiken Porträtbüste wieder einführte. Sogleich aber stellt sich der Konflikt und die Entscheidung ein. Kaum wieder belebt, wird der Stil von der unerbittlichen Wahrhaftigkeit des leidenschaftlichen Genius erschüttert. Der auf Charakteristik gerichtete Naturalismus, dem Vorstellungen, wie die des Johannes Baptista, des David, der Magdalena willkommen sein mußten, zerstört das vorbildliche Stilgefüge: auf die Statuen von Orsanmichele folgen die Propheten des Campanile. Damit war die Frage, ob das Quattrocento eine bedeutende Statuenkunst haben solle, in verneinendem Sinne beantwortet. Mochte in seinen späteren Werken Donatello selbst, die allgemeinsten Normen der Gesetzmäßigkeit als geborener Bildner beachtend, den feurigen Drang nach Bewegung und Charakteristik bändigen, mochte das Schönheitsgefühl Verrocchios die herbe Gewalt seines kühnen Vorgängers mildern, mochte in jugendlichen und Kindergestalten anmuthiges Empfinden mit bestrickender Naivetät und in sensitiver Technik sich äußern — eine statuarische Kunst von Bedeutung — wir dürfen uns hierüber nicht täuschen — entstand selbst in Italien, selbst in Florenz nicht. Vereinzelt ragen die beiden mächtigen Reitergestalten in Padua und Venedig aus den anderen Schöpfungen hervor — wie charakteristisch aber gerade auch dies! Durfte doch in ihnen, in der Bildung des Pferdes und des Kriegers, der Naturalismus sich am ersten bewähren, ohne der Monumentalität des gesamten Eindruckes zu nahe zu treten. Wie bezeichnend anderseits, daß die stilistisch vollkommensten Statuen die der Madonna sind! Wie bezeichnend endlich, daß, als Ganzes betrachtet, die Kunst der Porträtbüsten, mit ihrer feinfühligen, geistreich lebendigen Charakteristik der Persönlichkeit, als die anziehendste Leistung des Quattrocento zu betrachten ist. Der Überschuß bildnerischer Lust ergoß sich auch jetzt in das enge Gefäß des Reliefs. Schon Donatello befreite sich in ihm von dem unerhörten Reichthum seiner Phantasie und seiner Seele; in grenzenloser Bewunderung desselben folgen wir ihm von den fast klassisch einfachen Gebilden seiner Jugendzeit bis zu den unser ganzes Wesen

in Aufruhr setzenden, wildbewegten Passionsszenen an den Kanzeln von S. Lorenzo. Denn, wie Jacopo della Quercia in seinen formsicheren Flachreliefs, hatte auch er anfangs in maaßvoller, klarer, das Malerische vermeidender Weise einen Stil, den man fast dem griechischen vergleichen könnte, gesucht. Dann aber, die Berechtigung den Reliefs der Trajanssäule entnehmend, formt er, nach den Gesetzen malerischer Konstruktion, mit unbegreiflicher Kunstfertigkeit in linearer Perspektive seine flachen Reliefgemälde, indem er sich aller Hülfen für die Raumillusion: Überschneidungen, Verjüngungen und architektonischer Linien bedient, ja bisweilen selbst nicht davor zurückschreckt, die Perspektive nach dem Standpunkt des Betrachters zu berechnen. Fast alle Marmorbildner wurden hierin seine Nachfolger. Es begreift sich, daß auf diesem Wege jede reine und starke Wirkung verloren gehen mußte und nur der Reiz unendlich zierlicher Arbeit übrig blieb. Man denke an die erzählenden Werke Antonio Rossellinos, Benedettos da Majano, Minos da Fiesole. Diese ganze Kunst scheint auf das Niveau der Elfenbeinschnitzereien herabgesunken zu sein.

Aus einer Kleinkunst auch, dem Goldschmiedehandwerk, erwuchs die Bronzeplastik und behielt in den Werken Ghibertis, Pollajuolos und Verrocchios dauernd die Spuren hiervon. Die malerische Reliefart des zart empfindenden Schöpfers der Paradiesespforten am Baptisterium ergab sich, in Anknüpfung an Andrea Pisano, aus den technischen Möglichkeiten: in seinen architektonisch und landschaftlich reichen Bronzegemälden hält er sich zum Zwecke der Raumvortäuschung an das Prinzip, die Figuren in verschieden hohem Relief zu bilden, die vordersten fast ganz rund, die hintersten ganz flach, wodurch die von Donatello fest gewahrte Einheitswirkung der Raumschicht des Reliefs aufgehoben wird.

Diesen beiden malerischen Entartungen des Reliefs verglichen, zeigt die Bildnerei in Thon, und zwar nur sie, ein reines Stilgefühl. Luca della Robbia, der an bedeutende, dem Namen nach unbekannte, aber dem Geiste nach Jacopo della Quercia verwandte Künstler der Übergangszeit aus dem Trecento in das Quattrocento anknüpfen konnte, war es, der ihn in seinen Terrakotten und Marmorskulpturen schuf und auf seine Schule vererbte. Seine meist in einem mittleren Relief gehaltenen Werke sind in ihrem klaren, sanften Linienfluß und in der Abgewogenheit der Verhältnisse ohne Vergleich die schönsten Schöpfungen des Quattrocento. Daß ein

Künstler von solchem, man darf sagen, griechischen Formengefühl sich aber vornehmlich die Darstellung der Madonna, der Engel und halbwüchsiger jugendlicher Gestalten angelegen sein ließ, setzt das in diesen Ausführungen behandelte Problem in das hellste Licht, für welches auch Figuren, wie sein Johannes der Täufer in der Impruneta, der bereits der schöne, lebensvolle Jüngling des Cinquecento ist, sehr belehrend sind. Wenn auch er in der farbigen Glasur seiner Thongebilde dem malerischen Geist der Periode seinen Tribut gezahlt hat, so geschah dies doch in einem anderen, höher stilisirten Sinne, als bei der sonst allgemein gebräuchlichen naturalistischen Bemalung von Terrakotten und Stuccos.

So bestimmt nun ein zusammenfassendes Urtheil die der Malerei untergeordnete, unfreie Stellung der Plastik im Quattrocento festzustellen und die ihr heute zuerkannte Bedeutung trotz Donatellos tief erregendem und fesselndem Genius, trotz so vieler zarter und geistreicher Erscheinungen von intimem Zauber und trotz einzelner mächtiger Schöpfungen, wie des Gattamelata und des Colleoni, als eine Überschätzung zu bezeichnen hat, so würde es doch wesentlich modifizirt werden müssen, wenn alle diese Werke nur Vorarbeiten für einen in sich vollkommenen Stil wären, der, wie jener der Malerei, im Cinquecento entstände. Aber was bedeutet denn, den einen Michelangelo ausgenommen, diese Plastik des XVI. Jahrhunderts? Bei innerer Leere äußerliches Erzwingen von Monumentalität in Statuen, die nun unter erneutem Einflusse der Antike einerseits, Michelangelos andrerseits in großen Verhältnissen gebildet werden, eine kalte Eleganz, ein Sichverlieren in nichtssagenden Allgemeinheiten, eine ermüdende und bald übertreibende Wiederholung des einst herrlich von den Alten Gesagten in Göttergestalten und Allegorieen, ein Ausgehen auf rein dekorative Wirkungen, ja häufig ein prahlerisches Sichbrüsten der Virtuosität. Wer, den nicht ein rein historisches Interesse triebe, verweilte vor allen diesen Dingen — es sei denn vor Arbeiten der frühen Zeit des Cinquecento, die, wie Andrea Sansovinos Grabmäler, noch etwas vom Reize der vorhergehenden Kunst bewahren, oder vor solchen, die, wie die Bronzen Cellinis, Giovanni da Bolognas und Jacopo Sansovinos, durch ihre malerische Wirkung und technische Gewandtheit fesseln? Wer flüchtete sich nicht aus dieser Langeweile sehnsüchtig zu den wenigstens lebendigen Gebilden des Quattrocento? Wer

gäbe nicht zu, daß die Plastik neben der Malerei des Cinquecento kaum genannt zu werden verdient, daß selbst die innere Kraft, die sie kurz vorher noch besessen, in dem Augenblicke erloschen ist, da sie sich erst zur Höhe aufschwingen sollte — das deutlichste Zeichen dafür, daß sie nie wirklich lebensfähig war!

Aber Michelangelo! Ein Einziger tritt uns vor Augen, der gleichsam die Aufgabe einer ganzen Zeit auf sich allein genommen hat, der, allen tief innerlich im Wesen der christlichen Kunst begründeten Hemmnissen zum Trotz, höchste, ewige Schönheit gestalten und die Plastik der Renaissance jener der Griechen ebenbürtig zur Seite stellen will! Wir haben jetzt den Standpunkt gewonnen, von dem uns das Problem seiner Kunst als das Problem der christlichen Plastik überhaupt verständlich wird. Das Problem, das nun — ohne Befürchten eines Mißverständnisses — durch die Antithesen: Leib und Seele, Mythus und Mystik, Typus und Charakteristik, Stil und Naturalismus, Schönheit und Ausdruck gekennzeichnet werden darf.

III. BUCH

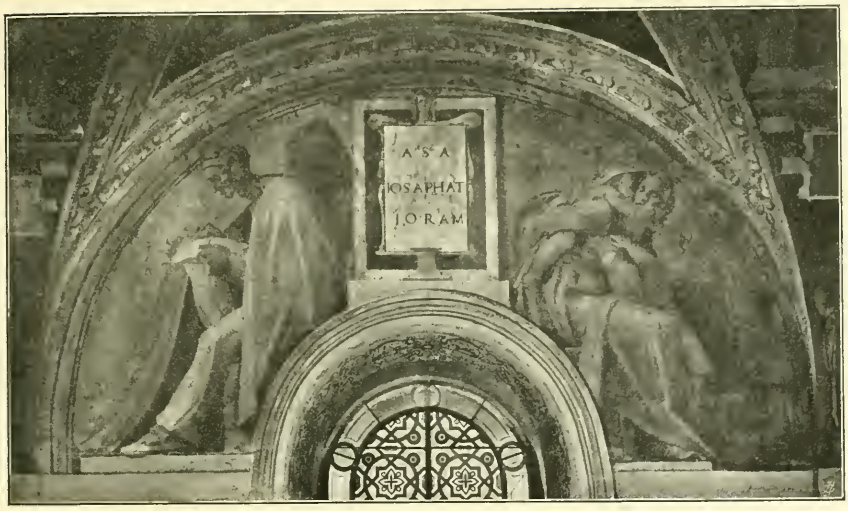
DER KÜNSTLER

UND

SEINE WERKE

Als Leitstern des Berufs, der mir bestimmet,
Ward mir verlieh'n bei der Geburt die Schönheit,
Für beide Künste Leuchte mir und Spiegel.
Wer anders glaubt, ergiebt sich falscher Meinung,
Es trägt nur sie das Aug' zu jenen Höhen,
Nach denen malend ich und meißelnd strebe.

(Michelangelo.)



Lünette der Sixtina.

Als der junge Michelangelo zu Bertoldo in die Lehre kam, wies ihn dieser erfahrene Meister, der sich für das erneute Studium des Alterthumes entschieden hatte, auf die beiden einzigen sicheren Ausgangspunkte des Schaffens: Donatello und die Antike, hin. In der Leidenschaft seiner Seele Donatello tief innerlich verwandt, aber dank seiner Schauenskraft der unvergleichlichen Bedeutung des antiken Ideals sich voll bewußt, erfaßt der Genius, in dem die Plastik allmächtig ist, als seine Lebensaufgabe die Schöpfung eines monumentalen Stiles. Alle beengenden Bande abstreifend, richtet er sein Streben einzig auf die Gestaltung der Schönheit des menschlichen Leibes in der großen Statue und findet die höchste Vollkommenheit im männlichen Nackten. Wie einst für den Griechen, giebt es für ihn nur den Menschen; die ganze Welt anderer Erscheinungen ist künstlerisch für ihn nicht vorhanden. Und er bekennt sich ästhetisch zur Ideenlehre Platons, weil diese, ein konzentrirter Ausdruck der griechischen Kunst, nur bedingt der Malerei, recht eigentlich aber der Skulptur entspricht. Sein plastisches Formgefühl ist so stark, daß er das Relief, selbst das strenge, verschmäht, seine Anschauung so ganz vom Typischen beherrscht, daß er das Porträt aus dem Bereiche seines Bildens ausschließt. So tritt er, alle

Tendenzen seiner Zeit verleugnend und der in ihnen enthaltenen Zumuthungen sich erwehrend, in vollen Gegensatz zu derselben. Im absolutesten Sinne Bildhauer, stellt er der unangefochtenen Herrschaft des malerischen Geistes sein Ideal entgegen und prägt es der Malerei, als er zu dieser gezwungen wird, ein. Hierbei aber ergiebt es sich, daß er, obgleich ein tief mystischer Christ, wie es keinen zweiten unter den Künstlern der Zeit gab, den Mythus suchen muß. Das Wesen der ihn beherrschenden Kunst duldete keinen Kompromiß, sondern verlangte das Reinmenschliche in den zu behandelnden Stoffen. Damit waren fast alle christlichen Gestalten ausgeschlossen, die eine: Maria ausgenommen. Er wird zum entschiedenen Bruch mit den christlichen Vorstellungen, die doch als die einzig natürlichen im inneren Leben und in den äußeren Verhältnissen begründet waren, gedrängt.

Welche mythischen Anschauungen aber gab es, die auf gleichen Gehalt und auf gleiche Allgemeinverständlichkeit hätten Anspruch machen können? In seinen Jugendjahren durfte er sich dem Wahn überlassen, antike Typen, wie den Herkules, Bacchus, Eros neu gestalten zu können, nie aber hätte er sich später damit genuggethan, Anschauungen zu formen, die, in einer anderen, längst vergangenen Kultur Leben besessen und vollendete Bildung erhalten, nun aber, nur künstlich und scheinbar belebt, der Seele nichts zu sagen hatten. Diesen Ausweg, der ein Abweg in gehaltloses Formenspiel war, mochten die Anderen einschlagen, nicht er. Er sieht sich darauf angewiesen, selbst einen Mythus zu erdichten, und nimmt hierfür die Elemente auf, welche, wie wir sahen, der christlichen Weltanschauung von Anfang an angehörten oder im Mittelalter entstanden waren. Er wird auf dieselbe Bahn getrieben, wie die mittelalterliche Plastik, mit welcher er infolgedessen in viel innigerem Zusammenhange steht, als mit der Renaissance, und muß ihr Vollender genannt werden.

Wie sie, hat er einerseits Alttestamentarisches, andrerseits Allegorisches zum Gegenstand seiner Kunst gemacht. Nur hierin erkannte er die Möglichkeit, ein großes, über die Wirklichkeit erhöhtes Menschenthum zu schaffen. Wenn auch keine Götterwelt, so doch ein Heroengeschlecht gewaltigster Art, dem auch Christus gesellt ward.

Als er es aber ins Leben rief, da zeigte es sich doch weniger den Göttern, als den Titanen, den Kindern der Gäa, verwandt.

Von Leid und Noth des Erdenlebens schwer belastet, in gewaltsamem Ringen und Kämpfen. Warum ein solches? Wir haben die Antwort auf die Frage: weil der Schöpfer ein Christ war und in sich den Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Geist, Leib und Seele erlebte. Für den Bildhauer bedeutete der Leib Alles, für den Erlösung Ersehnenden Alles die Seele. Das reine Schönheitsideal bedingte die Beschwichtigung aller Unruhe, ein maaßvolles Sichbeschränken, des Christen Ausdrucksbedürfniss aber die Umsetzung aller Ruhe in Bewegung, das Übermaaß eines unendlichen Strebens. Eben dies drängende innere Erleben ist es, welches, nur durch übermenschliche Verhältnisse zu veranschaulichen, die Formen ins Ungeheuere steigerte, welches den Leib in der Anspannung der Muskeln zum Bild der wirkenden Kraft machte, das Typische durch die Betonung des Charakteristischen trübte, den Stil durch den Naturalismus beeinträchtigte!

Mitten innen zwischen Antike und Christenthum steht diese Welt von Gestalten: sie hat nicht die Sonnenschönheit des griechischen Tages, sie hat nicht die ekstatische Glaubensinbrunst der christlichen Nacht, aber die Erhabenheit eines kühnsten Wollens, das Beides zu höherer Einheit zu verbinden trachtet, ist ihr zu eigen, die Erhabenheit des Schicksales eines an seinem unermeßlichen Unterfangen scheiternden Helden. Was er erschuf, gehörte, zwischen Tag und Nacht, dem Reiche geheimnissvoller Dämmerung und Leidens an; seine Aurora und sein Crepusculo in der Medicikapelle sind uns die Deuterinnen. Und nur die Dämmerung eines nie erreichten Tages auch blieben die größten Pläne des Bildhauers.

Über alles Schönheitsverlangen siegte endlich die Seelensehnsucht. Der christliche moderne Mensch war die Wirklichkeit, der antike ein Traumbild. Der Mythus des Plastikers verschwand, als das Auge sich in jene Tiefen verlor, in denen das Übersinnliche zur Gewißheit wird. Mit der Schilderung der Pietà und des Christus am Kreuze endigte sein Schaffen.

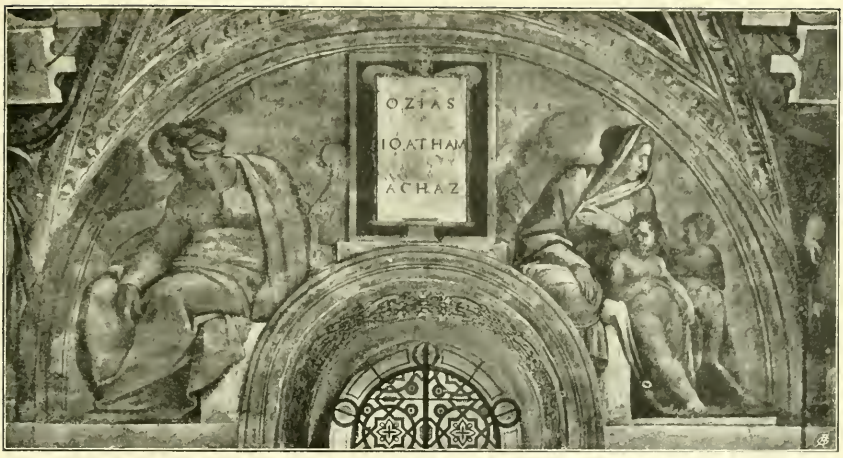
Die Kunst Michelangelos ist der letzte heroische Akt der Tragödie der christlichen Plastik.

I. ABSCHNITT

DIE VORHERRSCHAFT DER ANTIKE

DIE JUGENDJAHRE

. . . und Hoffnungssehnen
Befähigt mich zur Kunst, der wunderbaren.
(Michelangelo.)



Lünette der Sixtina.

Es ist des Öfteren ausgesprochen worden, bereits in den frühesten Jugendwerken bethätige Michelangelo seine Eigenart mit solcher Stärke, daß bei ihm nicht, wie bei den meisten anderen großen Künstlern, eine anfängliche Abhängigkeit von fremden Vorbildern und ein erst allmähliches Überwinden derselben nachgewiesen werden könne, sondern daß die seltenste Selbständigkeit in dem Einschlagen und Verfolgen neuer künstlerischer Bahnen zu neuen Zielen ihm von Anfang an vergönnt gewesen sei. Nur in bedingtem Sinne ist dieser Ansicht zuzustimmen. Wohl verleiht eine unvergleichliche Kraft auch seinen ersten Schöpfungen schon den Stempel einer nur ihm eigenen Größe und Gewalt der Anschauungen, wohl verkünden sie, mit eindrucksvoller Deutlichkeit weissagend, die zukünftigen Thaten seines Künstlerthums, doch verleugnet auch hier sich nicht die Förderung und Bestimmung des genialen Vermögens nach Form und Gehalt durch eifriges Studium würdiger Vorgänger. Der handwerksmäßige Betrieb der Kunst in jenen Zeiten ihres gesunden, natürlichen Verhältnisses zum Kulturleben brachte es mit sich, daß die Werke eines einzelnen Meisters maaßgebend für Dessen Lehrling wurden; mochte Dieser auch, je nach seiner Begabung, die Eindrücke der Umgebung, in der er erzogen, durch solche

anderer Kunst ergänzen, im Hauptsächlichen war er ein Nachfolger seines Lehrers, dessen Einflusse er nur langsam bei wachsender Ausbildung seiner persönlichen Empfindungen und Vorstellungen entwuchs. Durch ihre Genialität hellsichtig gemachte Persönlichkeiten aber entdeckten, aus dem engen Umkreise der Werkstatt hinausblickend, in edlen Schöpfungen früherer Zeiten Wegweiser für die Gestaltung der von ihnen geahnten und ersehnten Ideale. Mehr als irgend Einer Michelangelo. Einzig das Bedeutendste fesselt ihn, nur in ihm erkennt er das seinem Wesen und Drange Entsprechende. Indem er so, emsig studirend, aber mit Urtheil der gesamten Vergangenheit gegenübertritt, löst er sich von den engen Fesseln der Schultradition, hält er sich aller eigentlichen Nachahmung, selbst dort, wo er an bestimmte Vorbilder anknüpft, fern, bekennt er sich zu einem Zeitlosen, Unbedingten.

Ein Zögling der Genies und der Natur, erhebt er sich demzufolge in seinem Streben schon als Knabe über die älteren Zeitgenossen und persönlichen Rathgeber, noch ehe er Deren technische Fertigkeiten sich zu eigen gemacht, und bewährt sich durch seine hohen Intentionen als der werdende Rivale der Größten aller Zeiten. Nicht, daß er zu Gunsten seiner Selbständigkeit alle Lehre verschmähte, sondern daß er sie in einem anderen, weiteren Sinne faßte, ließ ihn sogleich aus den Reihen der Übrigen hervortreten. Damit begann für ihn Auszeichnung und Ruhm, aber auch das Wandern in Einsamkeit.

Das Außerordentliche seines Wesens, das, vom ersten Augenblick an erkannt, ihm seitens einzelner feinsinniger Kunstfreunde Bewunderung und Aufmunterung, seitens mancher Künstler Neid eintrug, wies ihm als sein Bereich das Erhabene an. Für die Reize eines heiter-ernsten Spieles mit dem Reichthum der Einzelerscheinungen, wie es den meisten Quattrocentisten lieb war, besaß er keine Empfänglichkeit: feierliche Einfachheit der Form als Künderin machtvollen Willens und geheimnissvollen Seelenlebens, darauf stand sein Sinn.

Im XIV. Jahrhundert und an der Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts fand er die Meister, denen er sich im Hindringen auf das Wesentliche, auf einen strengen Stil der Darstellung verwandt fühlte — es sind Dieselben, die wir heute allgemein als die Führenden im Werdegang der Renaissance bewundern: Giotto und Giovanni Pisano, Masaccio, Donatello und Quercia. Eine noch höhere

Vollkommenheit jedoch, als Diese, offenbarte dem Plastiker die Antike.

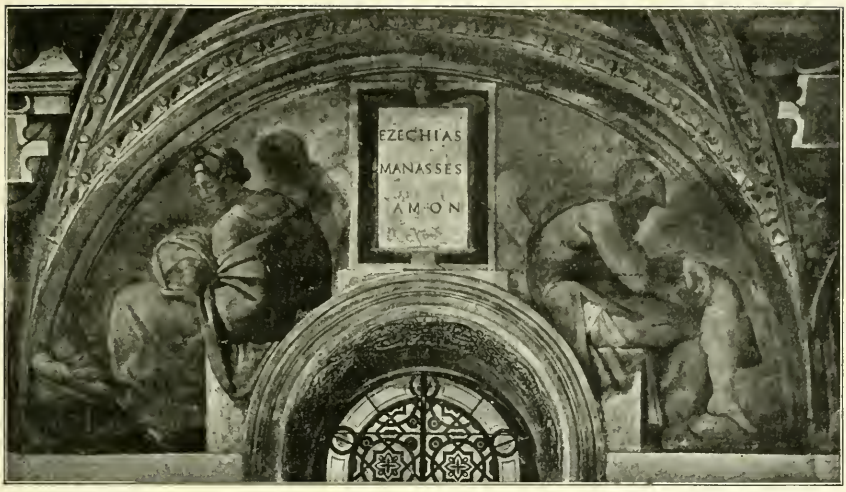
Von ihr hatten, Jeder in seiner Weise, wohl auch jene älteren Toskaner gelernt, aber viel unbedingter mußte es nun diesem Gaste des Lorenzo Mediceischen Hauses, dem schönheitsdurstigen Jünglinge, der den Hymnen Platons lauschte, zu Bewußtsein kommen, daß der reinste Quell der Belehrung über die Gesetzmäßigkeit bildnerischen Schaffens nur in den Werken des Alterthums zu finden war. Das antike Ideal ist die Macht, welche die Jugend Michelangelos beherrscht.

Bis zum Jahre 1501 können wir ihren Einfluß, neben Anregungen, die er den genannten italienischen Künstlern entnimmt, verfolgen, und zwar macht er sich im Verlaufe dieser Zeit der Lehrjahre verschiedenartig geltend. Zuerst in der Aufnahme antiken Geistes und in der Nachahmung antiken Reliefstiles, dann in der statuarischen Neugestaltung antiker mythologischer Vorstellungen, endlich in der freien Anwendung der aus der Antike gewonnenen Formenanschauungen auf Statuen christlichen Inhaltes. Diese Wandlungen bedeuten nun aber zugleich schnelle Fortschritte im Sinne einer zunehmenden Befreiung, denn die wachsende Selbständigkeit wird dem seinerseits früh einsetzenden, mit Leidenschaft betriebenen Naturstudium verdankt. In ihm ersteht der Antike ein mächtiger Gegner, dessen tief begründete und unabweisliche Anforderungen das Antikische so modifiziren, daß aus der Durchdringung der beiden Elemente der Stil des zur vollen Meisterschaft gediehenen Künstlers in voller Originalität hervorgeht.

Die Entwicklung bis ins Einzelne genau zu verfolgen, ist uns nicht, so wie man es wünschen möchte, vergönnt. Wohl gewinnen wir von den ersten Anfängen, obgleich auch hier der Mangel an Kenntniss der Herkulesstatue sich sehr empfindlich bemerkbar macht, und andrerseits von den Errungenschaften am Ende dieser, von 1488 bis 1501 reichenden Periode eine einigermaßen deutliche Anschauung, nicht so sicher aber sind wir von den Bestrebungen in der mittleren Zeit, von 1495 bis 1497, denen doch gerade über die Thatsachen des damals entscheidend eintretenden Studiums der Natur wichtigste Belehrung zu entnehmen wäre, unterrichtet. Nicht so sicher, denn die drei Werke, welche, von einer Anzahl Forscher wenigstens, als Erzeugnisse jener Jahre betrachtet werden: der restaurirte Dionysos in den Uffizien, der

Johannes in Berlin und der Adonis im Bargello, sind neuerdings, und zwar nicht ohne beachtenswerthe Begründung, von Alois Grünwald Michelangelo genommen und anderen Künstlern zugeschrieben worden.

Ob mit Recht? Diese Frage dürfte so bald noch nicht entschieden werden. Der Verfasser gehört zu Denen, welche durch die Argumente bis jetzt nicht überzeugt worden sind, und hat sich daher, obgleich es sich hier nur um ein Hypothetisches handelt, entschlossen, jenen Statuen neben den beglaubigten Werken des Meisters einen Platz anzuweisen.



Lünette der Sixtina.

1

DIE AUFNAHME ANTIKEN GEISTES

1488—1494.

Als Malerlehrling hat Michelangelo, nachdem seines Vaters Widerstand gegen die Wahl eines künstlerischen Berufes überwunden worden war, seine Laufbahn begonnen. Man hat das Auffallende dieser Thatsache hervorgehoben. Der Künstler, der sein Leben lang mit Nachdruck betonte, er sei kein Maler, sondern ein Bildhauer, suchte seine erste Ausbildung nicht, wie so Viele im Quattrocento und darunter auch Maler, in der Werkstatt eines Goldschmiedes, erwählte nicht einen Bildhauer zu seinem Meister, sondern ließ sich von Francesco Granacci zu Domenico Ghirlandajo führen, der ihn am 1. April 1488 in seine Bottega und damit in den Kreis der an dem großen Freskenwerk im Chor von S. Maria novella mitarbeitenden Zöglinge aufnahm. Verschiedenes, was wir nicht mehr zu beurtheilen vermögen, wird diesen Entschluß bestimmt haben, für den gewiß nicht eine ausgesprochene Neigung des Knaben maaßgebend war, sondern Dessen Verlangen, seine Begabung, die sich zunächst im Zeichnen äußerte, zu fördern. Vermuthlich auch der Wunsch des Vaters, denn Dieser, das Künstlerthum

überhaupt mißachtend, hielt den Malerberuf für einen höheren als den der Bildhauer, die er, wie Condivi erzählt, verächtlich „Steinmetzen nannte."

Mehr als die ersten Anfangsgründe in der Malerei, die Mischung der Farben und ihren Auftrag, wird der Knabe während des einen Jahres, das er bei Ghirlandajo blieb, nicht erlernt haben; zu einer Übung in der Technik des Freskos und der Tafelmalerei kann es kaum gekommen sein. Schnelle Fortschritte aber machte er in der Zeichnung; die Sicherheit seiner Hand wurde bald eine so große, daß die von ihm angefertigte Kopie eines alten Kopfes von dem Meister für das Original gehalten wurde, zumal ihr Michelangelo durch Rauch ein alterthümliches Ansehen zu geben verstanden hatte. Eine andere Skizze, die er nach dem Gerüst in S. Maria novella mit den darauf arbeitenden Jünglingen angefertigt, bewog Domenico zu dem Ausruf: „Du verstehst mehr davon als ich!" Ja, der Schüler scheute sich nicht, Entwürfe des Lehrers zu verbessern. Auf einem Blatte, das Vasari besaß, war die Korrektur zu sehen, durch welche Michelangelo eine von einem Lehrling kopirte Frauenfigur Ghirlandajos mit energischen Strichen verändert hatte.

Die Eifersucht des Letzteren, von der Condivi erzählt, wäre angesichts solcher Überlegenheit des vielversprechenden jungen Talentes nicht verwunderlich. Zwar will Vasari, der diese Gelegenheit zu einem Ausfall gegen Condivi benutzt, nichts von ihr wissen, aber er bringt einen Gegenbeweis, der gar kein Beweis ist, nämlich die nichtssagende Thatsache des Kontraktes. Und den kleinen Zug: Domenico habe einmal die Bitte des Knaben, ihm ein Skizzenbuch zu leihen, abgeschlagen, wird Condivi aus dem Munde Michelangelos selbst erfahren haben, der seinerseits seinem Lehrer gleichwohl allezeit eine dankbare Erinnerung bewahrt hat.

Und dankenswerth war gewiß der Unterricht, den er empfing. Ein bedeutenderer Meister, wie Ghirlandajo, war, da Lionardo fern von Florenz in Mailand weilte, am Arno nicht zu finden. An dichterischer Begabung und seelischer Erregbarkeit erwies sich Botticelli ihm wohl überlegen, an großem Stil und an malerischer Fertigkeit verglich sich ihm Keiner. Indessen Lionardo das hohe neue Ideal in den mailändischen Werken ausbildete, faßte Domenico in den seinigen, das Quattrocento abschließend, alle vorangegangenen Bemühungen zusammen, aber nicht ohne, bei aller Überfülle der Erscheinungen, im Einzelnen der Körpermotive und Gewanddraperieen

eine Monumentalität anzustreben, die ihn bis nahe an die Grenze des Cinquecentostiles gelangt zeigt. Gewandfiguren von einer Breite und Würde, wie er sie zu entwerfen verstand, waren seit Masaccio nicht mehr geschaffen worden, und hier und da glückte es ihm, auch im Nackten eine solche Freiheit zu gewinnen, daß, verglichen mit manchen Motiven, die Gebilde der Pollajuolos, Botticellis und selbst Verrocchios einer älteren befangeneren Kunstrichtung anzugehören scheinen.

Hier gab es also, auch abgesehen vom Technischen, das der Künstler spielend beherrschte — es wird uns von ihm erzählt, er habe es bedauert, nicht alle Mauern der Stadt mit Fresken verzieren zu können — für Michelangelo bedeutende Hinweise, und es ist zu betonen, daß Dieser als Maler die Herkunft aus Ghirlandajos Bottega deutlich verräth. Das Metallische und Scharfe des Kolorites, die Dienstbarmachung der Farbe für die Plastik der Formen, die kühle Modellirung in Grau, die Buntheit und die Vorliebe für einzelne Farben ging von dem Lehrer auf den Schüler über. Hätte Domenico die Fresken der Sixtinischen Decke sehen können, er würde, freilich in origineller Steigerung, viel von dem Seinen wiedererkannt haben.

Die Erklärung für solch dauernde Nachwirkung seiner Lehre ist vornehmlich darin zu finden, daß des künftigen Bildhauers Meister in der Malerei ein Künstler war, der selbst niemals die Herkunft aus dem Bereiche plastischen Kunstbetriebes, aus dem Goldschmiedhandwerk, verleugnete und, den malerischen, auf das Helldunkel gerichteten Bestrebungen Lionardos gegenüber, die Prinzipien des bildnerischen Stiles vertrat.

Dies will berücksichtigt sein, stellt man die Frage, in wie weit der Umstand, daß Michelangelo seine künstlerische Thätigkeit mit der Malerei begonnen hat, auf seinen Stil überhaupt einen Einfluß gehabt habe. Es ist nach meinem Dafürhalten unrichtig, darauf Gewicht zu legen. Auch schon als Lehrling Ghirlandajos ist er Bildhauer gewesen, d. h. faßte er Dessen Rath und Vorbild im Geiste des Bildners auf, und gerade die Unterweisungen, die er der Kunst und den Vorschriften Jenes verdankte, konnten ihn darin gewiß nur bestärken. Als Zeugnisse hierfür dürfen uns die frühesten von ihm erhaltenen Zeichnungen dienen. Die den Malern des XV. Jahrhunderts besonders geläufige Technik, an der Raphael so lange festgehalten hat: die Anwendung des Silberstiftes auf

grundirtem Papier und die Modellirung durch aufgehöhte weiße Lichter, hat er, auch als Jüngling, für seinen Intentionen nicht entsprechend gehalten. Er bedient sich damals nur der den Bildhauern genehmen Feder und dringt mit deren harten und scharfen Strichen, reiche Kreuzschaffirung für die Schatten anwendend, auf nachdrückliche, klare und bestimmte Formgebung.

Die kolorirte Nachzeichnung eines Schongauerschen Stiches: „Die Versuchung des hl. Antonius", von der als erster Arbeit des Knaben Vasari und Condivi erzählen, ist vielleicht nicht allein durch die Freude an den phantastischen Ungeheuern, für deren Farben er Studien auf dem Fischmarkt anstellte, sondern auch durch das Interesse, welches ihm die präzise und durchgeführte Zeichnungsweise erweckte, veranlaßt worden. Sie ist uns nicht erhalten. Wohl aber dürfen wir als Bestätigung für die Angaben der Biographen sechs durchgeführte Studien nach älteren Vorbildern betrachten, wenn diese auch zum Theil schon in die Lehrzeit der folgenden Jahre zu versetzen sind. Die eine in Chantilly (siehe Verz. am Ende dieses Buches Nr. 7), ist nach Antiken und einer vielleicht Masaccioschen gewandeten Frau verfertigt; die zweite, in Haarlem (Verz. 271), zeigt Figuren nach einem älteren, nicht näher zu benennenden Meister des Quattrocento; dasselbe gilt von der dritten in der Malcolmschen Sammlung im British Museum (Verz. 348); ein Blatt im Münchener Kupferstichkabinett (Verz. 380) giebt den Petrus im „Zinsgroschen" des Masaccio, eines im Louvre (Verz. 481) zwei Männer aus Giottos Himmelfahrt des Johannes Evangelista wieder; die sechste endlich, in der Albertina zu Wien (Verz. 525), kopirt Gestalten aus einem Werke Ghirlandajos oder Masaccios.

Was Michelangelo bei diesen sorgfältigen Arbeiten beschäftigt, ist vornehmlich das Problem bedeutender Gewanddrapirung. Sie bezeugen die Art seines frühesten Lernens: das Studium, nicht nach der Natur, sondern nach großen Meistern!

Nicht länger aber als ein Jahr sollte das, wie üblich, vertragsmäßig auf drei Jahre bestimmte Lehrlingsverhältniss zu Ghirlandajo dauern. Durch den Anblick der Skulpturen in den Mediceischen Gärten, in die Michelangelo durch seinen Freund Granacci geführt wurde, ward ihm die Erkenntniss seiner künstlerischen Bestimmung geweckt. Nach Condivis Bericht fühlte er sich so unwiderstehlich durch die dort angesammelten Schätze gefesselt, daß er, statt in

der Malerwerkstatt, den ganzen Tag bei ihnen zubrachte und sich in der Bildhauerei versuchte, bis Lorenzo Medici, auf ihn aufmerksam geworden, es bei dem widerstrebenden Vater durchsetzte, den Knaben nun in Bertoldos Schule eintreten zu lassen. Etwas anders — doch so, daß sich beide Berichte schließlich vereinigen dürften — erzählt Vasari, und zwar schon in der ersten Auflage, den Vorgang:

Zeichnung nach Giotto. Louvre, Paris.

„Es hatte zu jener Zeit Lorenzo Magnifico in seinem Garten auf dem Platze von San Marco den Bildhauer Bertoldo angestellt; nicht so sehr, um ihn zum Kustos oder Guardian der vielen schönen Alterthümer, die er dort mit großen Kosten vereinigt und gesammelt hatte, zu machen, als weil er den lebhaften Wunsch hatte, eine Schule von ausgezeichneten Malern und Bildhauern zu gründen, bestimmte er als deren Leiter und Haupt den obengenannten Bertoldo, einen Schüler Donatos. Und obgleich er schon so alt war, daß er nicht mehr arbeiten konnte, war er doch ein sehr erfahrener und angesehener Meister. Sein Ruf beruhte nicht allein darauf,

daß er sehr sorgfältig den Guß der Kanzeln seines Lehrers Donato ziselirt hat, sondern auf vielen Bronzegüssen von Schlachten und einigen anderen kleinen Werken, in deren meisterhafter Ausführung kein Anderer ihn damals in Florenz übertraf. Lorenzo also, der die größte Liebe für die Malerei und Skulptur hatte, bekümmert darüber, daß es zu seiner Zeit, die an Malern von größter Auszeichnung und Ruf nicht arm war, nicht auch berühmte und vornehme Bildhauer gäbe, beschloß, wie gesagt, eine Schule einzurichten; und desswegen bat er Domenico Ghirlandajo, falls er hierzu geneigte Jünglinge in seiner Bottega habe, sie in den Garten zu schicken, wo er sie derart zu üben und auszubilden wünschte, daß es sowohl ihm, wie seiner Stadt, zu Ehren gereiche. Daraufhin wurden ihm von Domenico als die Besten unter allen Michelangelo und Francesco Granacci übergeben. Und als Diese in den Garten kamen, fanden sie, daß der junge Torrigiano de' Torrigiani in Thon gewisse Figuren, die ihm von Bertoldo gegeben worden waren, nachbildete. Michelangelo, als er dies sah, machte wetteifernd auch einige, und Lorenzo, die schöne Begabung erkennend, setzte von da an große Erwartungen auf ihn. Hierdurch ermuthigt, machte er sich nach einigen Tagen daran, den Kopf eines alten Fauns zu kopiren."

Nach Condivi, dem nun das Wort vergönnt sei, wäre es diese Kopie gewesen, die zuerst die Aufmerksamkeit des Medici auf den Knaben gezogen hätte.

„Binnen wenigen Tagen vollendete er — aus einem der für die Libreria bestimmten Marmorstücke — den Kopf, indem er Alles, was an dem antiken Vorbild fehlte, aus eigener Phantasie ergänzte und ihm den Mund nach Art eines Lachenden öffnete, so daß man die Höhle mit allen Zähnen sah. Der Magnifico, gekommen, um zu sehen, wie weit die Arbeit gediehen sei, fand den Knaben damit beschäftigt, den Kopf zu poliren und gerieth, nahe zu ihm tretend, angesichts der Vorzüglichkeit des Werkes und seiner jungen Jahre, in große Verwunderung. Aber wenn er auch die Arbeit lobte, so sagte er doch, wie mit einem Kinde, mit ihm scherzend: ‚Oh, du hast diesen Faun alt gebildet und ihm doch alle Zähne gelassen. Weißt du nicht, daß Leuten in diesem Alter immer einer oder der andere fehlt?' Es dünkte Michelangelo tausend Jahre, bis der Magnifico sich entfernte, denn er wollte den Irrthum verbessern. Und sobald er allein war, brach er seinem Alten einen der Oberzähne heraus, indem er das Zahnfleisch aushöhlte, als wäre er mit

der Wurzel herausgezogen, und erwartete am anderen Tage den Magnifico mit großer Sehnsucht. Als Der die Gutartigkeit und Einfalt des Knaben gewahrte, lachte er sehr darüber; dann aber, bei sich die Vollkommenheit der Arbeit und sein Alter erwägend, beschloß er, ein Vater aller Begabungen, der er war, ein so großes Talent zu unterstützen und zu begünstigen und ihn zu sich in sein Haus zu nehmen; und nachdem er vernommen, wessen Sohn Jener sei, sagte er zu ihm: ‚Geh und sag deinem Vater, es wäre mir lieb, mit ihm zu sprechen.'"

Dies Gespräch führte zu erwünschtem Ziele.

„Und nachdem er den Alten verabschiedet, hieß er Michelangelo ein gutes Zimmer in seinem Hause geben, verschaffte ihm alle Bewegungsfreiheit, die er wünschte, und behandelte ihn wie alle Anderen, wie auch an seiner Tafel, an welcher täglich sehr vornehme und einflußreiche Personen saßen. Und da es Sitte war, daß Die, welche sich gleich von Anfang an dort befanden, in der Nähe des Magnifico, Jeder nach seinem Rang, saßen, kam es oft vor, daß Michelangelo über den Söhnen Lorenzos und anderen Ehrengästen, an denen jenes Haus beständig die Fülle hatte, zu sitzen kam. Und von ihnen Allen wurde er liebreich behandelt und zu seinem ehrenvollen Berufe angefeuert, vor Allem aber vom Magnifico, der ihn häufig am Tage rufen ließ und ihm seine Kleinodien, Karneole, Medaillen und ähnliche kostbare Dinge zeigte, da er seinen Geist und sein Urtheil kannte."

„In demselben Hause lebte der Poliziano, ein sehr gelehrter und scharfsinniger Mann, wie Jedermann weiß und seine Schriften es voll bezeugen. Dieser, Michelangelos hochstrebenden Geist erkennend, liebte ihn sehr und stachelte ihn, obgleich er dessen nicht bedurfte, beständig zum Studium an, indem er ihm immer Allerlei erklärte und zu thun gab. Unter Anderem schlug er ihm eines Tages den Raub der Dejanira und den Kampf der Kentauren vor, die ganze Fabel, eines nach dem anderen, ihm erklärend. Michelangelo machte sich daran, sie in Marmor in halbem Relief darzustellen, und das Unternehmen glückte ihm so, daß ich mich erinnere ihn haben sagen zu hören, er erkenne, wenn er die Arbeit wiedersehe, welches Unrecht er der Natur angethan, nicht eifrig die Bildhauerkunst zu betreiben, denn jenes Werk belehre ihn darüber, zu was er es darin habe bringen können. Und das sagt er, der bescheidenste Mann, nicht, um sich zu rühmen, sondern nur weil er

wahrhaft klagt darüber, so unglücklich gewesen zu sein, durch Anderer Schuld manchmal zehn oder zwölf Jahre an aller Arbeit sich verhindert zu sehen."

Vasari fügt diesen Angaben hinzu, in jener Zeit habe der Jüngling viele Monate in der Kirche del Carmine nach den Gemälden Masaccios, und zwar mit solcher Kunst, gezeichnet, daß er viele Neider dadurch erlangt, unter ihnen jenen Torrigiano, der ihm damals den verhängnissvollen Schlag ins Gesicht versetzte. Auch erwähnt der Aretiner ein zweites Relief, die Madonna an der Treppe, in welcher der Stil Donatellos täuschend nachgeahmt war; man hätte sie für dieses Meisters Werk halten können, zeigte sie nicht eine höhere Anmuth und vollkommenere Zeichnung.

Der Aufenthalt in Lorenzos Hause dauerte bis zu Dessen Tode im April 1492, also etwa drei Jahre. Welchen Einfluß er auf die geistige Ausbildung des Künstlers gehabt, ward uns früher bekannt. Für seine Kunst bedeutete der Eintritt in diesen Kreis glühender Verehrer des Alterthums und in die Sammlungen des Medici vor Allem die Erschließung der Schatzkammer der Antike. Waren es die bewunderten alten Kunstwerke: Reliefs, Statuen, Medaillen und geschnittene Steine, von denen Michelangelo, zu gleicher Zeit in die Literatur der Alten eingeführt, nach Form und Inhalt sich inspiriren ließ, so wurde es aber doch auch sehr wichtig für ihn, daß er zu gleicher Zeit durch Bertoldos Vermittlung die Überlieferung der Kunst jenes Bildhauers, welcher zuerst das Antike und das Moderne zu vereinigen versucht hatte, erhielt. Denn so trat er gleichsam in eine persönliche Beziehung zu seinem großen Vorgänger, Donatello, und übernahm Dessen Erbschaft. Bertoldos eigene Arbeiten, deren wir jetzt dank Bodes Forschungen eine ziemliche Anzahl kennen, konnten nicht eigentlich vorbildlich sein, weder die Nachahmungen der Antike, noch die mehr naturalistisch im Geiste des späten Donatello gehaltenen; immerhin wiesen sie in den Versuchen reicherer, konstrastirender Bewegungsdarstellung auf Möglichkeiten hin, die dem Ausdrucksbedürfniss des lebhaften Jünglings entsprachen, und ergänzten in einem gewissen Sinne die Lehren der Antike.

Als erste Arbeit des Knaben hat man früher die Faunsmaske im Museo nazionale zu Florenz betrachtet; heute stimmen wohl fast alle Kenner in der Meinung überein, daß sie nicht von der Hand eines jugendlichen, sondern eines virtuosen Künstlers stammt und, übrigens auch in den entscheidenden Details nicht

Condivis Schilderung entsprechend, offenbar in späterer Zeit, vielleicht im Hinblick auf jene Anekdote, entstanden ist. Ernstere Erwägungen aber hat ein im Besitze des Baron Liphart zu Rathshof befindliches Relief des Apollo und Marsyas hervorgerufen, das von dem bekannten Kunstfreund, dem Großvater des jetzigen Eigenthümers, in einem Garten in Florenz entdeckt, als frühe Jugendarbeit Buonarrotis bezeichnet und als solche von Bode publizirt worden ist. Es ist eine Nachbildung von Lorenzos berühmtem Cameo, der jetzt in Neapel aufbewahrt wird und damals, wie die häufigen Reproduktionen in Plaketten beweisen, sich einer besonderen Berühmtheit erfreute. So wenig anmuthend es wirkt, so drastisch offenbart es uns doch die unleugbare Energie der Interpretation, welche sein Verfertiger jenem Vorbild angedeihen ließ. Um die Körper zu größerer Wirkung zu bringen, nimmt er Vereinfachungen in dem Geäst des Baumes und in den Terrainbezeichnungen vor, läßt die kleine Gestalt des kauernden Satyr neben Apollo fort und giebt Diesen ganz nackt. Beide Figuren, der gefesselte Marsyas, wie der die Leyer haltende Gott, sind stärker

Apollo und Marsyas. Ratshof bei Dorpat.

bewegt: des Ersteren Oberkörper ist weiter vorgekrümmt, sein linkes Bein mehr gebogen, Apollo erhält eine ausgebogenere Stellung mit weiter abgesperrtem Spielbein und eine lebhaftere Wendung des Kopfes. Die Muskulatur ist gewaltsam betont. Bei aller Unbeholfenheit der Arbeit äußert sich ein künstlerischer Wille, der die durch Schönheitssinn gebändigten Kräfte zu eindrucksvollem Wirken zu entfesseln bemüht ist. Daß man in ihr Michelangeleske Eigenthümlichkeiten in noch primitiver Erscheinung erkennen zu können glaubte, ist durchaus begreiflich und die Möglichkeit, es liege hier ein erster plastischer Versuch aus der frühesten Zeit seiner Studien bei Lorenzo Medici vor, nicht ausgeschlossen. Es als gewiß zu behaupten, verhindert der Vergleich mit den ungleich vollendeteren Arbeiten, denen das Apollorelief höchstens um ein Jahr vorangegangen sein müßte.

Schon 1490 oder 1491 nämlich entsteht das Relief der „Madonna an der Treppe", das, noch heute in der Casa Buonarroti ausgestellt, von dem künstlerischen Bewußtsein und dem Können des sechzehnjährigen Jünglings ein überraschendes Zeugniss ablegt.

Wir sind, dank Bodes Nachweisen, in der glücklichen Lage, die Entstehung des Werkes zu belauschen. In einem Relief der Sammlung Dreyfuß zu Paris ist uns von Desiderios da Settignano Hand die Reproduktion oder freie Umbildung einer Donatelloschen Komposition erhalten, welche Michelangelo seiner Arbeit zu Grunde legte. Das Original gehörte in die Reihe jener früheren Madonnenschöpfungen, in denen um 1430 Donato antike Formensprache für den christlichen Stoff verwerthete (Marmorreliefs in Berlin und bei Quincy A. Shaw in Boston). Mit stark vorgeneigtem Oberkörper hält die Jungfrau, im Profil gesehen, das in ihrem Schooße sitzende Kind, das, ihr in die Augen schauend, ihr Gewand vorne an der Brust faßt. Sie sitzt, den linken Fuß höher aufgestützt, auf einem Steinblock, über den ihr Gewand sich drapirt.

Nach dieser Darstellung fertigte Buonarroti eine Federzeichnung an, die sich im Besitze von J. P. Heseltine (Verz. 371) befindet und in Einigem schon Versuche einer Verbesserung zeigt. Dann beginnt er eine Umwandlung zu Gunsten größerer Feierlichkeit und Monumentalität, in Nachahmung jener ruhig sitzenden edlen Frauengestalten, die er auf alten Grab- oder Sarkophagreliefs kennen lernte. Im Hinblick auf sie sucht er, wobei

freilich die innige lebensvolle Beziehung zwischen Mutter und Kind verloren geht, an Stelle bewegter Anmuth Strenge und Getragen-

Die Madonna an der Treppe. Casa Buonarroti.

heit zu bringen. Was er der Antike als wesentlich stilbildendes Element entnimmt, ist die tektonische Geradlinigkeit des Aufbaues und die kubische Bestimmtheit der Gruppe, in welcher die Anschauung der Freiskulptur auf das malerische Relief der

Frührenaissance übertragen wird. Die gedrückten Verhältnisse der Donatelloschen Madonna werden durch überhohe, schlanke ersetzt. In strenger Vertikale, die durch die Linie des Sitzes verstärkt wird, ist der Oberkörper aufgerichtet, mit ebenso großem Nachdruck werden die Horizontalen in dem Sitze, in dem linken Oberschenkel der Maria und in den Treppenstufen, wird die Diagonale durch die fortlaufende Linie des linken Beines, des rechten Armes und der rechten Schulter betont. Die Konstruktion des linearen Grundgerüstes verräth uns, wie Michelangelo die antike Gesetzmäßigkeit auf ihre einfachsten Regeln zurückführte, mit welcher Gewissenhaftigkeit er sich von ihr Rechenschaft abzulegen bemüht war. Indem er aber im hohen spitzen Dreieck die Hauptgruppe aufbaute, ward es ihm unmöglich, durch sie, wie sein Vorbild es zeigte, den Raum der rechteckigen Tafel auszufüllen. Es entstand links eine große leere Fläche, die belebt werden mußte. Da bietet ihm wiederum Donatellos Kunst, und zwar vermuthlich Dessen Relief: der Tanz der Salome (in Lille) einen Hinweis. Er entnimmt ihm das Motiv der Treppe, das geeignet war, seine tektonischen Absichten zu verstärken, und die sie belebenden Figuren. Auch in der Gewandung: dem Kopftuche, dem Mantel und der Art der Drapirung der Stoffe, die abwechselnd glatte flächenhafte Parthieen und eng parallel gezogene undulirende Falten zeigt, verwerthet er Eigenthümlichkeiten des Meisters. Gewiß hat also Vasaris Behauptung ihre volle Berechtigung, aber fragen wir uns — und dies ist doch das Entscheidende —, worin Michelangelo über Jenen weit hinausgeht und worin das Grundlegende, Neue besteht, so lautet die Antwort: in eben jener nachdrücklichen Anwendung streng erfaßter antiker Gesetzmäßigkeit; in ihr erscheint der schon von Donatello in seiner Jugend gemachte Versuch, aus einem höheren Stilverlangen heraus, zu stärkerer Potenz gesteigert.

Die geheimnissvolle, ergreifende Wirkung des Reliefs ist gerade hierin begründet, und man darf wohl behaupten: auch die eigenthümliche Konzeption. In Sinnen versenkt, schaut die königlich würdevolle Jungfrau vor sich hin, ihre rechte Hand verharrt in der Bewegung, durch welche sie, das Tuch lüftend, dem Kind ihre Brust vergönnt, die linke, dessen Körper umschließend, greift mechanisch in die Mantelfalten. Die Stimmen der im Hintergrund spielenden Kinder verklingen ungehört. Zur Hälfte in der Gewandung der Mutter verborgen, nur vom Rücken

gesehen, scheint der großgebildete Christusknabe eingeschlafen zu sein.

Es ist staunenswerth zu sehen, in wie starker Weise schon hier das Studium der Antike die schöpferische Einbildungskraft dieses jungen Künstlers gefördert, ihn von allen zeitgenössischen Traditionen befreit hat. Wie Vieles doch von diesen rettet Lionardo in seinen Werken für die Kunst des Cinquecento! Mit der Madonna an der Treppe aber ist das Quattrocento vollständig überwunden und in die Vergangenheit verwiesen. An die Stelle der zärtlichen florentinischen Mutter ist als Typus der Madonna eine Erscheinung getreten, die man aus dem Kreis der Göttinnen des Parthenonfrieses herabgestiegen wähnen möchte; wohl waltet auch sie der Mutterpflichten, aber doch nicht, wie ein irdisches Weib, in ihnen aufgehend, sondern dem Natürlichen durch ein Ewiges überlegen. Und in ihren Armen, ganz einbezogen in ihre Gestalt, wie es die strenge formale Gruppenbildung heischte, scheint der gewaltige Knabe von der Kraft unversieglichen Lebens genährt zu werden. Mit genialer Sicherheit erfaßt Michelangelo als das am meisten sagende Motiv den hehren, alles Walten der Natur zugleich mit der Mutterschaft symbolisch in sich fassenden Akt, der, einst im XIV. Jahrhundert ein Vorwurf der Künstler, im Quattrocento den Motiven des Kinderspieles und der Mutterzärtlichkeit hatte Platz machen müssen! Von diesem Werke bis zur Madonna in der Medicikapelle, wie gering erscheint die Distanz, verglichen mit der Entfernung, welche es von den Mariendarstellungen Rossellinos, Benedettos da Majano, Minos da Fiesole, ja selbst von den späten schwermüthig feierlichen Botticellis trennt.

Über der Größe des Gesamteindruckes vergißt man leicht, auf die jugendlichen Schwächen zu achten, die im Einzelnen der Zeichnung und Ausführung, besonders auffallend in den plumpen Händen und Füßen, noch überall zu gewahren sind. Die zunächst entstandene Schöpfung zeigt die schnell sich entwickelnde Kunstfertigkeit, wie in Anderem, auch hierin: der Kampf der Kentauren mit den Lapithen in der Casa Buonarroti, der auf Anregung Angelo Polizianos 1491 bis 1492 entstanden sein muß. In ihm kommt der weitere Sieg der Antike über die Quattrocentokunst zunächst darin zum Ausdruck, daß Michelangelo das Flachrelief, das er auch später nie wieder angewandt hat, aufgiebt. Den Raum vollständig ausfüllend, tritt unserem Auge ein zunächst von ihm

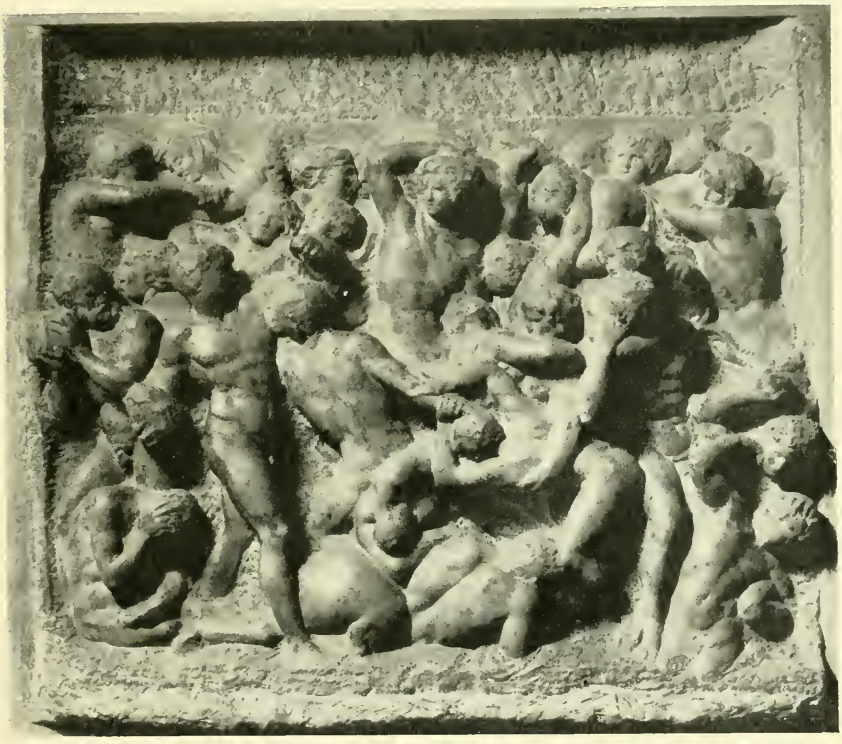
nicht zu entwirrendes Gedränge stark bewegter Gestalten in kräftigen Gegensätzen von Licht und Schatten entgegen. Gedrungene wuchtige Figuren mit kugelförmigen Köpfen, deren Gesichtszüge klein wirken und deren kappenförmig den Schädel umschließendes Haar breit behandelt ist, sind in voller Rundung herausgearbeitet; Vorwärtsdrängende und Zurückweichende, einander Zerrende, Packende und Tragende, zu Boden Gesunkene, bilden sie ein mächtiges Gewoge in Verschlingung und Durchkreuzung der Leiber und Gliedmaaßen. Erst allmählich gelangt man dazu, Männer, Frauen und Kentauren zu unterscheiden und über den Vorgang sich klar zu werden.

Den Vorwurf entnahm Poliziano, der Michelangelo aber zugleich auf Ovids Schilderung vom Kampf der Lapithen und Kentauren gelegentlich der Hochzeit des Peirithous aufmerksam gemacht haben wird, der dreiunddreißigsten Fabel des Hygin, in welcher erzählt wird, wie die Tochter des Denamenos von Olenos, die Arkadierin Dejanira, welche der Kentaur Eurytion freien wollte, von Herakles befreit ward. Diese Deutung, die auch mit Condivis und Vasaris Angaben stimmt, ergiebt sich mit Sicherheit aus der Beobachtung, daß die durch die Mittelstellung oben ausgezeichnete Figur im Kampf mit dem Helden links, der, den Stein zum Wurfe erhebend, den Blick vor allen Anderen auf sich zieht, begriffen ist. Da nun der Letztere ein Lapithe, muß, was übrigens die genaue Prüfung auch formal bestätigt, sein Gegner, die Mittelfigur, ein Kentaur sein, also Eurytion, gegen den sich Herakles wendet.

Die Vorstellung, welcher die räumliche Anordnung entsprungen ist, war diese: Herakles, hinter dem ein Alter mit einem Sokrates ähnlichen Kopf, vermuthlich der Vater Dejaniras, steht, und seine Freunde dringen von links her gegen die Kentauren an. Einige Helden sind schon in deren Reihen eingedrungen, haben Einzelne überwältigt, die am Boden liegen, und sich der Frauen bemächtigt. Die eine wird von einem Jüngling, dessen Hals sie umklammert, auf seinem Rücken — über ihm ringen zwei, sich am Kopf packend, miteinander, — aus dem Getümmel getragen; eine andere, von einem Kentauren um den Leib gefaßt, wird von einem Lapithen am Haar nach links gezerrt. Noch aber steht der Entscheidungskampf zwischen den zwei Führern bevor, indessen Dejanira, zwischen Beiden sichtbar, von einem Jüngling fortgetragen wird und zwei ihrer Genossinnen, die eine oben links neben Eurytion, die andere

links von Herakles, den Augenblick des höchsten Konfliktes benutzen, um zu fliehen.

Der Einblick in den Zusammenhang der Vorgänge ruft an Stelle des ersten Eindrucks eines Willkürlichen und Zufälligen die Wahrnehmung einer sorgfältigen Berechnung in der Anordnung



Der Kampf der Lapithen und Kentauren. Casa Buonarroti.

dieser auf engem Raume zusammengedrängten 24 Figuren hervor. Zu Einem zwar sah sich der junge Künstler genöthigt, nämlich bei den Gestalten der obersten Reihe sich auf die Ausführung bloß der Oberkörper zu beschränken, und hierin, wie in der verschiedenen, oben bedeutenderen, unten geringeren Tiefe der hinteren Reliefflächen, zeigt sich das Unreife und Unvollkommene der Konzeption. Im Übrigen aber, von einigen Ungleichheiten und Mängeln in der Zeichnung und in den Verkürzungen abgesehen, könnte man an Geist und Hand eines seines Könnens sicheren Meisters glauben.

Der Höhe nach sind drei Zonen unterschieden: die untere ist durch die zu Boden Gesunkenen, die mittlere durch den Oberkörper der Stehenden, die höchste durch die Halbfiguren der hinteren Reihe bezeichnet. Der Breite nach wird die Einheitlichkeit durch symmetrische Bezüge hergestellt. Durch pfeilerartige Anordnung nach der Mitte zu gewandter Figuren ist das Gestaltengewoge begrenzt, links durch den am Kopf getroffenen Kentauren, den Alten mit dem Stein und den Kentauren, der Dejanira am Haar packt, rechts durch den zum Schlag Ausholenden oben und die Gruppe des von einem Lapithen überwältigten Kentauren (hier bleibt eine Lücke in der zweiten Zone). Die Mitte der Komposition ist durch Eurytion, die kopfabwärts sinkende Person und den unten zu Boden gefallenen Kentauren markirt, welch' letzterer die Basis zu einem Dreiecksaufbau der Gruppe darüber abgiebt. Jede Hälfte des Ganzen aber hat wiederum eine ihre Mitte stark betonende Gestalt: die linke den Herakles, die rechte den Jüngling mit der Frau auf dem Rücken. So waltet, beachtet man dazu noch die Dreieckbildung mit Eurytion als Spitze und mit der Gesamtbreite des Reliefs als Basis, eine Regelmäßigkeit, die nur durch die lineare Unbestimmtheit in der an sich geistreich erfundenen mittleren Gruppe der um eine Frau Kämpfenden, durch einzelne Undeutlichkeiten und durch Parallelismen der Arm- und Beinhaltungen eine Beeinträchtigung erfährt.

Schon die sprühende Genialität und Unmittelbarkeit der Wirkung dieses vom Meister selbst hochgeschätzten Werkes läßt darauf schließen, daß es nicht in gleichem Sinne von bestimmten Vorbildern herzuleiten ist, wie die Madonna an der Treppe, so gewiß sich in ihm die Kenntniss und das Studium der geistreichen Arbeiten Giovanni Pisanos (vielleicht auch Niccolas) verräth. Eine antike Darstellung dieser Szene gab es nicht, aus eigner Erfindungskraft hatte Michelangelo sie zu gestalten. Wohl mag er Sarkophagreliefs mit Kentaurenkämpfen gesehen haben, denn einzelne seiner Motive erinnern an solche, im Wesentlichen aber schuf er frei. Frei, und dabei doch ganz im Geiste der Antike, den er sich in so hohem Grade zu eigen gemacht, daß er in den römischen Skulpturen, deren Reliefstil er, wie ganz ähnlich dereinst Niccola Pisano, nachahmte, wie in einem Palimpsest den ursprünglichen griechischen Text wiederentdeckte. Mit Recht hat man den Kentaurenkampf Gebilden der hohen Zeit griechischer

Kunst, den Reliefs des Parthenon, des Theseion und des Tempels in Phigalia verglichen.

Erscheint auch bei dieser Schöpfung Bertoldo als ein Vermittler zwischen Michelangelo und dem Alterthum, insofern sein heute im Bargello aufbewahrtes antikisches Bronzerelief einer figurenreichen Reiterschlacht mit den reihenweise übereinander angeordneten, den Raum ausfüllenden, kühn und mannigfaltig bewegten Figuren beachtenswerthe Lehren für den Schüler enthielt, so gilt das gleiche von einer nicht vollendeten Apollostatuette aus Marmor, welche das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin ihrem Entdecker, W. Bode, verdankt. Sie wurde, einst in den Magazinen der Sammlung Borghese und keiner Beachtung gewürdigt, von Diesem vor einigen Jahren in Rom erworben und mit scharfem Blicke als Werk des Meisters erkannt. So unbedingt ihm hierin beigestimmt werden muß, überzeugt mich jedoch die von ihm und A. von Hildebrand vertretene Ansicht, es sei nach 1500 entstanden, nicht. Alles: Behandlung,

Apollostatuette, Berlin.

Verhältnisse, der Kopftypus, das ganz antike Motiv und der strenge „Reliefcharakter" veranlassen dazu, der Statuette ihre Stelle in der Nähe des Kentaurenkampfes anzuweisen, als eine der „Studienfrüchte", die der Jüngling täglich Lorenzo Medici zeigte.

Die leicht bewegte Gestalt, die auf der Rückseite noch nicht aus dem Block herausgearbeitet ist, verdankt ihre Entstehung einer Beschäftigung des Künstlers mit dem bereits erwähnten Cameo Lorenzos. An Stelle der Lyra hält der aufgestemmte linke Arm eine Violine, die linke Hand ist auf einen Ast des Baumes aufgestützt, der Kopf schaut nach links, an Brust und Schultern ist eine Chlamys angedeutet.

Für die Veränderung in der Körperhaltung scheint eine Herkulesstatuette Bertoldos, jetzt beim Fürsten Liechtenstein in Wien, maaßgebend gewesen zu sein, da sie das gleiche Bewegungsmotiv im Gegensinne zeigt; nur die Attribute sind natürlich andere: die erhobene Hand hält dort die Keule, die gesenkte stützt sich auf einen Schild. Was dem Apollo, der wie eine Vorahnung des David wirkt, seine Bedeutung verleiht, ist das von seinem Lehrer angeregte Bestreben Michelangelos, die einzelnen Körpertheile bei geschlossener Gesamtwirkung in reichere Bewegung zu versetzen.

Nach allen solchen Versuchen, zunächst in Arbeiten von geringen Dimensionen sich die Stileigenthümlichkeiten der Antike zu eigen zu machen, mußte der Augenblick kommen, da es ihn drängte, die gewonnenen Anschauungen auch im Großen zu bewähren. Durch den Tod Lorenzo Medicis im April 1492 seines Gönners beraubt und in das väterliche Haus zurückgekehrt, kaufte er, nach einer kurzen, durch den Schmerz über solchen Verlust veranlaßten Unthätigkeit, einen großen Marmorblock und fertigte daraus eine vier Ellen hohe Herkulesstatue an, die im Jahre 1529 aus dem Besitz der Strozzi in den des Königs Franz I. gelangte, in Fontainebleau aufgestellt wurde und seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts verschwunden ist. Es ist nicht unmöglich, daß der Gedanke zu diesem Werke, von dessen Art wir, trotz einiger Hypothesen, nichts zu wissen uns bescheiden müssen, zuerst von der erwähnten Herkulesstatuette oder einer ähnlichen Bronze Bertoldos ausgegangen ist; doch dürfen wir wohl mit Bestimmtheit annehmen, auch in diesem Falle seien antike Vorbilder von Einfluß gewesen.

Mit dieser Statue ist Michelangelo in das Bereich der monumentalen Kunst eingetreten, das er seitdem nur ausnahmsweise noch,

durch Aufträge genöthigt, verlassen hat. Und damit setzt auch eine bedeutungsvolle Wandlung in dem Charakter seiner Studien ein, die er, obgleich von Neuem durch Piero in den Mediceischen Palast aufgenommen, aber hier Dessen Gunst freilich mit einem spanischen Schnellläufer theilend, nun nicht mehr ausschließlich im Garten von S. Marco betreibt.

Die Beschäftigung mit der Herkulesstatue wird ihn über das Ungenügende seines bisher erworbenen Wissens und die Nothwendigkeit, die Natur selbst genau kennen zu lernen, belehrt haben. Den gleichen Eifer, den er auf die Erkenntniss der Stilnormen der Antike verwendete, richtet er jetzt auf das genaueste Erfassen aller organischen Erscheinungen des menschlichen Leibes. Ja, die Beobachtung der äußeren Manifestationen genügt ihm nicht, er möchte in das dunkle Walten des Wesens selbst eindringen, als aus diesem bedingt jene verstehen, die Gesetzmäßigkeit der Bewegung ergründen. In dem Prior von S. Spirito gewinnt er einen Freund, der ihm den Zugang zu dem Hospital daselbst und das Betreiben anatomischer Untersuchungen ermöglicht.

In dem Mächtigwerden des Naturalismus wiederholt sich, nur auf höherer Stufe, und einen andern Ausgang vorbereitend, die Erscheinung, die Donatellos Jugendentwicklung kennzeichnet. Als Michelangelo daran ging, sich eine allergründlichste Kenntniss in allen Einzelheiten von Dem zu verschaffen, was er bisher allgemein der Antike nachzufühlen gelernt hatte, wird er im Schauens- und Wissensdrange selbst nicht geahnt haben, wohin ihn der neu eingeschlagene Weg führen würde. Aber Eines wird ihm gewiß gewesen sein: wie er nur durch solches Bemühen dem Ausdrucksbedürfniss seiner Phantasie und seiner Seele Befriedigung verschaffen konnte. Es ist wohl mehr, als ein bloß zufälliges Zusammentreffen von Umständen, daß dieser Beginn intensiver Naturstudien in die Zeit fällt, da er aus der schönheitsverklärten Traumeswelt der humanistischen Philosophie und Dichtung des Lorenzoschen Kreises in die alle Tiefen des Gemüthes erregende Wirklichkeit des Savonarolaschen Glaubenskampfes hineingezogen wurde und daß das erste, im Beginn seiner anatomischen Studien entstehende Werk den christlichsten Stoff, den Erlöser am Kreuze, behandelte.

Im Auftrage des Priors schnitzte er aus Holz ein unterlebensgroßes Kruzifix, das über dem Hochaltar in S. Spirito seine Aufstellung fand.

Bis zum Jahre 1600, in welchem von Giovanni Caccini der neue Altar errichtet wurde, befand es sich, von den Künstlern hochgeschätzt, daselbst. Damals ist es fortgenommen worden, ward nicht mehr in den Guiden erwähnt und galt seit lange für verschollen. In der That aber, wie sich aus Richas „Kirchen von Florenz" ergiebt, wurde es 1600 in das Refektorium des Klosters gebracht und von dort 1759 in die Sakristei, um nach einer nicht beachteten Notiz desselben Schriftstellers 1759 wieder im Chor aufgestellt zu werden. Hier ist es, obgleich es den kleinen Verhältnissen nach nicht in die Anlage paßte, an Stelle des Caccinischen Kruzifixes zwischen den größeren Statuen der Maria und des Johannes in der Mitte der hinteren Chorschranken errichtet worden, blieb aber unerkannt, bis ich auf jene Angaben Richas hinwies.

Wenn meiner Behauptung, trotz jener Nachweise, von den Meisten kein Glaube geschenkt wurde, ist dies erklärlich. Michelangelosche Eigenthümlichkeiten trägt es nicht offen zur Schau, und gewisse Schwächen, vornehmlich in der Behandlung der Arme, Hände und Füße scheinen der Annahme einer es ausführenden Meisterhand zu widersprechen. Aber eine gründliche Betrachtung und der Vergleich mit den Jugendwerken des Meisters belehrt eines Anderen. Jene Mängel einer ungeschickten, ja rohen Bildung der Hände und Füße sprechen nicht gegen Michelangelo, denn sie sind für seine frühen Arbeiten charakteristisch, und den Fehlern, bei denen man die Ungeübtheit in der Holzschnitztechnik mit in Anschlag bringen muß, stehen hervorragende künstlerische Qualitäten zur Seite; gerade diese Unausgeglichenheit läßt auf die Jugendarbeit eines bedeutenden Künstlers schließen. Und daß Dieser an der Wende des Quattrocento und Cinquecento thätig war, erscheint ebenso unbestreitbar, da ausgesprochen archaische Momente sich, namentlich in der Haarbehandlung und in der Verwerthung eines wirklichen, in Gips getauchten Stoffes als Hüftentuches, geltend machen. Was aber das Entscheidende ist: eine hohe Originalität, die sich vor Allem im Kopf des Erlösers dokumentirt, weist dem Werke inmitten der zahllosen Kruzifixe aller Zeiten eine sehr besondere Stellung an.

Einem tief ergreifenden Eindrucke wird sich Keiner entziehen können, der nicht über Kritik des Einzelnen den Gesamteindruck verliert. An den schräg emporgezogenen Armen lastet der Oberleib, in ziemlicher Höhe sind die Füße auf eine Holzschräge

aufgestellt, so daß die Beine stark in den Knieen gekrümmt sind. Das durch einen Strick gezogene Hüftentuch verhüllt nur die linke Lende und bildet an der rechten eine abstehende Draperie. Der

Kruzifix in S. Spirito, Florenz.

letzte Athemhauch ist soeben dem geöffneten Munde entflohen, das Haupt zur Seite geneigt nach vorne niedergesunken. Ein Geflecht, aus einem wirklichen Strick und Holzpflöckchen gebildet, krönt es. Der nach überwundenen Qualen eingetretene Friede breitet sich versöhnend über dem Schmerzensbilde aus, alle Zeichen der Marter sind möglichst getilgt. Durch eine fast übermäßig hohe und breite

Stirn, unter deren Wölbung die Gesichtszüge klein erscheinen, ist dem Kopfe der Eindruck dominirender geistiger Kraft verliehen.

Die Proportionen des Leibes, wie die Bildung der einzelnen Formen bezeugen das Studium nach der Natur, und zwar nach dem Leben sowohl, als nach dem Körper eines eben Verstorbenen, aber noch ist die Kenntniss der Muskulatur und der Bänder keine vollkommene: neben überraschend naturwahren Einzelheiten fallen solche von noch ungenügender Beobachtung, namentlich an den Armen, die hier, wie immer bei größeren Holzkruzifixen, angesetzt sind, auf. Beeinflussung durch ältere Kunstwerke ist nur in geringem Grade festzustellen: auf die Bildung der Beine, in Sonderheit der spitzigen Kniee, dürfte der Bronzedavid Donatellos mit eingewirkt haben, wie diesem Meister (das Kruzifix in S. Antonio zu Padua) auch das Motiv des durch einen Strick gezogenen Hüftentuches entlehnt sein mag; für die strenge stilisirende Anordnung des in Spiralen gelockten Haares ward das in S. Spirito verehrte alte wunderthätige Kruzifix der Bianchi maaßgebend. Nicht in solchen Dingen aber, sondern in der unbefangenen Naturnachbildung, in jenem höchst eigenartigen Ideal des Antlitzes, dessen auffallende Stirnbildung und Bartanordnung im Christus der Pietà von S. Pietro und in dem Londoner Gemälde der Grablegung wiederkehren, und in dem neuen Motiv der Körperhaltung liegt das Bedeutende, Geniale des Werkes. Mit ihm ist der cinquecentistische Typus des Gekreuzigten geschaffen worden. Starke und mannigfaltige Bewegung ist es, was Michelangelo erstrebt. Auf die gleichmäßige seitliche Wendung des Körpers und des Kopfes nach links (im Trecento) war im Quattrocento eine Frontstellung des Oberkörpers und der etwas auseinandergesperrten Beine gefolgt, bei fast wagerechter Anordnung der Arme und geringer Loslösung des Körpers vom Kreuzesstamme. Im Kruzifix von S. Spirito ist zum ersten Male ein Kontrapost versucht, indem das rechte Bein nach rechts gedreht wird und dadurch der Gegensatz zum nach links sinkenden Haupte eintritt, und wird die flächenhafte Gleichmäßigkeit der Erscheinung durch die vorspringenden Bewegungen des vorwärts sinkenden Hauptes und der stark gekrümmten Beine zu Gunsten der Tiefenwirkung aufgehoben. Hierdurch wird zu gleicher Zeit eine reich bewegte Silhouette auch in der Seitenansicht erreicht. Und endlich dient auch die Gegensätzlichkeit in der Drapirung der beiden Enden des Hüftentuches

dem künstlerischen Verlangen nach einer weitgehenden Differenzirung der Bewegungen.

Den Zeitgenossen blieb die Bedeutung des hier zum ersten Male aufgestellten und mit bewunderungswürdiger Freiheit von einem achtzehnjährigen Jüngling behandelten Problems nicht verborgen. Als der Erste übernahm Mariotto Albertinelli in seinem Fresko in der Badia das neue Motiv, und bald wurde das Kruzifix von S. Spirito bestimmend für die Darstellung des Gekreuzigten in der florentinischen Kunst überhaupt. —

Der Bannkreis der antiken Formenbildung war durchbrochen. Die Holzstatue von S. Spirito ist das erste, freilich noch unvollkommene Ergebniss eines Naturstudiums, das binnen wenigen Jahren zu einer siegreichen Beherrschung aller Schwierigkeiten führen sollte, es bereitet die von 1495 bis 1500 entstehenden Statuen vor. Ehe aber in ihnen das Wesen des Künstlers zu freierem Ausdrucke gelangen konnte, war es ihm bestimmt, noch in einem anderen Meister, neben Donatello, einen geistesverwandten Vorgänger kennen und verehren zu lernen: in Jacopo della Quercia.

Durch die Prophezeiungen Savonarolas in dunkle Erregungen versetzt, war er kurz vor der Vertreibung Piero Medicis im Oktober 1494 nach Venedig und weiter nach Bologna geflohen. Über seinen Aufenthalt daselbst giebt uns Condivi Bericht:

„Es herrschte dort zur Zeit des Herrn Giovanni Bentivoglio ein Gesetz, daß jeder Fremde, der in Bologna eintrat, auf den Nagel des Daumens mit rothem Wachs sich siegeln lassen mußte. Michelangelo, der, unbekannt hiermit, ohne Siegel hineingekommen war, wurde mit seinen Gefährten auf das Zollamt geführt und zu 50 Bolognini lire verurtheilt; während er, ohne die Mittel, sie bezahlen zu können, auf dem Amt verweilte, sah ihn Gian Francesco Aldovrandi, ein bolognesischer Edelmann, und machte ihn, von dem Fall unterrichtet und namentlich, weil er erfuhr, daß er Bildhauer sei, frei. Er lud ihn zu sich in sein Haus ein, aber Michelangelo dankte ihm, sich damit entschuldigend, daß er zwei Gefährten bei sich habe und sich weder von ihnen trennen noch mit ihrer Gesellschaft Aldovrandi belästigen wolle. Worauf der Edelmann antwortete: ‚Wenn du die Kosten tragen willst, bin auch ich bereit, mit dir durch die Welt zu wandern.‘ Durch solche und andere Worte überredet, entschuldigte sich Michelangelo bei seinen Gefährten, verabschiedete sie, gab ihnen das wenige Geld, was er hatte, und

nahm Wohnung bei dem Edelmann. — Dieser, von seinem Geist ergötzt, ehrte ihn sehr und ließ sich jeden Abend Etwas aus Dante und Petrarca, und zuweilen auch aus Boccaccio, von ihm vorlesen, bis er einschlief. Eines Tages, ihn in Bologna umherführend, zeigte er ihm den Schrein das hl. Dominikus in der diesem Heiligen geweihten Kirche. Da zwei Marmorfiguren, nämlich ein hl. Petronius und ein knieender Engel mit einem Kandelaber in der Hand, fehlten, frug er Michelangelo, ob er sich zutraute, sie anzufertigen, und als Dieser es bejahte, bewirkte er, daß sie ihm in Auftrag gegeben wurden; er ließ ihm 30 Dukaten dafür zahlen, 18 für den hl. Petronius und 12 für den Engel. Sie waren drei Palmi hoch und sind noch an derselben Stelle zu sehen. Dann aber faßte Michelangelo Verdacht gegen einen bolognesischen Bildhauer, der sich beklagte, er habe die zuvor ihm versprochenen Statuen ihm weggenommen, und damit drohte, ihm Unannehmlichkeiten zu bereiten, und kehrte nach Florenz zurück, zumal da sich dort die Verhältnisse beruhigt hatten und er sicher in seinem Hause leben konnte. Bei Herrn Gian Francesco Aldovrandi lebte er etwas länger als ein Jahr."

Condivis Angaben über die Arbeiten an der Arca di S. Domenico finden durch glaubwürdige Zeugnisse alter bolognesischer Schriftsteller ihre Bestätigung, aber zugleich eine Ergänzung, insofern außer dem hl. Petronius und dem Engel noch die Statuette eines hl. Proculus als Werk Michelangelos erwähnt wird. Auch diese, die im Jahre 1572 bei Reinigung des Schreins von einem Bruder herabgeworfen wurde und in Stücke zerbrach, ist, wieder zusammengesetzt, jetzt an der Arca zu finden.

Bereits in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts war diese nach Entwürfen Niccola Pisanos begonnen und von Dessen Schüler Guglielmo d'Agnello mit Reliefs geschmückt worden. Die weitere Verzierung hatte im XV. Jahrhundert Niccolò, nach dieser Arbeit: dell'Arca genannt, übernommen, ohne, durch den Tod in ihr unterbrochen, alle Statuetten ausführen zu können. Sein Nachfolger wurde Michelangelo, der sich hier vor die neue Aufgabe: gewandete religiöse Figuren zu schaffen, gestellt sah. Ohne Scheu bekannte er sich in ihnen als einen noch immer willig von großen Vorbildern Lernenden. Die Skulpturen Jacopos della Quercia am Hauptportal von S. Petronio hatten einen großen Eindruck auf seine Phantasie gemacht und ihm zu denken gegeben.

Auch dieser Künstler, ein Zeitgenosse Donatellos, an die in Siena lebendigen Traditionen der Kunst Niccola Pisanos anknüpfend, war bei der Antike in die Schule gegangen — dies mußte von vornherein Michelangelos Interesse fesseln. Nun kam aber dazu, daß Jacopos hohes Stilgefühl in ähnlich kraftvoller Weise, wie sein eigenes, nach machtvoller Fülle der Erscheinungen, Durchbildung großer Bewegungsmotive, stark akzentuirender Vereinfachung in der Formensprache und Potenz des Willensausdruckes strebte. Mit so eindringender Bestimmtheit prägten sich die schlichten kleinen Darstellungen aus der Geschichte der ersten Menschen, welche an den Portalpilastern von S. Petronio mit Wenigem Alles sagten, der Phantasie ein, daß sie noch in der Zeit, da Michelangelo die Schöpfung an der Sixtinischen Decke schilderte, ihre Wirkung geltend machten.

Durch die Betrachtung der Querciaschen Reliefs und Statuen erhielt sein Stilgefühl, den naturalistischen Studien gegenüber, eine erneute Kräftigung. Sie boten ihm die Gewähr, daß strenge formale Gesetzmäßigkeit mit starkem seelischen Ausdruck einen innigen Bund eingehen konnten. Und damit schien ihm auch die Antwort auf die schwierige Frage gegeben, in welcher Art Gewandung zu gestalten sei.

Bis dahin hatte ihn fast ausschließlich der nackte Leib beschäftigt. Die Nachzeichnungen einzelner Figuren Giottos, Masaccios und Ghirlandajos verrathen, wie er sich über die Möglichkeiten großer Gewandstilisirung Rechenschaft abzulegen versuchte, die „Madonna an der Treppe“ zeigt ihn in naiver Nachahmung der Donatello-Bertoldoschen Kunst bei Berücksichtigung antiker Muster befangen. Nun tritt ihm in Quercias Gestalten eine in weichgezogenen, massigen Falten üppig den Körper umrauschende Draperie dicker Stoffe vor Augen, künstlerisch selbständig verwerthet als ein Symbol gleichsam der Macht und Fülle der dargestellten Persönlichkeit, als eine deren Wesen selbst entstammende und die Lebenskraft offenbarende Umhüllung. Mit dem ihm eigenen Eifer bemächtigt sich Michelangelo der hier gebotenen Lehre, aus einem vollen Verständniss für Das, was Quercia zu so auffallenden Erfindungen bewogen: Ausdruck durch Bewegung. Worauf er, bei der Darstellung des nackten Leibes, schon begonnen hatte das Hauptgewicht zu legen: Aktion, sucht er nun auch in der Gewandung zum Prinzip zu erheben, und die drei Statuetten der Arca

sind das ungemein lehrreiche, verschiedenartige Resultat. Hierin liegt ihre Bedeutung.

Sogleich aber zeigt es sich wieder, wie unter seinen Händen das Alte sich in ein Neues, Eigenthümliches verwandelt. Am nächsten hat er sich in dem hl. Petronius, der so, wie wir ihn sehen, ganz von ihm herrührt, mag auch eine schon von Niccolò dell'Arca allgemein skizzirte Figur benutzt worden sein, an Quercia angelehnt, dessen Statuette in der Portallunette von S. Petronio ihm als Vorbild diente. Aber wie viel belebter und freier ist die Haltung, die er dem das Modell tragenden Schutzheiligen der Stadt verleiht und zu welcher mannigfaltigen Einzelbewegung ist das Querciasche Gewandideal durchgebildet, bei dem doch immer noch in dem scharfen sackigen Fall des um die Glieder gezogenen Stoffes gothische Stilisirung nachklang! Wie sich zwischen langen, sinkenden Falten in starken Stauungen taschenartige tiefe Quereinziehungen bilden, wie, weich gerundet, Ohrmuschelbildungen vergleichbar, die vorspringenden Lagen sich nach den Flächen zu einziehen, wie der quellende Reichthum des Untergewandes und der vorderen Mantelparthie seine feste Begrenzung durch die im Rücken niedersinkende Masse des Mantels erhält — dies Alles erweckt den Eindruck einer Umsetzung des bloß Stofflichen in ein organisches Leben. Bemerkenswerth ist, von der Seite her gesehen, die ausgebogene Form des rechten Unterbeines, sowie dessen seitliche Schwingung — das Stehen ist kein einfach natürliches, sondern gequältes. In dem Kopfe, namentlich in der Behandlung des mit dem Bohrer tief ausgearbeiteten Bartes, wirkt die römische Antike nach.

Verglichen den starken Ein- und Ausziehungen in den Gewändern des Petronius, durch welche das leidenschaftlich bewegte innere Leben des Heiligen seine Verdeutlichung erhält, erscheint das ärmellose, am Halse ausgeschnittene dicke Gewand des Leuchtertragenden Engels massig und wenig gebrochen. Sanftgerundete Flächen von einer wachsartigen Glätte dominiren. Auch die weiche, fast verschwommene Behandlung des rundlichen Knabengesichtes, des gelockten, breit und rund um den Kopf vortretenden dicken Haares und der kurzen, kräftigen, dicken Flügel, läßt den Unterschied von jenem Heiligen deutlich erkennen. Die Erklärung ist in des Künstlers Absicht der Wesenscharakteristik zu finden. Den holden Zauber lächelnder Anmuth, um den es Niccolò dell'Arca

bei der Gestaltung seines Engels, im Wetteifer mit Künstlern, wie Benedetto da Majano und Antonio Rossellino, zu thun gewesen, verschmähte Michelangelo. Oder vielmehr: er besaß eine andere Vor-

Der heilige Petronius, Bologna.

stellung von den Himmelsgesandten und verlieh ihnen demgemäß auch eine andere Macht über uns. Er wagt es, mit der geheiligten Tradition, die von Lionardo da Vinci in seiner Vierge aux rochers in das Cinquecento hinübergeführt wurde, zu brechen und schafft, das Weibliche tilgend, in der herrlichen Gestalt eines kräftigen Knaben

ein neues Engelsbild: den Träger göttlichen Willens, dem Dienste des Irdischen zugesindet wie ein Gralsknappe, zu feierlichem Ernste durch die ihm mitgetheilte ewige Kraft geweiht und ausgestattet mit der

Leuchtertragender Engel, Bologna.

Fülle überirdischen Lebens. Diese Fülle auszudrücken, dem ernst Geheimnissvollen die Strenge zu nehmen, dem Starken Milde zu verleihen, war die sanft verschmelzende Behandlung bestimmt. Eine andere mildere Luft, als die der Erde, scheint ihn zu umfließen.

Sprechen bei diesem Werke fast nur noch die an ähnliche Mängel im Kruzifix von S. Spirito gemahnenden plumpen Hände und Füße von jugendlicher Unvollkommenheit des künstlerischen

Der heilige Proculus, Bologna.

Vermögens, so trägt die Statuette des heiligen Proculus, die aus vielen Stückchen wieder zusammengesetzt worden ist, den Charakter eines nicht ganz befriedigenden Versuches. Von Heiligenwesen ist in dem Jüngling Nichts zu gewahren. Die Stellung mit dem etwas vorgesetzten linken Spielbein, der gesenkten rechten

Schulter, dem ein wenig zurückgelehnten Oberkörper, der stark hervortretenden rechten Hüfte wirkt, obgleich der Natur abgelauscht, gezwungen. Die geschwungene Form der unteren muskulösen Extremitäten ist unschön. Eigenthümlichkeiten der Querciaschen Reliefs klingen nach, aber freilich, indem das dort Stilisirte hier naturalistisch durchgebildet erscheint. Das, worauf es auch bei dieser kleinen Figur dem Künstler besonders ankam, war die Tracht. Der kurze gegürtete Kittel, der die Beine fast ganz sehen läßt, begegnet in Donatellos David der Casa Martelli und der im Rücken schräg niedersinkende Mantel, der, als Folie, zur Bändigung der Unruhe in der Linienführung der Gestalt benutzt wird, bei Donatellos heiligem Georg. Bestimmend für Motiv und Kleidung scheinen aber doch die Figuren des Kain und der Söhne des Noah in den Reliefs am Portal von S. Petronio gewesen zu sein. Auf Grund dieser Vorbilder und indem er, von der Antike sich entfernend, absichtlich eine in der Bewegung komplizirte Stellung wählte, stellte Michelangelo Studien nach der Natur an, und zwar für den Kopf — nach seinem eigenen! Es kann nach meinem Dafürhalten kein Zweifel darüber sein, daß uns in dem Proculus das Porträt des neunzehnjährigen Künstlers erhalten ist. Die Bildung der Stirn, die zusammengezogenen Falten zwischen den Augenbrauen, die weitstehenden Augen, die durch Torrigianos Schlag verletzte Nase, die starken von der Nase zum Mund gehenden Falten, die Form der Lippen mit den eingezogenen Winkeln, die breiten Wangen — alle Züge stimmen mit seinen späteren Bildnissen überein. Auch die Art des Haares, das hier in reicher, weicher Wellung das Haupt umkränzt, kann man in den spärlichen Locken des Greises wiedererkennen. Unmittelbar und lebendig spricht die Persönlichkeit zu uns; wir glauben den Jüngling bei seinem Gönner Aldovrandi zu gewahren: wie er im Begriff, einen Gang durch die Straßen Bolognas zu machen, den Mantel über seinem Arm, im Arbeitskittel und in der Rechten seinen Meißel, noch einen Blick auf sein Werk wirft. Wer ihn so betrachtet, gewinnt für den heiligen Knaben plötzlich ein ganz anderes Verständniss: er erscheint wie eine Improvisation, wie ein dem Spiegel momentan abgelauschtes und in Stein gebanntes Selbstbekenntniss des jungen Künstlers.

Wovon berichtet es uns? Nicht von der Heiterkeit hoffnungsfreudiger, leicht über Mühen und Widerstand dahingetragener Jugend, sondern bereits von heftiger Bethätigung einer durch Kämpfe heraus-

geforderten und Kämpfe herausfordernden Willenskraft, von dem unerbittlichen Ernste eines in die Tiefe gerichteten Denkens, von einer durch Erfahrungen geweckten mißtrauischen Scheu vor den Menschen. In diesen Augen: welche zwingende Macht des Schauens, und zugleich welcher Hang, sich in das Unwahrnehmbare zu verlieren! Unter den Blitzen ungestümer Entschlüsse das nächtliche Reich stillen Träumens. Eine neue Welt zu schaffen ist dieser Knabe auserwählt — siebzig Jahre schöpferischer Arbeit, nimmer endenden Ringens und Leidens liegen vor ihm! So langer Zeit bedurfte die unbändige Kraft seines Geistes, wie sehr auch das Geschick sie zu brechen bemüht war, sich ganz auszuleben.

Lünette der Sixtina.

2

DIE NEUGESTALTUNG DES ANTIKEN MYTHOLOGISCHEN STOFFES IN NATURALISTISCHEM SINNE 1495—1500.

Als Michelangelo 1495, sei es nach Condivis Worten im Herbst oder, wie eine Angabe über seine Theilnahme an den Berathungen für den Bau des Rathssaales aussagt, im Frühjahr gewesen, nach Florenz zurückkehrte, stand die Stadt nicht mehr unter der Herrschaft der Medici, sondern bekannte sich, dank der Macht des Savonarolaschen Geistes, zu Christus als dem Haupte der Republik. Man würde glauben, die tiefe Erregung, in welche der Künstler durch des Reformators nun bis zu gewaltigster Freiheit gesteigerte Lehre und Persönlichkeit versetzt ward, habe ihn veranlassen müssen, den Weg, den er mit dem Kruzifix und den bolognesischen Arbeiten eingeschlagen, zu verfolgen, habe ihn zu religiösen Schöpfungen inspirirt. Statt dessen sehen wir ihn zunächst zu unserer Überraschung von Neuem mit antiken Vorwürfen beschäftigt, und die Art, in der er eine christliche Vorstellung behandelt, verräth nichts von spezifisch christlicher Auffassung. Rein künstlerische Nothwendigkeiten, nicht innere Erfahrungen bestimmen ihn. Nach dem

kurzen Intermezzo in Bologna kehrt er zu seiner eigentlichen Aufgabe: seiner weiteren Ausbildung in der Wiedergabe des Nackten zurück. Aber sein Verhältniss zur Antike ist nun ein verändertes: seine wunderbar schnell reifende Kenntniss der Natur giebt ihm eine Selbständigkeit, die, von Werk zu Werk mehr und mehr sich betonend, von aller unmittelbaren Nachbildung alter Statuen, einen einzigen Fall ausgenommen, absieht, vielmehr ein mit Bewußtsein entwickeltes anderes Ideal diesen gegenüberstellt. Die bedeutenden antiken Kunstwerke, die er in Rom sieht, vermögen ihn in seinem Streben nicht irre zu machen, versäumt er auch nicht, seine Phantasie anregende Motive und Probleme ihnen zu entnehmen. Nur in Einem bekennt er sich noch ganz naiv als einen Untergebenen des Alterthums: in der Wahl mythologischer Stoffe. Das ungemein fesselnde Schauspiel der allmählich zunehmenden Umgestaltung derselben in persönlichem Sinne, die schließlich in vollständigen Neubildungen gipfelt, bietet sich unseren Blicken dar, und zwar in paralleler Entwicklung mit der immer größer werdenden Originalität der Formensprache.

Bezeichnend hierbei ist, soweit es sich eben um das Bereich antiker Vorstellungen handelt, die Beschränkung auf männliche, und zwar jugendliche, nackte Gestalten. Die zärtlichen Reize weiblicher Schönheit haben keine Macht über ihn: seinem auf die organischen Bedingungen der Bewegung gerichteten Blicke erscheinen die unbestimmten Formen des Frauenkörpers ausdruckslos. Und doch ist es in jener Zeit gerade die hohe Anmuth antiker Werke, die er, nachdem er früher deren Gesetzmäßigkeit studirt, sich zu eigen machen, mit der er wetteifern möchte, die bezaubernde Melodie von Gliedern, welche in freiem Spiel den Zwang lastender Materie abschütteln, die Umsetzung des Stofflichen in Erscheinung selbstherrlicher Kraft, die Durchdringung des Körperlichen mit dem Geistigen. Indem ihm nun dies als eine zweite Aufgabe aus der Erkenntniss und Bewunderung griechischer Schönheit erwächst, gewahrt er die reinste Entfaltung solcher Grazie in dem Jünglingskörper, dem Beides: die Geschmeidigkeit weich fließender Leibesbewegung und das lebendige Kräftespiel der Muskulatur zu eigen ist. Wie schon bemerkt, begeben wir uns hier freilich, was die Übergangserscheinungen, die zum Bacchus und Eros führen, anbetrifft, auf den Boden der Hypothese. Gerechtfertigt aber erscheint diese durch die Rückschlüsse, die wir aus jenen beiden Figuren und den gleichzeitigen Madonnenstatuen auf die Art der ihnen vorangehenden Bestrebungen,

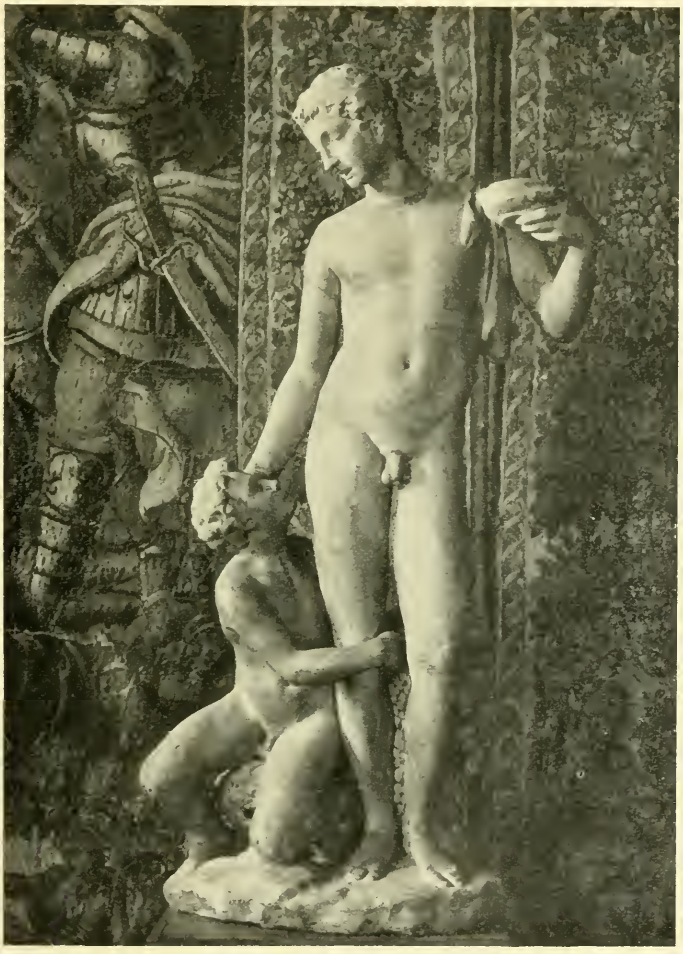
nämlich auf ein sorgfältiges verfeinerndes Studium der einzelnen Formen und auf eine Gestaltung rhythmisch mannigfaltiger Bewegungsmotive, zu ziehen genöthigt sind.

Nicht beglaubigte Werke.

Der früheren Zeit, das heißt also den Jahren 1495 bis 1497, würden demnach, in gewissen Eigenthümlichkeiten miteinander verwandt: die Ergänzung des antiken Dionysos, der Giovannino, der schlafende Amor und der Adonis, dem Zeitraum 1497 bis 1501 der Bacchus und der Eros zuzuschreiben sein.

In der zuerst erwähnten Arbeit, die Michelangelo, falls sie von ihm ist, vermuthlich gleich nach seiner Rückkehr von Bologna in Angriff genommen haben dürfte, tritt er zunächst noch in eine so nahe Beziehung zur Antike, wie nur denkbar. Vielleicht handelte es sich um die Ausführung eines schon vor der Flucht gefaßten, verabredeten Planes. Oft mag im Kreise Lorenzos die Frage behandelt worden sein, in welcher Weise man einen herrlich bewegten jugendlich männlichen Torso, der sich in der Antikensammlung befand, zu rekonstruiren habe, und es wird nicht an Rathschlägen Angelo Polizianos für den Künstler, den die Aufgabe reizte, gefehlt haben. Die Ergänzung des alten Überrestes zu der Gruppe eines Dionysos mit dem neben ihm kauernden Satyr nahm Michelangelo, dem zuerst von Bayersdorfer das jetzt in den Uffizien befindliche Werk zugeschrieben wurde, auf Grund eines Studiums alter Statuen vor. Ihnen entlehnte er das Motiv des eine Schale haltenden linken Armes, den Weinstock und die Beziehung des Gottes zu einem Begleiter. Im Übrigen aber verfuhr er, dichterisch erfindend, selbständig. Zunächst verwandelte er den neben Dionysos hinschreitenden und von ihm umschlungenen Satyrjüngling in eine kauernde Knabengestalt, weiter ersann er, um eine Beziehung zwischen beiden Figuren herzustellen, das von ihm ja auch später gern in Zeichnungen geschilderte Spiel mit einer Maske, die der Gott soeben mit der gesenkten Rechten von dem Gesichte des Satyrs weggezogen zu haben scheint, endlich stattete er den Weinstock, in dessen Trauben der Knabe greift und neben dem ein Gefäß steht, phantastisch mit zwei Masken, die an Stelle der Haare Trauben tragen, und mit einem Eberkopf aus. Da nur der Torso antik ist, Hals und Kopf, die beiden Arme, die Beine vom Knie ab und das Postament mit Satyr und Weinstock aber von ihm herrühren,

hat die Statue fast den Charakter einer neuen originalen Schöpfung, aber freilich einer solchen, die gerne eine Antike vortäuschen möchte. Die Gliedmaaßen sind ganz im Geiste des Torso weich



Dionysos mit dem Satyr, Florenz.

geformt und diesem auf das innigste anempfunden. Der Kopf wirkt in der Zeichnung der Einzelheiten, in den Verhältnissen und auch im Haar mit dem enganliegenden Kranz, dessen Anordnung beim „Sieger" wiederkehrt, Praxitelisch antik, nur in seiner stark geneigten Haltung, in dem sinnlich Weichen des Fleisches, in der

Faltenbildung und Senkung des Oberaugenlides und in der Öffnung des Mundes kommt das Moderne charakteristisch zur Erscheinung. Das Michelangeleske besonders deutlich in dem kleinen, die Erosstatue vorbereitenden Satyr, so sehr auch der Meister in dem feinen Flusse der Umrißlinien, in den Proportionen und in der flockigen Haarbildung antikisch zu sein sich bemüht. Wie der Rest einer alten herrlichen Melodie, ausgebildet und instrumentirt durch einen Künstler, der ihr reichere Empfindungsnuancen zuführt, bezaubert uns das Werk, in dem Antikes und Modernes, wie kaum in einem zweiten, einen unlöslichen Bund eingegangen sind, durch den Reiz zarter Schwärmerei.

Aber hat Grünwald in diesem Falle nicht Recht, wenn er an Stelle Michelangelos Giovanni Caccini nennt? Das Zeugniss Cinellis (um 1677) freilich ist nicht entscheidend, hielt Dieser doch anfangs die Restauration für eine Arbeit des Vincenzo Rossi und korrigirte sich dann selbst, was zweifelhaft läßt, ob er bestimmt unterrichtet war oder bloß nach seinem Stilgefühl urtheilte. Der Vergleich mit anderen Arbeiten Caccinis aber ergiebt in der That Analogieen sowohl in der Behandlung, als auch in einzelnen Formen, nur scheint mir Erfindung und Bildung einer Figur, wie die des herrlichen Knaben, und auch das feine Formgefühl in dem Kopfe des Dionysos dem Caccinischen Vermögen weit überlegen zu sein und die als Beweis angeführte flach reliefirende, wachsartig weiche, andeutende Modellirung des Lockenhaares viel mehr dem Engel in Bologna, als dem Herkules Caccinis, zu gleichen.

Ist von Wickhoff richtig darauf hingewiesen worden, daß die von Michelangelo in seiner Jugend behandelten antiken Vorwürfe, sieht man von Aphrodite ab, dem Stoffbereich der Praxitelischen Kunst entsprechen, so wäre in diesem Werke sogar eine Praxitelische Figur von ihm ergänzt worden, denn der Torso ist nichts Anderes als eine Wiederholung des sogenannten Narkissos in Neapel.

Gewiß benützte der Künstler, der bei dieser Arbeit, so reizvoll sie für ihn auch sein mochte, doch in hohem Grade durch das ihm Überlieferte gebunden war, mit Freudigkeit den Auftrag, den Lorenzo di Pier Francesco Medici ihm 1495 gab, in einer Statue des jungen Johannes selbständig ein Werk zu schaffen, das an anmuthiger Leichtigkeit der Bewegung mit antiken Gebilden wetteifern sollte. Der „Giovannino", der im Jahre 1880 von W. Bode für die Berliner Sammlung erworben wurde, war erst 1875 gelegentlich

des Michelangelo-Kongresses in Florenz bekannt geworden. Im Jahr 1817 vom Cavaliere Raniero Pesciolini aus Pisa bei einem Trödler in Florenz gekauft, 1874 in den Besitz des Grafen Lodovico Gualandi - Rosselmini übergegangen, galt er für ein Werk Donatellos. Professor Salvini zuerst sprach den Namen Michelangelo aus, Manche stimmten ihm zu, und Bode befestigte die Meinung mit Gründen, welche für die meisten anderen Forscher überzeugend gewesen sind. Wenn die Statue neuerdings von Grünwald dem Domenico Pieratti zugeschrieben worden ist, dessen Brunnenfigur im Garten Boboli: der Putto mit dem Herzen, ihr thatsächlich verwandt erscheint, so ward hierbei auf den großen Unterschied der künstlerischen Qualitäten zu wenig Rücksicht genommen; jene Figur ist so viel schwächer, daß sie sicher nicht von derselben Künstlerhand stammen kann, vielmehr, woraus sich die Ähnlichkeit vollständig erklärt, den Charakter einer bloßen Nachahmung des Giovannino trägt.

Der Giovannino, Berlin.

In der weichen Abrundung aller Formen, in der sammetglatten Behandlung der Oberfläche, in der Bildung von Stirn, Nase und Augen, in dem geöffneten Munde, in dem Felsenterrain und in einzelnen charakteristischen Merkmalen, z. B. der plumpen Knöchelbildung, zeigt der Giovannino die nächste Verwandtschaft mit dem Dionysos, aber der antike Charakter der Ruhe ist einer momentanen und vielseitigen Bewegtheit gewichen. Das schon im Kruzifix und im Proculus stark werdende Streben offenbart sich in seiner ganzen Bedeutung, ja führt zu Erscheinungen, die als „gesucht" bezeichnet werden konnten. Sie sind auch gesucht, aber nicht im tadelnden Sinne einer virtuosen „Manier", sondern in dem einer Befreiung lebendigen künstlerischen Dranges von einer strengen Lehre. Ist doch das Studium der Natur soweit vorgeschritten, daß es dem Künstler nunmehr vergönnt, frei mit den Möglichkeiten der Darstellung organischen Lebens zu schalten. Es ist die Freude an solchem Vermögen, der die Konzeption dieser Jünglingsgestalt entsprang. Die künstlerische Absicht ist unverkennbar: es sollte erstens die frontale Strenge des Reliefstiles aufgehoben und eine von allen Seiten betrachtenswerthe und fesselnde Freifigur geschaffen, zweitens ein möglichst großer Reichthum divergirender und kontrastirender Einzelbewegungen in den Theilen des Körpers und drittens eine möglichst bewegte Silhouettirung gegeben werden. Und dies Alles, wie es dann auch beim Bacchus der Fall, unbeschadet des sehr gefährdeten statischen Gleichgewichtes. Die Lösung des Problemes ward in dem Motive einer Bewegung gefunden, die soeben aus einer anderen vorhergehenden entstanden ist: ein Vergangenes wird mit dem Gegenwärtigen zugleich verdeutlicht.

Johannes, ein schlanker Jüngling, nackt bis auf die mit einem schmalen Fell umgürteten Lenden, einen Riemen um Brust und Schulter, das Haupt mit üppigem geringelten Lockenhaar umkränzt, das der Antike, aber mit gesteigerter Fülle und Bewegung, nachgebildet ist — man vergleiche z. B. des Praxiteles Eros von Centocelle — stand soeben noch nach links gewendet und ließ den Honig aus einer Wabe in ein Hörnchen tröpfeln. Nun hat er sich nach der anderen Seite gedreht, mit dem linken Fuß auftretend, wodurch das rechte Bein, das soeben noch Standbein war, in schwebende Stellung kommt. Mit der Rechten führt er das Horn sorgsam zum Munde, der sich genußsüchtig ihm entgegenspitzt.

Durch diese Andeutung einer Viertelsdrehung erzielt Michelangelo, was in verwandtem Sinne übrigens schon bei dem kleinen Satyr des Dionysos versucht ist, die fast gleichwerthige Bedeutung der Ansicht von links und der von vorne — einen Augenblick früher wäre die Ansicht von links die frontale gewesen. Indem er den Kopf nach der anderen Seite sich drehen läßt, erhält nun auch diese ihren Werth — ja wird sie gleichsam dazu prädestinirt, durch einen Schritt des rechten Beines nach vorne und eine ihm folgende Drehung zur Frontansicht zu werden. Die Divergenz und Kontrapostirung der Einzelbewegungen aber ergab sich aus dem Augenblicklichen der Aktion von selbst: die Brust etwas nach rechts, der Unterleib etwas nach links gewandt, das linke Bein en face, das rechte in halber Seitenansicht, die linke Schulter leicht erhoben, die rechte gesenkt, der linke Arm nach unten gestreckt, der rechte nach oben gebogen, endlich der Kopf im Kontrapost zum rechten Bein. Und welche Fülle von fesselnden Erscheinungen bietet sich dem Blicke des die Statue Umwandelnden dar! Alles Bewegung, Alles Leben! Man könnte dem Werke eine ähnliche Bedeutung als Bekenntniss modernen künstlerischen Geistes zuerkennen, wie sie der Kanon des Polyklet für das Alterthum besaß. Der Zögling der Antike, darauf bedacht, zu ihren besonders lieblichen Gebilden ein Seitenstück zu schaffen, hebt ihre Regeln auf. Ihrer Betonung des Verharrenden stellt er, den Schein allbewegten Lebens erweckend, das Wechselnde, sich Verändernde gegenüber. Das Räumliche wird zu einer Verdeutlichung des Zeitlichen genöthigt. Die Durchbrechung des strengen plastischen Stilgesetzes, die Donatello geweissagt hatte, ist entschieden.

Und der geistige Gehalt dieser bis jetzt nur auf das Formale hin betrachteten Schöpfung? Es ist nicht unbegreiflich, daß man die Gestalt, statt mit dem Namen Johannes, mit dem eines antiken Hirten hat taufen wollen. Was hat der sinnliche Genuß mit der Vorstellung des Asketen in der Wüste zu thun? Hebt er nicht Dessen Charakteristik geradezu auf? Dem Schönheitsbedürfniss des von der Antike Belehrten mußte der christliche Gedanke weichen. Der von innerer Gluth verzehrte, sich kasteiende Jüngling, der sich auf sein Predigeramt vorbereitet, ward ein Wesen, das harmonisch und lebensfreudig dem Naturleben sich einfügt, die Honigkost, mit der die Entbehrung gekennzeichnet werden sollte, zu einem Mittel der Befriedigung jugendlicher Naschsucht.

In ähnlicher Weise haben, wie früher bemerkt ward, auch Zeitgenossen Michelangelos aus ästhetischen Rücksichten die Gestalt des Täufers ihres herben Charakters beraubt. Beim Giovannino denken wir im Besonderen an Benedetto da Majanos liebliche Statue und an kleinere Figuren in Thon — soweit wie hier aber ist kein Anderer gegangen. Durch dasselbe Werk, das die antike Stilstrenge aufhob, war auch eine der spezifisch christlichsten Vorstellungen vernichtet. Dem Maler Raphael war es vorbehalten, zwischen dieser und der Schönheitsanforderung einen Kompromiß zu schließen.

Gleichzeitig mit dem Giovannino entstand die Statue des schlafenden Amor. Vielleicht reizte den Künstler die Beschäftigung mit dem Dionysostorso an, es noch einmal direkt mit der Antike aufzunehmen. Wenigstens sagt Vasari in der I. Auflage, er habe in dem Amor die antike Manier nachgeahmt. Freilich weiß Condivi davon nichts, sondern erzählt die Entstehung des Werkes, welche Veranlassung zu der Reise nach Rom wurde, folgendermaaßen:

„In die Vaterstadt zurückgekehrt, machte sich Michelangelo daran, den Liebesgott im Alter von sechs oder sieben Jahren darzustellen, wie er nach Art eines Schlafenden daliegt. Lorenzo di Pier Francesco Medici, für den Michelangelo inzwischen einen Giovannino angefertigt, sah das Werk und sagte, da er es für sehr schön hielt, zu ihm: ‚Wenn du es so herrichtetest, als wäre es unter der Erde gewesen, würde ich es nach Rom schicken; man würde es für antik halten und du würdest es viel besser verkaufen.‘ Michelangelo, als er dies hörte, richtete den Amor sogleich so her, daß er vor langer Zeit angefertigt schien, wie er denn erfinderisch in jedem Sinne war; er wurde nach Rom gesandt und der Kardinal von S. Giorgio kaufte ihn für 200 Dukaten. Der aber, welcher das Geld einnahm, schrieb nach Florenz, es sollten Michelangelo dreißig Dukaten ausgezahlt werden, denn so viel habe er für den Cupido erhalten, und betrog so zu gleicher Zeit Lorenzo di Pier Francesco und Michelangelo. Inzwischen aber war es zu den Ohren des Kardinals gelangt, der Knabe wäre in Florenz gemacht worden, und empört, betrogen worden zu sein, sandte er einen seiner Edelleute dahin. Dieser, unter dem Vorgeben, einen Bildhauer für gewisse Arbeiten in Rom zu suchen, wurde, nach Besuch einiger Anderen, in Michelangelos Haus gesandt und bat, als er den Jüngling

sah, Diesen, um vorsichtig Aufklärung über das, was er wollte, zu erlangen, er möchte ihm Etwas zeigen."

„Michelangelo, der nichts zu zeigen hatte, nahm eine Feder, da damals Kreide noch nicht im Gebrauch war, und zeichnete mit solcher Leichtigkeit eine Hand, daß Jener in größtes Staunen gerieth. Befragt, ob er Skulpturen angefertigt habe, antwortete Michelangelo mit ja und nannte unter anderen einen Cupido, dessen Gestalt und Stellung er beschrieb. Da erfuhr der Edelmann, was er wissen wollte, erzählte ihm den Vorgang und versprach ihm, wenn er mit ihm nach Rom gehen wolle, den Rest der Summe zu verschaffen und ihn mit seinem Herrn zusammenzubringen, dem, wie er wußte, dies sehr lieb sein würde. Michelangelo, theils aus Empörung über den Betrug, theils um Rom zu sehen, das ihm von jenem Edelmann als das weiteste Feld für einen Jeden, seine Fähigkeiten zu zeigen, gerühmt worden war, ging mit ihm dorthin und wohnte in seinem Hause, nahe dem Palast des Kardinals. Dieser, inzwischen über die Angelegenheit unterrichtet, ließ den Mann, der die Statue als antik verkauft hatte, greifen, sein Geld sich zurückzahlen und gab sie ihm zurück. Dann kam sie, ich weiß nicht, auf welchem Wege, in die Hand des Herzogs Valentino, wurde von Diesem der Marchesa von Mantua (Isabella Gonzaga) geschenkt und von ihr nach Mantua geschickt, wo sie noch im Palast jener Herren sich befindet. Von Einigen wurde der Kardinal von San Giorgio getadelt, weil man dafür hielt, er hätte sich, da die Statue von allen Künstlern und von Allen für ein sehr schönes Werk gehalten worden war, nicht daran, daß sie modern sei, stoßen und, sehr bemittelt und reich wie er war, nicht wegen 200 Skudi ihrer berauben sollen. Ärgerte es ihn, betrogen worden zu sein, so konnte er den Betrüger züchtigen, indem er ihn den Rest der Summe an den Künstler zahlen ließ, den er damals schon in sein Haus zu sich genommen. Aber Niemand kam dabei mehr zu kurz, als Michelangelo, der außer Dem, was er in Florenz empfangen, nichts weiter erhielt."

Der Kunsthändler hieß Baldassarre del Milanese. Über eine Auseinandersetzung mit ihm schreibt Michelangelo selbst gleich nach Ankunft in Rom am 2 Juli an Lorenzo di Pier Francesco Folgendes: „Dann übergab ich Euren Brief Baldassarre und verlangte von ihm das Kind und sagte, ich würde ihm sein Geld zurückgeben. Er antwortete mir sehr barsch, er würde es eher in hundert Stücke schlagen; er habe das Kind gekauft und es habe

ihm gehört und er habe briefliche Bestätigung von Jenem, der es ihm gesandt, darüber, daß er es bezahlt und daß er nicht angenommen, es wieder geben zu müssen, und er beklagte sich sehr über Euch: Ihr hättet ihn verleumdet. Einer unserer Florentiner hat vermitteln wollen, aber es ist nichts erreicht worden. Jetzt beabsichtige ich es, mit Hilfe des Kardinals durchzusetzen, denn so rieth mir Baldassarre Balducci." (Lett. 375.)

Nach Paolo Giovios Bemerkung in seiner kurzen Biographie des Meisters wäre die Statue, um ein möglichst überzeugendes altes Ansehen zu erhalten, eine Zeitlang vergraben worden, welche Angabe von Vasari, in der ersten Auflage seiner „Vite", wiederholt wird, mit der Bestimmung, es sei in Rom geschehen, also durch Baldassarre. Dies erscheint glaubwürdig, da die Annahme, Michelangelo selbst habe die Fälschung so weit getrieben, Dessen Wesen widerspricht. Als er Lorenzos Rath folgte und der Figur antikes Aussehen verlieh, hat er die Sache vermuthlich selbst als einen Scherz betrachtet, ohne an einen betrügerischen Verkauf zu denken. Condivis Angabe ist zweifellos nicht genau. Baldassarre hat, wie aus Michelangelos Brief hervorgeht, die Statue von ihm für 30 Dukaten gekauft und dann, nachdem er ihr durch Vergraben den täuschenden Schein des Alters verliehen, für 200 an Riario verkauft. Dies erweist sich auch daraus, daß des Künstlers Versuche, sie wieder zu erhalten, vergeblich waren.

Der Riario seinerseits zwang Baldassarre, sie zurückzunehmen, und Dieser hat sie, aber vergeblich, dem Kardinal Ascanio Sforza angeboten. In Dessen Palast hat sie Antonmaria della Mirandola gesehen und seiner Herrin Isabella Gonzaga von Mantua in einem Briefe vom 28. Juni 1496, also drei Tage nach Michelangelos Ankunft in Rom, zum Ankauf empfohlen: „Es ist ein Putto, d. h. ein Cupido, der schlafend daliegt und sich dabei auf die eine Hand stützt. Er ist intakt und ungefähr vier Spannen lang, ein sehr schönes Werk. Die Einen halten ihn für antik, die Anderen für modern. Wie dem auch sei, er gilt für sehr vollendet und ist es auch, und wenn er mir gehörte, so würde ich ihn nicht für 400 Golddukaten hergeben. Der Besitzer will nur 200 dafür." Am 23. Juli schreibt er: „Jener Cupido ist modern und der Meister, der ihn gemacht hat, ist hierhergekommen. Dennoch ist er so vollendet, daß er von Jedermann für antik gehalten wurde, und ich glaube, daß er, seitdem er sich als modern erwiesen hat, für

einen noch billigeren Preis zu haben wäre. Aber da Eure Herrlichkeit ihn nicht haben wollen, sintemal er nicht antik ist, will ich nichts weiter darüber sagen.“ Isabella hat auch daraufhin sich nicht geneigt gezeigt, ihn zu erwerben.

In Wessen Besitz das Werk gelangte, steht nicht fest. In der Mitte des XVI. Jahrhunderts traten zwei Behauptungen sich gegenüber: diejenige Condivis, die von Vasari und von Varchi in seiner Leichenrede übernommen worden ist: der Amor befinde sich zu Mantua in der Sammlung Gonzaga, wohin er als Geschenk Cesare Borgias an Isabella gelangt sei, und die andere Giovanni Battista Gellis, der in seinen Künstlerbiographieen sagt, der Knabe sei „für einen sehr hohen Preis an den Kardinal von Ferrara verkauft worden, der sich viele Mühe gab, in den Besitz solcher antiken und schönen Sachen zu kommen, und der ihn dann so hoch schätzte und so in Ehren hielt, daß er ihn, wenn er Jemandem seine Alterthümer zeigte, immer an letzter Stelle vorwies, als das Schönste und Werthvollste, was er überhaupt hatte“.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist doch Condivis Aussage die richtige, obgleich sie von Konrad Lange aus nicht ungewichtigen Gründen für irrig gehalten wurde, und dann wären die Schicksale der Statue folgende gewesen. Zunächst hätte sie Cesare Borgia von Baldassarre erworben und von ihm sie dann Guidobaldo, der Herzog von Urbino erhalten — ob durch Kauf oder als Geschenk, bleibt ungewiß. Als der Rovera 1502 durch Cesare aus Urbino vertrieben ward, bemächtigte Dieser sich auch seiner Kunstschätze. Am 30. Juni 1502 bittet Isabella Gonzaga ihren Bruder, den Kardinal d'Este, vom Borgia den Amor und eine antike Venus für sie zu erlangen. Ihr Wunsch ward erfüllt. In Mantua ist dann die Statue, die zusammen mit einem anderen schlafenden, dem Praxiteles zugewiesenen Amor hochgeschätzt und in Versen gefeiert ward, bis 1632 geblieben, in welchem Jahre sie, für Karl I. gekauft, nach England gebracht wurde. Seit dem Verkauf der Sammlung Karls I. ist sie verschollen.

Alle Versuche, unter den zahlreichen antiken Statuen des schlafenden Amor und den Renaissancenachbildungen eine zu entdecken, die Michelangeloschen Geist zeigt, erwiesen sich als vergeblich, bis Konrad Lange in einer Figur des Alterthümermuseums der Universität zu Turin ein Exemplar bemerkte, welches, lange für antik gehalten, offenbar ein Werk der Renaissance ist und in

künstlich ihm beigebrachten Sprüngen und kleinen Verletzungen erkennen läßt, es sei mit ihm eine Fälschung beabsichtigt worden. Die Argumente, welche Lange dafür beibringt, daß es sich hier um des Künstlers Schöpfung handele, sind sehr beachtenswerther Art; die von der Antike abweichenden formalen Erscheinungen: „das starke Herausbiegen der Hüfte, die Verschiebung der Bauchmuskeln, das Stauen der Haut über den Knöcheln und an der Handwurzel, das schwere Liegen, die Behandlung der Flügel, auch technische Besonderheiten“ zeigen Analogie mit frühen Werken des Meisters, aber eine bestimmte Entscheidung zu fällen, erscheint mir doch schwer möglich. Aus dem Grunde, weil eben eine im Ganzen getreue Wiederholung eines antiken Vorbildes hier vorliegt und wir einerseits gar nicht annehmen dürfen, daß Michelangelo eine solche angefertigt hat, und andrerseits, wäre dies der Fall gewesen, die zu erwartenden persönlichen Eigenthümlichkeiten des Kopisten nicht scharf genug zum Ausdruck gelangen. Namentlich in den Gesichtsformen und in den Haaren vermißt man Michelangelosche Züge, wie man sie trotz Nachahmung der Antike erwarten würde.

Die Statue zeigt das nackte geflügelte Kind mit den Attributen des Herakles. Es liegt, den Kopf auf die linke Hand gestützt, in der rechten die auf dem Boden ruhende Keule, schlummernd auf der Löwenhaut, deren Haupt über seinen Kopf gezogen ist. Das antike Original, das dem Bildhauer als Vorlage diente, muß genau in der Art der Statue gewesen sein, die sich im Besitze des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este in Wien befindet. — Über die Provenienz des Amor in Turin ist Sicheres noch nicht ermittelt. Es wäre nicht undenkbar, daß er aus England dahin gekommen. Wer in ihm Michelangelos Werk erkennt, könnte schließlich auch annehmen, es sei 1631 direkt aus Mantua nach Turin gelangt, freilich aber nur unter der Voraussetzung, daß dann der Unterhändler Karls I. betrogen worden wäre und statt des Michelangeloschen Amor einen anderen ähnlichen erhalten hätte.

Leider sehen wir uns fast nur auf unsere Phantasie angewiesen, wollen wir eine Vorstellung von den Studien und Erlebnissen Michelangelos während seines beinahe vierjährigen Aufenthaltes in Rom gewinnen. Ein so lebhaftes Interesse die mannigfaltigen, imponirenden Denkmäler des Alterthums ihm abgewinnen mußten, so eifrig er

sich um ihre Kenntniss bemüht haben wird, einen gleich entscheidenden Eindruck, wie auf Brunellesco und Donatello im Anfang des XV. Jahrhunderts, konnten sie auf ihn nicht machen, denn der Geist der Antike war ihm ein schon vertrauter, und er trat in diese Welt ein wie Einer, der seine Stellung ihr gegenüber bereits genommen hatte. So dürfte denn auch eine tiefer greifende Wandlung in seinen Anschauungen kaum eingetreten sein: er verfolgt den bereits eingeschlagenen Weg weiter. Aber in der Bekräftigung seines Sinnes für das Große, in der Anregung seines Geistes zu kühnen Konzeptionen, die in späteren Zeiten ihre Verwirklichung finden sollten, in der Belehrung über künstlerische Motive, welche das Gebiet plastischer Thätigkeit erweiterten, und in der Bereicherung seines Wissens von der Mythologie und Geschichte der Alten macht Rom seinen Einfluß auf ihn geltend. Der Schluß, den wir aus Werken dieser und der folgenden Zeit auf besonders von ihm beachtete Statuen ziehen können, beschränkt sich auf die Anführung der Gallierfiguren vom Weihgeschenk des Attalus, die der vornehmste Schmuck der Sammlung des Kardinals Grimani wurden, der Kolosse des Monte Cavallo und des Apollo von Belvedere im Besitze des Giuliano della Rovere, späteren Papstes Julius II. Zeugnisse über irgendwelche intensivere Beschäftigung mit der Architektur sind nicht vorhanden, auch nicht soweit diese der Plastik vermählt erscheint. Erst gelegentlich des zweiten Aufenthaltes in Rom zeigen sich Ergebnisse eines Studiums der Triumphbögen. In den Jahren 1496 bis 1497 war Michelangelo, scheint es, noch so ganz und gar nur Bildhauer, so ganz nur von dem Problem der Statuengestaltung beherrscht, daß kein doch so naheliegender Versuch irgend einer Anknüpfung an die Reliefkunst der Römer nachzuweisen ist. In solcher Beschränkung und großartigen Einseitigkeit äußert sich Willenskonzentration, wie sie nur einer ausgesprochensten, alle anderen Fähigkeiten zum Schweigen bringenden Begabung gesellt ist.

Und es kommt hinzu, daß dem jungen Künstler damals die Wonne des Schaffens in großem Stile vergönnt wird und jede davon ablenkende Beschäftigung in den Hintergrund treten mußte. Schon während des ersten Jahres, das er im Hause des Raffaello Riario verbringt, macht er, mit der Ausführung eines Werkes für Diesen beschäftigt, die Bekanntschaft des reichen Jacopo Galli, für den er in der Folgezeit zwei Statuen ausführt. Im Herbste 1497 erhält er

den Auftrag für die Pietà, nach deren Vollendung er die Madonna von Brügge gemeißelt hat. Man erkennt in dem Jüngling den begabtesten Bildhauer der Zeit. Sein Leben scheint ganz der Arbeit gewidmet gewesen zu sein.

Jenes zuerst in Angriff genommene Werk nun könnte man in dem Adonis des Bargello wieder erkennen, denn dieser gehört seinem Charakter nach noch zu der Gruppe des Dionysos und des Giovannino, zeigt aber in der weitergehenden Vereinfachung der Formensprache einen entschiedenen Fortschritt. Die erste Botschaft, die Michelangelo gleich nach seiner Ankunft in Rom am 2. Juli 1496 an Lorenzo di Pier Francesco gelangen läßt, spricht von dem Beginn einer weder hier noch später näher charakterisirten Statue:

„Nur um Euch zu benachrichtigen, daß wir am vergangenen Samstag glücklich ankamen und sogleich gingen, den Kardinal von S. Giorgio (Raffaello Riario) zu besuchen, und ich präsentirte ihm Euren Brief. Es schien mir, er sah mich gerne, und er wollte, daß ich unverzüglich hinginge, gewisse Statuen zu sehen. Damit ging jener Tag hin, und daher gab ich ihm Eure anderen Briefe nicht ab. Dann am Sonntag kam der Kardinal in das neue Haus und befahl mich zu sich; ich ging zu ihm und er frug mich, was mich von jenen Dingen, die ich gesehen, dünkte. Ich sagte ihm diesbezüglich meine Meinung und wahrhaftig, es scheinen mir sehr schöne Dinge zu sein. Dann frug mich der Kardinal, ob ich mir getraute, etwas Schönes zu machen. Ich antwortete, daß ich nicht Etwas von solcher Größe machen würde, aber er würde sehen, was ich machen würde. Wir haben ein Stück Marmor für eine Figur in Lebensgröße gekauft und Montag werde ich zu arbeiten anfangen." (Lett. 375.)

Ein Jahr später hat der Kardinal den Künstler für die damals also schon vorgeschrittene Statue noch nicht gezahlt, denn Michelangelo schreibt am 1. Juli 1497 an den Vater: „Wundert Euch nicht, daß ich noch nicht zurückkehre, denn ich habe noch nicht meine Angelegenheit mit dem Kardinal in Ordnung bringen können und will nicht abreisen, bevor ich nicht Entschädigung und Belohnung für meine Mühe erhalten habe; mit diesen großen Herren heißt es langsam gehen, denn sie können nicht gezwungen werden." (Lett. 3.) Hieraus dürfte sich die sonst auffällige, von Vasari wiederholte Angabe Condivis erklären: der Kardinal habe wenig Interesse für Statuen gehabt, und so habe Michelangelo während seines Aufent-

haltes bei ihm nichts für ihn gemacht. Wahrscheinlich hatte der Riario seinen Auftrag zurückgezogen oder wollte aus irgendwelchen Gründen die Statue nicht.

Hier ist also die Rede von einer lebensgroßen Figur, die offenbar im Hinblick auf gewisse Antiken geschaffen worden ist. War sie, wie mir im höchsten Grade wahrscheinlich ist, der Adonis, so könnte die Vermuthung ausgesprochen werden, daß jene antiken Statuen, die Michelangelo besichtigte, eben die Gallierfiguren gewesen sind. Denn, wie schon von Grimm, dann von Wickhoff bemerkt worden ist,

Adonis, Florenz.

dürfte die Idee zu der in der Renaissance ganz neuen Schöpfung einer als monumentale Freifigur (nicht als Grabstatue) gedachten, liegenden Gestalt einem der zu Boden gesunkenen Pergamenischen Krieger entnommen worden sein, etwa dem verwundeten Jüngling in Venedig, der, einen Hund zu Füßen, das rechte Knie gebogen, den Kopf auf den Arm gelegt, auf dem Rücken ruht. Vielleicht aber kannte Michelangelo, wie Wickhoff meint, auch ein Terrakottaidol, wie eines im Museo Gregoriano aufbewahrt wird, Adonis darstellend, der mit aufgestemmtem rechten Bein und unter das Haupt gelegtem Arm, einen Hund unter den Beinen, am Boden liegt.

Aber ist diese Statue ein Werk Michelangelos? Grünwald hat es, nachdem schon Andere Zweifel geäußert, neuerdings

nachzuweisen versucht, daß ihr Autor Vincenzio de' Rossi gewesen ist. Ein sehr gewichtiges Argument hierfür bringt er in der Aussage Raffaelo Borghinis, welcher in seinem „Riposo" erwähnt, Isabella Medici († 1576) habe einen Bacchus und einen Adonis von Rossi für ihre Villa Baroncelli, den späteren Poggio Imperiale, erworben. Erst später (1655 und bei Cinelli) wird die Figur als „berühmtes" Werk Michelangelos erwähnt und als solches 1780 von Poggio in die Uffizien gebracht. Doch tauchten 1792 Bedenken auf, ob nicht doch Rossi der Urheber sei, und daraufhin kehrte der Adonis 1794 wieder nach Poggio zurück, um 1850 abermals als „Michelangelo" in den Uffizien einzuziehen, von wo er 1873 ins Museo nazionale kam.

Borghinis Zeugniss (1584) fällt, wie der Mangel jeder Erwähnung des Adonis bei den alten Biographen Michelangelos, freilich schwer ins Gewicht, ja es muß kühn erscheinen, dem gegenüber des Meisters Namen doch noch zu nennen. Doch ergiebt mir der Vergleich mit den im Ausdruck übertriebenen oder leeren Bravourstücken Rossischer Kunst so tiefgreifende Verschiedenheiten, daß ich eine Verwandtschaft nur in Äußerlichkeiten zu erkennen vermag. Und auch für diese finden wir Analogieen in Michelangelos Werken, an denen Rossi seine Studien ja gemacht hat, wie z. B. die von Grünwald hervorgehobene Lockenanordnung um den Scheitel herum — man vergleiche das Christkind der Medici-Madonna und den Eros in London — Michelangelesk ist und, nebenbei gesagt, das künstlich Gezierte des die Stirne umgebenden Gelockes in Rossis „Paris" von dem natürlich freien und lebendigen Haar an des Adonis Haupt sich wesentlich unterscheidet.

Behält die Meinung Derer, die bereits im XVII. Jahrhundert Michelangelo nannten, nicht doch vielleicht recht und erklärt sich Borghinis Aussage etwa so, daß Rossi eine nicht ganz vollendete Statue Michelangelos, die er, sei es in Rom, sei es aus des Meisters Werkstatt erworben haben könnte, — ist doch auch Bandinelli, Rossis Lehrer, 1544 in Besitz Michelangeloscher Blöcke gelangt! — bearbeitet und als sein Werk der Isabella Medici verkauft hat? Eine solche Annahme scheint mir Alles, die literarische Tradition und die künstlerischen Besonderheiten, zu erklären.

Das ergreifende Bild eines jungen, noch eben im Lenzesschmuck der Blätter leuchtenden und schon verwelkenden Baumes, ist die schlanke, kräftige Jünglingsgestalt auf den Boden gesunken.

Freilich, ein anderes Thema als das vom Hirtenknaben Johannes, und eine größere Formenbildung als im Giovannino! Und doch, welch nahe Verwandtschaft in den zugespitzten Zügen des Antlitzes, in dem gleich einem Wellenspiel unbändiger Lebensfülle überschäumenden Lockenhaar, in dem vom Meister auch sonst gern angewandten, über die Brust gezogenen Riemen und in dem Suchen nach anmuthigster Wirkung reicher Bewegung des Leibes. Vielleicht hier wie dort ein fast allzu Durchdachtes, jedenfalls eine hohe künstlerische Berechnung. Auch hier die Kennzeichnung des Überganges aus einer Stellung in die andere. Von des Ebers Ansturm niedergeschmettert, auf den Rücken über ihn weggesunken, hat er den Oberkörper erhoben und zur Seite gewendet, indeß der Kopf, wie es dann später in gleicher Weise bei dem einen Sklaven des Louvre erscheint, eine Stütze auf der rechten Hand sucht — eine kurze Rast, bis das Leben ganz entweicht und Oberkörper und Haupt auf den felsigen Boden zurücksinken werden. Durch diese Haltung erreichte der Künstler die volle Sichtbarmachung der Brust und des linken Armes, der nach vorn überhängt; so, und indem er die Beine sich kreuzen ließ, überwand er die bei liegenden Figuren natürlich sich ergebende ungenügende bloße Seitenansicht. Aber es galt auch, die Monotonie der Horizontale zu vermeiden, und hierfür gaben ihm in dem Motiv des gekrümmten aufgestemmten Beines antike Werke Vorbildliches. Bedächtig konstruirend stellt er linear symmetrische Bezüge der Glieder bei kontrastirenden Richtungen im Einzelnen her. Über der horizontalen Bodenlinie betont er das Vertikale durch den rechten Unterarm, den linken Unterarm, den Eber und das linke Unterbein, und ordnet dazwischen parallele Diagonalen an: nach der einen Richtung die Schulterlinie, die sich im rechten Oberarm fortsetzt, und den rechten Oberschenkel, nach der anderen den linken Oberarm und den rechten Unterschenkel. In gegensätzlicher Wirkung stehen einerseits die Krümmungen des rechten Armes und des rechten Beines, andrerseits der über den Leib sinkende linke Arm und das unter dem rechten Beine durchgezogene linke. Und linker Arm und linkes Bein haben zugleich die Funktion, die einheitliche Raumtiefe fühlbar zu machen. So drängt sich bei näherer Betrachtung des scheinbar willkürlichen Gebildes die sorgfältig, aber freilich nicht ohne Härten durchgeführte Gesetzmäßigkeit auf. Wie im Keime gewahren wir hier die in den Allegorieen der Medicikapelle souverän entwickelten Gedanken.

Einzelne Schärfen und Ungeschicklichkeiten, in den Händen, den Füßen und im Eber, sind sicher aus späterer Ausführung unvollendeter Einzelheiten durch eine andere Hand, vermuthlich eben jenes Rossi, zu erklären.

Zwischen der Entstehung des Adonis und des Bacchus muß eine längere Frist verstrichen sein, denn Fortschritte bedeutender Art sind in dem letzteren zu gewahren. Auch aus der schriftlichen Überlieferung ist es zu schließen. Am 1. Juli 1497 meldet Michelangelo, daß er binnen Kurzem nach Florenz zurückkehren wolle. Damals hatte er also keinen Auftrag auf eine Arbeit. Ein solcher wird ihm einige Zeit darauf seitens Piero Medici zu Theil, wie er am 19. August berichtet. (Lett. 4.) Da Piero ihm nicht hält, was er versprochen, führt er die nicht näher bezeichnete Figur zu seinem eigenen Vergnügen aus. In dieser Arbeit wird er bald darauf durch den Kardinal de la Grolaye, der 1497 die Pietà von ihm wünscht, unterbrochen. Am 27. August 1498 wird der die Gruppe betreffende Kontrakt, bei dem Jacopo Gallo als Bürge erscheint, abgeschlossen und ihm als Ablieferungsfrist ein Jahr bestimmt. Möglich, daß Jacopo schon 1497 oder im Sommer 1498, wetteifernd mit dem Kardinal, den Bacchus bestellte und dieser damals begonnen ward. Ganz dem Werke sich widmen konnte der Künstler wohl erst nach Ablieferung der Pietà, also in der zweiten Hälfte 1499. Damals oder 1500 wird es vollendet worden sein. Im Hofe des Galloschen Hauses aufgestellt, gehörte es zu dessen am meisten bewunderten Schätzen, bis es 1572 durch Vermittlung Diomede Leonis für 240 Dukaten von Francesco de' Medici erworben und (vielleicht erst nach 1583) nach Florenz gebracht wurde, wo es sich jetzt im Museo nazionale befindet.

Mit diesem von leichtem Rausch beseligten, flimmernden Blickes über die Trinkschale hinwegschauenden Jüngling von üppigsten Formen ist der vollständige Sieg moderner naturalistischer Anschauung über das antike Stilgefühl bei Michelangelo entschieden. Mitten hinein in die Versammlung der Götter im Galloschen Palast stellt er mit dem Bewußtsein erlangter voller Selbständigkeit und Meisterschaft eine Gestalt, die von den Olympischen als ein ungöttlicher Eindringling aus einer ihnen fremden Welt betrachtet werden mußte und die, selbst in den Thiasos des Dionysos

Bacchus, Florenz.

verwiesen, durch ihr Gebahren sich von allen Dessen jauchzenden und ekstatischen Gefolgsleuten unterschieden hätte. Auch die letzten Reste antikischer Formensprache, die im Kopftypus des Giovannino und Adonis noch zu finden waren, sind getilgt: die schmalen Verhältnisse des Ovales und die tektonisch strengen und flächenhaften Züge haben vollen, runden, fleischigen Formen, die in feinen Hebungen und Senkungen ineinander übergehen, Platz gemacht. Die Bewegung, die in den früheren Schöpfungen den Körper ergriffen, hat sich jetzt auch der Gesichtstheile bemächtigt und belebt die durchweg stärker differenzirten Formen: die Brauen erheben und senken sich, die Augäpfel befreien sich von dem übergreifenden Zwange der Lider, von dem sich zart verbreiternden und dann wieder sich verengernden Nasenrücken schwingen sich vibrirend die Nasenflügel in sanfter Wölbung zu den Wangen, von sinnlichen Regungen sind im Wellenspiel die Lippen geschwellt. Statt der Haarbüschel umrauschen Trauben, vom Weinkranz niedersinkend, das Haupt. Bis in das Gestein des Bodens, das hier, wie in den gleichzeitigen Werken, an Stelle der früher weichmassigen Bildung eine scharfkantige Klüftung und Brechung erhält, erstreckt sich die Inbewegungsetzung aller Theile.

In der Gestalt aber, in welcher Michelangelo das von ihm im ergänzten Dionysos gegebene Motiv der Beiordnung eines Fauns beibehielt, darf man die höher entwickelte Freiheit der Gestaltungskraft, vergleicht man den Giovannino und den Adonis, darin erkennen, daß Haltung und Bewegung hier unmittelbarer charakteristischer Ausdruck des Wesens und Zustandes der dargestellten Persönlichkeit sind, d. h. größte Natürlichkeit besitzen. Das Werk fordert nicht mehr zur Reflektion über die Art und Weise, mit der ein bestimmtes Problem gelöst ist, auf, sondern erweckt den Eindruck jener Ungezwungenheit, die vom Künstler nur erreicht wird, wenn es ihm gelingt, Inneres mit vollständiger Bestimmtheit im Äußeren zu verdeutlichen, und er sich eben hierdurch als Meister dokumentirt. Wer vom künstlerischen Eindruck zur Analyse überzugehen sich veranlaßt sähe, würde in der sich drehenden Bewegung des Spielbeins und dem tastenden Aufsetzen der Fußspitze noch eine Beziehung zum Giovannino entdecken können; was bei diesem aber nur ein Faktor unter anderen war: die Erhaltung des Gleichgewichtes, wird hier zum Hauptmotive; auf das bedenklichste bedroht, da der Wille den Körper nicht mehr einheitlich

beherrscht, wird es dennoch gewahrt. Alle Last des zurückgelehnten und zugleich nach rechts gesenkten Oberkörpers wuchtet auf dem linken Bein, welches, von dem leichtsinnig tänzelnden rechten ganz im Stiche gelassen, um dem Umsinken zu wehren, zu säulenartiger Kraft sich anspannen muß, indess die rechte Hand die Schale balancirt.

Unwillkürlich fragt man sich angesichts dieses alle tektonische Festigkeit aufs Spiel setzenden Wagnisses, ob hier nicht geradezu ein Experiment des in seinem Drange nach Lebendigkeit immer weiter getriebenen Künstlers, der die Bewegung bis zur äußersten Grenze des bei statischem Gleichgewichte Denkbaren steigern wollte, vorliege. Und man wird diese Frage nur bejahen können. Beachtet man, wie zu gleicher Zeit auch hier das Bestreben darauf gerichtet war, eine Freifigur mit möglichst allseitig wirkungsvollen Ansichten zu schaffen, zu welchem Zwecke auch die nunmehr nach hinten verlegte Figur des kleinen bockbeinigen Satyr mithelfen mußte, so kann man die künstlerische Weisheit, den feinen, geistreichen Humor des jungen Meisters, wie die vollkommene Durchführung und Behandlung nicht genug bewundern.

Solche Bewunderung aber vermag uns doch nicht über die Unbefriedigtheit unseres ästhetischen Gefühles hinwegzutäuschen. Der unsrer Empfindung unabweisbar sich aufdrängende Widerspruch zwischen der flüchtigen Augenblicklichkeit der dargestellten Bewegung und den Anforderungen der verharrenden Materie läßt nicht zu einer ruhigen Anschauung kommen. Wir ersehnen das Eintreten eines normalen gesicherten Gleichgewichtes, mit derselben Erwartung etwa, mit der wir in der Musik die Auflösung einer Dissonanz verlangen. Mit je größerer Wahrheit die Natur wiedergegeben ist, desto befremdender wirkt ihre Erstarrung. Der Stein rächt sich für die zu weit gehende an ihn gestellte Zumuthung. Und da die geistige Willenskraft keine Herrschaft über den Leib mehr hat und nur noch niedere Kräfte walten, kommt es zu einem bloß noch mechanisch zusammengehaltenen Sonderleben der einzelnen Körpertheile, durch dessen Wahrnehmung die Beunruhigung des Betrachters gesteigert wird.

Aus solchen Gründen erklärt sich in höherem Grade das Unbefriedigende des Eindruckes, als aus dem zweiten Widerspruch, der sich in dem Werke geltend macht, und der, seit Shelleys empörten Worten, von den meisten Beurtheilern rügend hervorgehoben

wird: die Unvereinbarkeit nämlich unsrer durch die Antike bestimmten Vorstellung von dem göttlichen Dionysos mit diesem vom Weingenuß leicht benommenen, üppigen menschlichen Jünglinge. Denn hierbei handelt es sich schließlich doch nur um eine bloße Namengebung, die mit dem ästhetischen Eindruck, streng genommen, nichts zu thun hat. Bezeichneten wir die Statue einfach als „den jugendlichen Trinker", so würde der Anstoß beseitigt, und der traubennaschende Satyr bedeutete, bei einem natürlichen Festhalten an bacchischen Vorstellungen, eine allegorische Anspielung auf die Vorherrschaft des animalischen Lebens, die im Rausche eintritt. Jedenfalls würden wir mit einer solchen Auffassung Michelangelos Intentionen gerechter und drängen tiefer in den Geist der ihn treibenden künstlerischen Mächte ein. Wie im Giovannino von der christlichen, löste er sich im Bacchus von der antiken religiösen Vorstellung. Was es ihn, durch die mehr und mehr sich ihm offenbarenden Wunder des menschlichen Organismus selbst berauscht, zu verherrlichen drängt, ist: Sinnenwonne des Daseins in einem von allen Konventionen und allen Geisteszügeln freien Naturwalten. Einen besonders charakteristischen und doch das ästhetische Gefühl nicht verletzenden Zustand solcher entfesselten Sinnlichkeit gewahrte er im sanften Taumel der Trunkenheit und entnahm den bacchischen Vorstellungen des Alterthums die Berechtigung zu seinem kühnen Vorhaben. So entstand das fascinirend lebendige, seltsame Werk.

Unmöglich aber konnte es Michelangelo selbst verborgen bleiben, daß er in seinem Sturm und Drang hier bis an die Grenzen plastischer Stilbedingungen gelangt war. So gut, wie manche neuere Beurtheiler, deren unverständige Empörung er mit einem ironischen Lächeln beantwortet haben würde, wird er den Gegensatz, in den er zur Antike gerathen war, erkannt haben, und dies konnte zunächst nichts Andres, als eine Abwendung vom mythologischen Stoff, für ihn bedeuten. Wohl entsteht, wahrscheinlich im Jahre 1501, noch eine Statue, der man einen griechischen Götternamen, den des Eros, beilegen muß, aber sie ward vielleicht auf besonderen Wunsch des Jacopo Gallo, in Dessen Sammlung sie aufgenommen wurde, angefertigt, und verräth zudem in ihrer, von antiken Vorstellungen sich weit entfernenden Eigenart, daß Michelangelo deren Verwerthung aufgegeben hatte. Es ist schwerlich zu bezweifeln, daß sie in der Figur wiederzuerkennen ist,

welche, in der Mitte des XIX. Jahrhunderts in der Gualfonda, den einstigen Ruccellaigärten, entdeckt, in die Campanasammlung zu Rom und von dort 1860 in das South Kensington Museum gelangte.

Eros, London.

Schon der Umstand, daß die Statue im XVI. Jahrhundert von den Einen (Condivi) für einen Cupido, von den Anderen (Aldovrandi) für einen Apollo gehalten wurde, und dieselbe Meinungsverschiedenheit heute bezüglich jenes Werkes in London sich geltend macht, weiter aber auch die aus dessen Stil sich ergebende zeitliche

Ansetzung um 1500 sind für die Identität beweisend. Es ist die Gestalt eines Jünglings mit reichem, durch ein Band gefesselten Lockenhaar, der sich, seitwärts nach unten schauend, auf das rechte Knie niedergelassen hat, mit der rechten Hand vorne am Boden sich festhält und den linken (von Santarelli nach Auffindung ergänzten) Arm erhebt. Neben dem aufgestemmten linken Beine liegt der Köcher.

Das formale Problem, das den Künstler hier fesselte, steht wohl in mancher Beziehung zu den früher behandelten. Jenes Motiv, das er bisher nur beiläufig in den Nebenfiguren seiner Statuen des Dionysos und des Bacchus gebracht: die knieende Figur, erhält nun ihre selbständige Bedeutung. Wiederum giebt er zu Gunsten wirkungsvoller Seitenansichten dem Körper eine Drehung, freilich mit der energischen Steigerung, daß der Kopf, ganz seitwärts gewandt, für den von vorne Herantretenden im Profil erscheint, wodurch die Ansicht von der linken Seite, die ihn ganz en face erfaßt, gleichen Werth mit der Frontansicht erhält; auch hier, aber in kühneren Gegensätzen und in unbedingterer Weise gewahren wir die Kontrapostirung: rechter Arm und rechtes Bein gesenkt, linker Arm und linkes Bein erhoben; auch hier Übergänge der Bewegung aus einer Haltung in die andere. Aber im Ganzen zeigt sich eine größere Geschlossenheit, in der Formenbildung eine stärkere Vereinfachung, in der Behandlung des Fleisches eine Vermeidung des zu Weichen und Glatten, in der Muskulatur eine schärfere Gespanntheit. Der Kopftypus endlich ist wesentlich von dem des Bacchus, sowie auch von jenen des Giovannino und des Adonis unterschieden: das Antlitz breit und dabei nicht allein in Stirne und Wangen, sondern auch in Nase und Kinn ziemlich flach geformt, der Ausdruck energisch mit einer Beimischung von Düsterkeit und Trotz. Etwas von Michelangelos eigner Physiognomie scheint sich in den Zügen wiederzuspiegeln. Ist es nicht wie eine Verkündigung, er wolle nun in seinen Werken ganz er selbst sein?

Seine Selbständigkeit bewährt er auch in der Erfindung. Daß man im Zweifel darüber sein konnte, ob mit diesem Bilde gesammelter jugendlicher Kraft, welches so sehr von den früheren auf Anmuth und Weichheit ausgehenden Gestaltungen dem Charakter nach abweicht, Cupido oder Apollo gemeint war, sagt genug über Michelangelos nunmehriges Verhältniss zu den mythologischen alten Typen. Eine neue Vorstellung spricht sich aus. Bloß von einem

„jungen Jäger“ zu sprechen, ist freilich eben so wenig möglich, wie von einem „jungen Trinker“ bei der Statue des Bacchus, obgleich auch hier etwas Richtiges damit angedeutet wird. Dieser Jüngling ist gewiß eine bestimmte Persönlichkeit. Aber welche? Mir dünkt, Condivis Zeugniss fällt dabei schwerer in die Wagschale, als das Aldovrandis, denn er war von Michelangelo selbst unterrichtet. Der Einwand, der gegen die Benennung „Cupido“ gemacht worden ist: Dieser sei in der Renaissance nicht wohl denkbar ohne Flügel, ist nicht stichhaltig. In so Vielem hat Michelangelo schon in jungen Jahren mit der Tradition gebrochen, daß es auch hier der Fall sein könnte, zumal er in einem Werke der gleichen Zeit, der „Madonna von Manchester“, auch die Engel der seinem plastischen Gefühle widersprechenden Schwingen beraubt hat. Wie er sich Apollo vorstellte, zeigt uns die Berliner Statuette, und man bedenke, daß er in der Zwischenzeit den Apollo von Belvedere kennen gelernt! Nicht Apollo, aber auch nicht der römische Amor, — Eros ist hier gemeint, der griechische Platonische Gott, wie er ihm im Mediceischen Kreise bekannt geworden war und wie er ihn in seinen Gedichten gefeiert hat. Eros, der von den Höhen des Olympos herab auf Befehl seiner Mutter das verhängnissvolle Geschoß auf Psyche entsendet! Und zwar nicht der süß schwärmerische Gott des Praxiteles, sondern der „grausame Schütze“ mit dem „wildem Pfeil.“

Ein höchst Persönliches also verkündet sich nach Konzeption und Form in diesem geheimnissvollen und starken Gebilde. In jedem Sinne ist der Einfluß der Antike überwunden. So gut wie wir berechtigt sind, es als einen Abschluß der ersten Periode zu betrachten, könnten wir es als den Beginn der zweiten auffassen. Es eröffnet eine neue Welt, die über den versinkenden Zaubern des Alterthumes sich gestaltet. Noch einmal aber, ehe wir uns ihr zuwenden, führen uns andere Schöpfungen der römischen Zeit in des letzteren Bannkreis.

Lünette der Sixtina.

3

DIE EINWIRKUNG DES ANTIKEN IDEALS AUF CHRISTLICHE VORSTELLUNGEN

Indessen Michelangelo in dem Rom Alexanders VI. ein Augenzeuge der furchtbaren Korruption ward, welche Savonarola zu seinem leidenschaftlichen Eintreten für Glauben und Sittlichkeit entflammte, vollzog sich, von eben diesem Rom aus bestimmt, das tragische Schicksal des Mannes, dessen Überzeugungen er zu den seinigen gemacht. Ein Hausgenosse des Riario, dann in Diensten Piero Medicis, hatte er, dem Kreise der gleichgesinnten Freunde entrissen und zur Vorsicht in allen seinen Äußerungen gezwungen, die tiefen Erregungen seiner Seele im Inneren zu bemeistern. Ohne sich dessen selbst wohl deutlich bewußt zu werden, gehörte er zwei Welten an; hatte bis jetzt die eine, die antike, ihn fast ganz in Beschlag genommen, so mußten die tief bewegenden Eindrücke des gegen seinen geistlichen Führer gerichteten Vernichtungskampfes und die Wahrnehmungen der grauenhaften Verderbniss des päpstlichen Stuhles, die alles Heilige verhöhnte, der anderen, christlichen, wachsende Macht verleihen. Es mußte der Augenblick eintreten, in dem, wie einige Jahre zuvor in dem Kruzifix von S. Spirito, das gesteigerte

religiöse Gefühl nach Befreiung in künstlerischem Ausdruck gebieterisch verlangte und sein Meißel zur Waffe für das Göttliche ward, dem des Mönches Wort neue siegende Kraft zu gewähren bemüht war.

Ermöglicht ward es ihm durch den vom Kardinal von St. Denis, Jean de la Grolaye, im Herbste 1497 geäußerten Wunsch nach einem für die Kapelle des Königs von Frankreich in S. Peter bestimmten Werke. Es ist nicht undenkbar, daß der Vorschlag für den zu behandelnden Vorwurf, die Pietà, von dem Künstler ausging, ja wahrscheinlich, da schwerlich ein Anderer, als er, auf den ungewohnten, kühnen Gedanken der Gestaltung einer solchen Gruppe für einen Altar gekommen wäre. Oder war es der Nordländer, der für die seiner heimischen Kunstübung vertrautere Vorstellung das willige Verständniss Michelangelos fand? Gewiß ist das Eine, daß die intensive Beschäftigung der florentinischen Maler und Bildhauer mit der Darstellung der Mater dolorosa und der Beweinung Christi um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts auf den Einfluß Savonarolas zurückzuführen ist, denn gerade die Künstler, die Anhänger des Mönches waren, wählten mit Vorliebe diese Stoffe und weihten ihnen alle Kraft ihrer Seele. Am 23. Mai 1498 fand die Hinrichtung Savonarolas statt; am 27. August wurde der Kontrakt über das Werk abgeschlossen. In der Pietà verewigte Michelangelo sein Leid um den großen Gotteskämpfer — in ihr dürfen wir das erhabene Denkmal, das er Diesem gesetzt, erkennen.

Ein Schmerzensbild, aber ein Bild zugleich der erlösenden Weihe, die dem Leiden und dem Tod verdankt wird, in Steinessprache verkündigt die göttliche Trostesverheißung: „Tod, wo ist dein Stachel?“ Tod und Leben verfließen ineinander, das Zeitliche in das Ewige. Vor unseren Augen verwandeln sich die heiligen Gestalten des Glaubens in solche allgemein menschlicher Art. Kein Nimbus umschwebt die Häupter, es fehlt die Dornenkrone, die Maale an Händen und Füßen und die Seitenwunden sind kaum bemerkbar. Sanft gebettet im Schooße einer tief in sich gekehrten Frau, deren seelische Bewegung nach außen hin nur in der sich öffnenden linken Hand als Ergebenheit sichtbar wird, ruht in seiner jugendlichen Schöne die Gestalt des dem Leben Entrückten. Ein Friedensschimmer geht von ihr aus, wie von Bergeshöhen, auf denen der letzte Strahl der geschiedenen Sonne noch nachleuchtet. Es ist die fleckenlose Reinheit dieses von Sinnenlust verschonten unschuldigen Leibes, die von keinem irdischen Wollen getrübte Geistigkeit dieses

Antlitzes, die heilige Scheu der Frau vor einer Berührung des todten Körpers, ihre über jeden Schmerzenslaut, jede Schmerzensgebärde erhabene Trauer, die uns das Sterben als eine Befreiung zum Leben, das Leibliche nur als die Hülle eines Unsterblichen begreifen lassen. Vollzieht sich die Erlösung nicht sichtbarlich an Maria selbst, welcher der Anblick solchen Verscheidens die Kraft der Überwindung des unermeßlichsten Leidens verleiht? Und erweitert sich diese einzelne Leidtragende in unserer Vorstellung nicht zu der Menschheit, dieses einzelne Sterben nicht zum Gedanken des Todes überhaupt? Der Liebe, welche die Gewißheit des Ewigen giebt, erklingt der hier angestimmte, unsere Seele ergreifende und erhebende Todtengesang.

Dieselbe Loslösung von allem Herkömmlichen, die uns schon in den früheren, religiöse Stoffe behandelnden Werken: der Madonna an der Treppe, dem Crucifixus, dem Giovannino so bedeutungsvoll fesselt, zeichnet auch die Gruppe aus. Uns Neueren freilich, deren Vorstellung von der „Pietà" durch Michelangelos Werk entscheidend bestimmt ward, ist das, verglichen mit der vorhergehenden Kunst, Neue und Eigenartige in so hohem Grade zu einer nothwendigen und natürlichen Anschauung geworden, daß man es so gut wie gar nicht in Betracht gezogen hat. Unter den Zeitgenossen des Meisters aber hat es nicht an Solchen gefehlt, die ihn kritisirten. Ziemlich harmlos noch war die Einwendung Einiger: die Madonna sei zu jugendlich dargestellt; wie er ihnen mit dem Hinweis auf die Jungfräulichkeit geantwortet, wurde uns schon bekannt. (Bd. II., S. 423.) Von gehässiger Bosheit eingegeben aber war die Schmähung, die im Geiste des Pietro Aretino ein kirchlicher Zelot im Jahre 1549, angesichts der von Nanni di Baccio Bigio angefertigten Kopie des Werkes in S. Spirito zu Florenz, gegen Michelangelo ausstieß: Dieser, der „inventore delle porcherie", habe durch solche „lutheranische Einfälle" die Wirkung hervorgebracht, daß man nur noch Figuren, welche den Glauben und die Devotion untergräben, male und meißle. (Gaye II. app. 500.) Das Schlagwort von der heidnischen Unfrömmigkeit und Pietätlosigkeit war gelegentlich des Jüngsten Gerichtes ausgegeben worden; es ist aber doch merkwürdig bezeichnend und spricht für die soeben gegebene Interpretation des Gehaltes der Pietà im Sinne eines allgemein Menschlichen, wenn auf sie jenes Wort angewendet werden konnte. Und wohl ist Eines richtig: im Geiste einer Kirche, wie der gegenreformatorischen, welche von der Kunst verlangte, durch furchtbare

Pietà. St. Peter, Rom.

Marterdarstellungen die Gemüther in Furcht und Zittern geknechtet zu halten, war dieses Werk nicht gedacht, es athmete den Geist der Freiheit eines mit seinem Gotte versöhnten Menschenthumes. Ja man darf vielleicht noch weiter gehen und, wie oben schon angedeutet ward, sagen: indem der Hinweis auf das Sterben am Kreuze möglichst vermieden ward, fand eine Ausscheidung des gerade die Persönlichkeit Christi Kennzeichnenden statt.

Was bewog den Künstler, dem doch Savonarolas Predigten das Bild des Gekreuzigten mit allen seinen Qualen so tief eingeprägt, zu dieser Auffassung? Es giebt nur eine Antwort hierauf: das antike Schönheitsideal. Durch harmonische Ausgeglichenheit der Verhältnisse, weichen Fluß der Linien und einheitliche Geschlossenheit der miteinander verbundenen Gestalten suchte er die naturalistischen Härten und Gewaltsamkeiten der älteren Passionsdarstellungen zu bannen. Und das bedeutete soviel, als eine Bändigung der krampfhaften Erregtheit in den Bewegungen und eine Abschwächung des grauenerregenden Marterausdruckes. Es ist eine Beschwörung der Elemente im Geiste der Schönheit: der wogende Aufruhr friedet sich zu sanfterem Wellengleiten. Der Künstler geht so weit, selbst das vom Tod beschattete Antlitz des Heilandes uns nur möglichst wenig zu zeigen, indem er es nach hinten zurücksinken läßt.

Nicht dieser Wunsch allein, aber sondern auch ein Anderes bewog ihn hierzu. Dem an der Antike geschulten Künstler wurde mit dem Vorwurfe der Pietà eine höchste Bewährung seiner Kunst zugemuthet, denn die Aufgabe war, wie die unbefriedigenden Versuche der Quattrocentisten lehrten, eine fast unlösliche.

Die Schwierigkeit lag erstens in der Überwindung des Widerspruchs zwischen dem Anspruch auf höchste Bedeutung, welche der heilige Leichnam stellte, und dem thatsächlich dominirenden Eindruck der Madonna, der in ihrer aufrechten Haltung begründet war. Michelangelo giebt das doch vergebliche naive Bemühen seiner Vorgänger, den beiden Gestalten Gleichwerthigkeit zu verleihen, auf und ordnet formal Christus der Maria unter. Dies konnte er nur erreichen, indem er Christi Haupt dem Auge des Beschauers möglichst entzog, zugleich aber durch den gesenkten, niederblickenden Kopf der Jungfrau ihre geistige Unterordnung unter ihren Sohn verdeutlichte. Die zweite Schwierigkeit zeigte sich in der Einbeziehung des liegenden Körpers in die sitzende Gestalt. Es

galt, die unvermittelten Gegensätze der in den beiden Körpern gegebenen Horizontale und Vertikale aufzuheben und zugleich die Störung, welche der Geschlossenheit der Gruppe durch die seitwärts sich ablösenden, in die Luft ragenden Theile des Leichnams: den Oberkörper und Kopf einerseits, die Beine andrerseits erwuchs, zu beseitigen. Michelangelo entschloß sich zu einem großen Wagniss: er schuf der ruhenden Figur geräumigen Platz im Schooße Marias durch die sehr weite, abstehende, seitliche Stellung ihres rechten Beines. Vermittelst der großzügig sich ausspannenden Faltendrapirung des Mantels, der unter dem Leichnam wie ein Bahrtuch wirkt, verheimlichte er diese, wenn unmittelbar wahrgenommen, befremdliche Stellung — mit welcher Kunst, beweist die Thatsache, daß kein Betrachter überhaupt auf sie aufmerksam wird. Weiter gab er dem Oberkörper Christi, indem er ihn von dem rechten Arm der Maria umfangen ließ und deren rechtes Bein, auf dem er ruht, erhöhte, eine halb aufrechte Haltung. Hierdurch hob er die starre Horizontale auf und vermittelte durch eine Diagonale das Senkrechte und das Wagerechte. Eine zweite parallele Diagonale stellte er durch das schräge Vorspringen des linken Beines des Leichnams und des seitlich ausgestreckten linken Armes der Maria her und ließ sie ausklingen in Deren geneigtem Haupt. Aber auch von links unten nach rechts oben ist die diagonale Richtung linear betont, einmal durch das Brustband und den Faltenzug am rechten Knie der Jungfrau, dann durch die großen schrägen Falten am linken Knie, durch das Hüftentuch Christi und durch den Faltenzug an der linken Brust der Maria. Endlich erhielten auch jene über Marias Körper vorspringenden Theile des Leichnams ihren Hintergrund, der sie in das Ganze mit einschloß: links in dem sich vorwölbenden Mantelende, rechts in dem Gestein des Sitzes. Und so, durch kunstvollste Anordnung und Linienbezüge, ward, ohne daß der Gedanke an die überwundene Schwierigkeit dem Betrachter sich aufdrängt, eine Gruppe von höchster Einheitlichkeit gebildet.

Bestimmte das antike Schönheitsideal, wie den reinmenschlichen Gehalt, so auch die Form der Darstellung, so braucht man diese nur mit verwandten griechischen Gebilden, etwa mit der Klage um den Adonis zu vergleichen, um über das Christliche in ihr nicht im Zweifel zu bleiben. Man beachte namentlich die Kopftypen. Eigenthümlichkeiten des Crucifixus in S. Spirito finden sich in dem Haupte Christi wieder, aber in seltsamer Weiterausbildung. Der hohe

Schädel, die hohe Stirn, das überlange Gesicht, die dünne, etwas gebogene Nase, die lange Oberlippe, der geöffnete, die Zähne zeigende Mund verkünden eine überaus merkwürdige, antikem Formengefühl geradezu widersprechende Vorstellung. Auch für Maria ist die hohe Stirn kennzeichnend, das Antlitz ist von schmaler, nach unten zugespitzter Form, die Brauen sind hochgespannt, die gesenkten Augenlider quellen stark vor, die Nase zeigt oberhalb der Spitze eine Einziehung. Wiederum eine bedeutende Abweichung von der Antike. Und das Gleiche gilt von der Gewandung. In ihr wirkt Quercias Anregung nach, aber zugleich die Donatellos, an Dessen Judith die kräftige Drapirung des Kopftuches erinnert. Die reich gebrochene Fältelung des Gewandes, motivirt durch die Fülle des am Saume zusammengezogenen Stoffes und durch die Pressung, welche das Band ausübt, ist immer aufgefallen, ja man hat sie dem Faltengewirr in deutschen Kunstwerken verglichen. So gewiß sie der Absicht dient, durch den Gegensatz die Wirkung der Ruhe, Klarheit und Einheitlichkeit des nackten Körpers Christi zu steigern, so darf man in ihr doch auch eine Erscheinung von selbständiger Bedeutung schätzen. Hier drängt sich das sonst gehemmte Ausdrucksbedürfniss Bahn: die Hülle wird zur Verkündigerin der im leiblichen Gebahren beherrschten inneren Qual und Erregung.

Noch manche andere Details, wie z. B. einzelne scharf eckige Brechungen in den Bewegungen der Glieder, ließen sich, als Reaktion des naturalistischen Elementes gegen das stilistische, anführen — aber das Gesagte genügt, auf die Art, wie es sich bemerkbar macht, Licht zu werfen. Wir deuteten oben das Geheimnissvolle des Eindruckes als ein Ineinanderfließen von Leben und Tod — nun dürfen wir, wie eine Gleichung, dem hinzufügen: das Wesen dieses unvergleichlichen Kunstwerkes besteht in einem Ineinanderverfließen der Antike und des Christlichen.

Mit solchen Zügen also war in frühen Jahren dem Manne, dessen ganzes Leben und Dichten von den Räthseln: Liebe und Tod erfüllt sein sollte, „in seine Gedanken das Bild des Todes eingemeißelt". Aber auch nur einem jungen, noch nicht in die Fangarme des Lebens verstrickten Schauenden war der Aufblick und Flug zu einem solchen Ideale, war der träumerische Muth, es zu verwirklichen, war eine so freie Erhebung über alle Zeitlichkeit vergönnt. Wohl hat er schon hineingeblickt in das Dunkel der Leidens-

mächte, aber sein Auge bleibt nicht daran haften, sondern sucht das Licht. Wie anders sollte es lauten, was er in reiferen Jahren, von Stürmen des Schicksals und der Seele umgetrieben, über Leben und Dulden zu künden hatte, wie anders auch das Erlösungsbekenntniss des Greises, welcher der in weite Vergangenheit entrückten Jugend gedachte mit dem Rufe der Sehnsucht:

„Gieb, Liebe, mir das heitre Engelsantlitz wieder,
Mit dem begraben ward jedwede Tugend!“

(Bd. II, S. 186.)

Die Pietà von S. Peter hat Michelangelos Ruhm begründet. An geweihtester Stätte in Rom der Betrachtung Aller zugänglich, entschied sie das Urtheil der Zeitgenossen, und dieses lautete: ein Bildhauer, dem kein Anderer und der selbst nur den Meistern des Alterthums zu vergleichen, ist erstanden. Evangelista Capodiferro verglich den jungen Etrusker dem Praxiteles:

Praxitelem vivos duxisse e marmore vultus
Naturaeque oculos detinuisse ferunt.
Nunc visit stupefacta; iterum me vicit Ethruscus:
Felices, quibus est saxa animare datum.

(Rep. für Kunstw. III, S. 57.)

„Von Neuem mußte sich die Natur als besiegt erklären.“ Das Bewußtsein seiner That drückt sich in der vollen Namensbezeichnung aus, die Michelangelo — er hat es nur dieses einzige Mal gethan — dem Werke gab: Michael Angelus Bonarotus. Vasari erzählt diesbezüglich: „Als Michelangelo eines Tages in den Raum trat, wo die Gruppe aufgestellt war, fand er dort eine große Zahl lombardischer Fremder, welche sie sehr rühmten. Einer von ihnen frug einen Andern, wer sie verfertigt habe, und Dieser antwortete: unser Gobbo von Mailand. Michelangelo äußerte kein Wort; es schien ihm seltsam, daß seine Arbeit einem Anderen zugeschrieben wurde. Eines Nachts schloß er sich dort ein mit seinen Meißeln, die er mitgebracht, und gravirte beim Schein einer kleinen Kerze seinen Namen ein.“

Nicht die äußeren Erfolge aber, sondern die bei der Schöpfung der Pietà gewonnene Erkenntniss, welch' hohe Aufgabe ihm in der

Neugestaltung des christlichen Stoffes aus antikischem Stilgefühl gestellt sei, und die diesem Stoffe sich zuwendende innige Theilnahme sind es gewesen, die ihn veranlaßten, bald nach Vollendung jenes Werkes eine Statue der Maria mit dem Kind, die Madonna von Brügge, in Marmor auszuführen. Alle Stilerscheinungen der Pietà kehren hier, mit nur geringen, aus dem verschiedenen Vorwurf zu erklärenden Abweichungen, wieder, so daß für den scharfblickenden Betrachter kein Zweifel über die Entstehung dieser Figur, was alles Wesentliche betrifft, in den Jahren 1500 bis 1501 aufkommen kann. Der Gedanke aber ist vielleicht schon früher entstanden, nämlich 1497, als er den für Pietro Medici angeschafften Block „zu seinem eigenen Vergnügen" auszuarbeiten beschloß.

Es erscheint sehr glaubhaft, daß die Madonna von Brügge das damals geplante Werk ist, denn er hat sie nicht in irgend einem Auftrage, also bloß um sich selbst genugzuthun, verfertigt. Von Rom nahm er sie dann mit nach Florenz und bewahrte sie dort jahrelang in seinem Atelier auf; noch in einem Briefe vom 31. Januar 1506 empfiehlt er sie seinem Vater, den er bittet, sie von Niemand sehen zu lassen. Waren damals schon Verhandlungen für den Verkauf im Gange? Jedenfalls im Sommer 1506, denn im August wird über die Absendung des Werkes an die Mouscron in Brügge verhandelt, die sie erwarben und in die Liebfrauenkirche ihrer Vaterstadt stifteten, wo sie, zuerst von Dürer 1521 bewundernd erwähnt, noch heute sich befindet.

Es ist eine bezaubernde Schöpfung: weibliche Hoheit und jungfräuliche Anmuth sind nur von wenigen anderen Meistern zu gleich zartfeierlicher Wirkung in einem Madonnenbilde verbunden worden, und niemals vielleicht hat unnahbare Keuschheit, unberührbare Reinheit einen bei aller Strenge doch milden Ausdruck gefunden, wie in dieser Liliengestalt, deren Haupt einer noch geschlossenen Blüthe gleicht. Hinter ihrer lichten Stirn, unter den verhüllenden Augenlidern, in dem schweigsamen Munde verbirgt sich ein heiliges Leben, von ernsten Traumgesichten erfüllt. Ein Buch in der Hand, in dem sie gelesen, den linken Fuß auf eine Erhöhung felsigen Bodens, wie in der Gruppe der Pietà, gesetzt, verharrt sie regungslos, indess der groß gebildete Christusknabe, von ihrem Schooß herabgestiegen, an ihr Bein sich klammert und, ihre Hand fassend, mit dem Fuße über eine Gewandfalte hinweg den

weiteren Abstieg nach dem Boden tastend versucht — die ersten Schritte aus dem bergenden Friedensbereich der mütterlichen Brust,

Madonna. Brügge, Liebfrauenkirche.

das ihn in der „Madonna an der Treppe“ umschloß, hinab in die Niederungen menschlichen Daseins, deren trüber Dunst das Kinderlachen zu verscheuchen scheint. Die vollen Formen, die Michelangelo dem Gottessohn, der mit geistiger Macht die Welt überwinden sollte, verliehen, dürften dem schlafenden Amor entlehnt worden

sein: aus dem irdischen Liebesgenius der Alten ward der Bringer erlösender Himmelsliebe.

Wie viel giebt es zu denken, daß zu gleicher Zeit mit diesem die Erdenwanderung beginnenden Christusknaben vom Künstler in dem Londoner Eros die Platonische Gottheit, deren Geschoß aus fernen olympischen Höhen die Psyche suchte, dargestellt ward! —

Die Madonna von Brügge ist, als Altarwerk, wie die Pietà, ganz für den Anblick von vorn bestimmt. Viel strenger aber, als in jener, ist in ihr die Frontansicht und damit die Wirkung voller antiker Ruhe gegeben: nur ganz wenig, fast unmerklich ist der Kopf der Jungfrau nach der Seite gewendet. Zugleich gelangte hier die Vertikale, den Seelenadel verdeutlichend, zur unbedingten Herrschaft. Der unbewegteren Geistesstimmung entspricht die größere Einfachheit und Ruhe in der Gewandung, erkennt man auch in einzelnen scharf sich zusammenschiebenden Stofftheilen, namentlich am Ärmel, in dem Mantelbausch und in den auf den Boden hängenden Gewandenden, nahe Beziehung zur Maria in S. Peter. Das Schmuckschild an der Brust und der Mantelknopf an der linken Schulter verleihen der Tracht einen priesterlichen Charakter. Die wundervolle Harmonie des Ganzen wird vielleicht einzig durch die im Vergleich zur Mutter allzu großen Verhältnisse des Knaben beeinträchtigt.

Wenn jemals Michelangelo der Antike nahe gekommen ist, so ist es in diesem Werk — in höherem Grade noch als in der Pietà, dank dem in dem Thema der Mutter mit dem Kinde enthaltenen allgemein Menschlichen und Natürlichen. Hatte er in der „Madonna an der Treppe", mit dem Quattrocento brechend, durch Steigerung bloßer mütterlicher Liebesanmuth zu erhabenem Bewußtsein, in diesem Menschlichen das Göttliche enthüllt und war er in diesem Streben bis zu einem Übermaaß in den Verhältnissen getrieben worden, so bewährt er jetzt sein reiferes Formgefühl in deren feiner Abwägung, indem er zugleich dem Kinde die dort noch vermißte Schönheit und gebührende, bedeutendere Stellung in der Gruppe verleiht.

Derselbe Künstler also, der — und zwar in der gleichen Zeit — im Bacchus sich so weit von der Antike entfernt, daß er geradezu in einen Gegensatz zu ihr tritt, verleiht seiner Pietà und seiner Madonna griechischen Geist und Stil! Stehen wir hier nicht vor einem unerklärlichen Phänomen? Keinesweges. Der Widerspruch

ist nur ein scheinbarer. Ein zur Meisterschaft gelangender Jüngling, der eine exorbitante Kraft eigener Anschauung besaß, zugleich aber die unvergleichliche Stilgröße und Schönheit der Antike erkannte, mußte in den Werken, deren Vorwurf er einer längst untergegangenen Mythologie entnahm, zu einer weitestgehenden Betonung seiner Sonderart und des seiner Kulturperiode Eigenen gelangen, denn er war kein Nachahmer, sondern ein Schöpfer; wo er hingegen den seiner Zeit und seiner Anschauung eigenthümlichen und vertrauten christlichen Stoff zu gestalten hatte, fühlte er sich bewogen, den von ihm wahrgenommenen Stilunvollkommenheiten durch Verwerthung antiker Formprinzipien abzuhelfen. Es sind nur die zwei Seiten eines und desselben künstlerischen Strebens: dort die Befreiung aus strenger Gebundenheit, hier die Beschränkung der Willkür naturalistisch individualisirenden Ausdruckes. Und hierbei enthüllt sich nun in unzweideutiger Weise die Thatsache, daß jene Umwandlung des antiken Stoffes in modernem Geiste eine völlige Vernichtung der antiken Vorstellungen bedeutete, weil Form und Gehalt sich nicht deckten, daß also eine Neubelebung des Alten in hohem künstlerischen Sinn nicht möglich war, sondern mit ihm nur ein formalistisches und daher nichts sagendes Spiel getrieben werden konnte.

Nicht minder ersichtlich aber ist es, daß die in den beiden christlichen Darstellungen eingeschlagene Stilrichtung nur eine Durchgangsphase zur Befreiung seines eigensten Wesens sein konnte. Nichts bezeichnender für die in ihnen noch deutlich wahrnehmbare Gebundenheit, als daß man sich längere Zeit fragen konnte, ob die Madonna von Brügge von Buonarrotis Hand sei — und wäre die Pietà nicht von Alters her beglaubigt und berühmt gewesen, gewiß hätte auch sie solchen Zweifeln nicht entgehen können. Bedenkt man nun aber, daß diese beiden Schöpfungen, wie aus jedem unbefangenen Urtheil zu hören ist, als die vielleicht formenschönsten unter seinen Werken betrachtet werden, daß der Künstler sie hervorbrachte, bevor er ganz ungezwungen sich selbst gab, so hat man ihnen die Lehre zu entnehmen, daß jene Gesetzmäßigkeit, welche wir Schönheit nennen, in der plastischen Kunst nur unter Beschwörung des antiken Geistes, nicht aus den Kräften der modernen Seele zu gewinnen war, und daß, sobald die Antike beschworen wurde, diese Seele sich nicht in voller Freiheit äußern konnte. Aber freilich sind, als höchste Beispiele für die Macht des

Genius, der den Widerspruch fast zu verhehlen verstand, die Pietà und die Madonna von unvergleichlicher Bedeutung; nie wieder ist eine so wunderbare Durchdringung von Antikem und Christlichem erreicht worden.

In unmittelbarem Zusammenhang mit den beiden Werken wollen noch andre kleinere Arbeiten, in denen die geschilderten Stileigenthümlichkeiten fast zu einer Manier zu werden scheinen, betrachtet sein: nämlich zwei der wenig beachteten Statuen für den Piccolominialtar im Dom zu Siena.

Durch Vermittlung Jacopo Gallos hatte er im Mai 1501 vom Kardinal Piccolomini, dem späteren Papst Pius III., den Auftrag erhalten, einen von Andrea Bregno begonnenen, aber nicht vollendeten großen Wandaltar neben dem Eingang zur Libreria mit 15 Statuen zu schmücken. In dem Vertrag vom 5. Juni, den er, schon nach Florenz zurückgekehrt, unterschrieb, verpflichtete er sich, die Arbeit in drei Jahren zu beendigen und die Figuren mit eigener Hand auszuführen, in solcher Vollkommenheit, daß sie alle modernen Statuen in Rom überträfen. Bis zum Jahre 1504, in welchem am 15. September nach dem Tode Pius' III. der Kontrakt mit Dessen Erben, Jacopo und Andrea Piccolomini, erneuert ward, waren nur vier Statuen abgeliefert worden. Es wurde für die übrigen eine weitere Frist von zwei Jahren angesetzt, aber des Meisters Berufung nach Rom vereitelte seine fernere Beschäftigung mit der Aufgabe. Die Regelung der Angelegenheit, was eine Schuld von 100 Dukaten betrifft, fand, nach Verhandlungen im Jahre 1537, erst 1561 statt.

Die vier ausgeführten Statuen: ein Papst, ein Bischof und zwei Apostel, sind von den Biographen des Meisters nur mit kurzen Erwähnungen abgefertigt worden. Sie seien von geringer Bedeutung und im Wesentlichen von seinen Gesellen ausgeführt. Wäre dies letztere der Fall, dann hätte er die ausdrücklich eingegangene Verpflichtung gebrochen, was seiner allzeit sich bewährenden Gewissenhaftigkeit widerspricht, auch wird 1504 ausdrücklich bemerkt, daß die Figuren die verlangte Güte und Vollkommenheit besäßen. Die Verschiedenartigkeit erklärt sich demnach nicht aus der Thätigkeit mehrerer Schülerhände, sondern daraus, daß Michelangelo die Figuren zu verschiedener Zeit angefertigt. Der Papst und der Bischof sind offenbar unmittelbar, nachdem er den Auftrag erhalten, noch 1501 in Florenz entstanden, die beiden Apostel aber später. Seine Arbeit an Torrigianos unvollendeter Statue

des hl. Franz beschränkte sich auf Vollendung der Gewandung und des Kopfes.

Jene beiden Gestalten des Papstes und des Bischofes nun sind es, die wir als Ausläufer der antikischen Richtung aufzufassen haben. Sie zeigen in den Gesichtsformen: dem zugespitzten Oval, den scharfgeränderten Augenlidern, der Hautfalte über den Augen und der schmalrückigen Nase, aber auch in der Gewandung — Geradlinigkeit an der Brust, weiche, wogige Züge am Arm und Unterkörper — die nahe Verwandtschaft mit der Madonna von Brügge, nur freilich, da es sich um Männer handelt, bei schärferer Hervorhebung der Einzelzüge.

Hl. Gregor. Dom, Siena.

Man fühlt es ihnen an, daß der Künstler dem nichtssagenden Vorwurf gegenüber in einer gewissen Verlegenheit war und sich mit ihm abfand, ohne ihm wirkliche Anregung zu entnehmen. Schon die unglückliche Kopfbedeckung der Mitren vereitelte ja jedes Bemühen um Schönheit, die priesterliche Tracht vergönnte dem Streben nach Charakteristik keine Freiheit, daher der Künstler sich auch mit einer breiten, generalisirenden Gestaltung begnügte, und bedeutsam zu verwerthende Attribute waren nicht gegeben. Da zu dem Allen nun aber auch noch das ihn in jenen Zeiten beherrschende Verlangen strenger Stilisirung hinzutrat, so ergab sich die Wahl einer durchaus einfachen und ruhigen Stellung und einer Beschäftigung mit Büchern als Motives der Armbewegung. Die

eine Figur hält es mit beiden Händen vor der Brust, die andere trägt es mit der Linken und macht mit der geschlossenen Rechten eine Geste, die, von etwas unbestimmter Art, wohl als Ausdruck intensiver Denkthätigkeit, vor dem Eintritt des Sichmittheilens an Andere, gedeutet werden muß.

Einiges, wenn auch geringes Interesse, konnte demzufolge nur der Bildung der Kopftypen sich zuwenden. Indem ihnen eine stärkere Belebung und Charakteristik gegeben werden soll, aber doch an dem früheren Formenideal festgehalten wird, kommt es zu einer Übertreibung der Einzelformen, die, wie gesagt, als Manier wirkt. Das Geschwollene der Augenlider, die starke Verbreiterung des mittleren Theiles des Nasenrückens, das Vorquellen der Lippen, die kugelartige Absonderung des Kinnes verleihen den Zügen den Charakter einer gewissen Gedunsenheit und dem Ausdruck etwas Mürrisches. Die Differenzirung der einzelnen Theile, die im Bacchus so lebens- und verheißungsvoll erscheint, macht sich hier in trockener, unlebendiger Weise geltend. Kurz, es handelt sich, was bei dem Mangel an innerer Antheilnahme des Künstlers begreiflich, um ein Nachlassen der Spannkraft.

Dies ist von kürzester Dauer gewesen. Schon hat Michelangelo in dem Londoner Eros die neue Bahn eingeschlagen, die ihn aus dem Bannkreis der Antike hinaus in das Bereich einer selbstherrlichen Bethätigung seiner Kunst führt. Die Lehrjahre haben ihren Abschluß erreicht. Ist dies allgemein die Zeit, die bei den stark Begabten einen wundervollen Reichthum von Bestrebungen zeigt und „aus großen Trieben, die im Busen ringen“ den Geist zu höchsten Idealen befeuert, so verkündet sich doch nur bei den allerstärksten, wie hier, vom ersten nachbildenden Versuche an, der künstlerische Wille mit solcher Gewalt, daß jede Schöpfung, indem sie mit der Tradition bricht, die Offenbarung neuer Möglichkeiten in der Kunst bedeutet und eine jede ihren besonderen ausgeprägten Charakter besitzt. In solchen Fällen ist von einer gleichartigen Entwicklung nicht zu sprechen — und Wer vermöchte angesichts der großen Mannigfaltigkeit der Formbildungen so kühn sein, das Ineinanderwirken von Eindrücken und Kräften bestimmen zu wollen? Wohl aber ist es möglich, Hauptlinien in dem verschlungenen Gewebe zu verfolgen und sie in der Betrachtung zu kennzeichnen. In dem verschiedenartigen Verhältniss, in welches zu der dominirenden Macht des antiken Ideales und antiker Vorstellungen das mit

erstaunlicher Schnelligkeit vorwärtsschreitende Naturstudium tritt, ist die Verschiedenartigkeit der aufeinanderfolgenden Werke und Richtungen begründet. Die Einwirkungen großer Vorgänger, wie Donatello und Quercia, um nur die hauptsächlichsten zu nennen, sind, daneben betrachtet, bloß sekundärer Natur, der Lehre nach in dem einen oder anderen Sinne ergänzend, befördernd und bekräftigend. Nicht zaghaft vorsichtig, sondern feurig ungestüm beginnt das hehre Tagewerk. Die Kraft und die Erhabenheit, die es zu einem fast unvergleichlichen in der Geschichte der Kunst machen sollten, zeigen sich sogleich in den ersten Nachbildungen alter Vorbilder; es ist mehr ein Wetteifern, als ein Nachahmen. Dann mäßigt sich, bei wachsender Erkenntniss nothwendiger Gesetzmäßigkeit und in mühevollen Naturstudien, der unbändige auf das Gewaltige gerichtete Drang in Streben nach Schönheit, in der Verbindung von Anmuth und Lebendigkeit. Sie gewinnt ihren herrlichsten Ausdruck in religiösen Vorwürfen — gelangt zu befremdenden, den Sieg des naturalistischen Elementes zur Schau tragenden mythologischen Gebilden. Eine Spaltung scheint einzutreten: da erweist sich auf dem einen, wie dem anderen Gebiete, die Lehre der Antike, wenn auch nicht als erschöpft, denn sie soll auch später immer wieder ihre unversiechliche Kraft bewähren, so doch als der selbständigen Anschauung untergeordnet. Die Meisterperiode hebt an.

II. ABSCHNITT

DIE SCHÖPFUNG EINER NEUEN ANTIKISCH CHRISTLICHEN MYTHOLOGIE

Wie Wärme nicht getrennt sein kann vom Feuer,
So vom Urschönen nicht die Schauenskraft,
Die, ihm entstammt, lobpreiset, was ihm gleichet.
(Michelangelo.)

Lünette der Sixtina.

Mit dem antiken mythologischen Stoffe hatte Michelangelo abgeschlossen, aus innerer Nothwendigkeit und Wahrheit ward er zur Verkündigung der lebendig wirkenden Anschauungen der neueren Kultur, der er angehörte, getrieben. Aller Zauber der Vergangenheit bleibt den geistigen Anforderungen seiner Zeit gegenüber machtlos. Seine Aufgabe kann es fortan nur sein, nach Analogie der Antike den christlichen Vorstellungen Hoheit zu verleihen. Damit aber tritt nun an ihn, den Statuenbildner, nicht in verstandesgemäßer Reflexion, sondern aus künstlerischem Instinkte, die Frage heran, der seine Vorgänger in naiver Selbsttäuschung oder mit dem Entschlusse der Resignation aus dem Wege gegangen waren, die Frage: welche Gestalten christlichen Glaubens eignen sich für die Plastik, deren erstes Gesetz die Schönheit ist, und in welcher Weise sind sie zu formen? Bereits am Schlusse unserer Einleitung ward darauf hingewiesen, daß es für einen Genius, wie Michelangelo, hier nur eine Wahl gab: die Schöpfung einer Mythologie, und daß eine solche nicht nur die Art

des Gegenständlichen, sondern auch die Formenbildung bestimmen mußte. Noch einmal will es bezüglich der letzteren wiederholt sein: da die christliche Idee der Herrschaft der Seele über den Leib im plastischen stilvollen Bildwerk nicht zu bringen war, konnte in diesem das Göttliche einzig durch Steigerung der leiblichen Erscheinung zu einem Übermenschlichen veranschaulicht werden. Die Darzustellenden waren nun aber nicht Götter, sondern irdische Vertreter und Verkündiger des einen unsichtbaren Gottes, ein Mittlergeschlecht zwischen Diesem und der Menschheit. Der zu schaffende Mythus war demnach ein neuer Mythus von Halbgöttern — „semidei", wie man den Übermenschen in der Literatursprache des XVI. Jahrhunderts nannte, — von Heroen, deren Charakteristik die Verdeutlichung ungemeiner Kraft in höchst gesteigerten Lebens- und Willensäußerungen verlangte. An Stelle des menschlich Nahen und leidensvoll Rührenden trat das unnahbar Geheimnissvolle und unwiderstehlich Willensgewaltige. Nur ein Bildhauer, in dem der Geist seiner Kunst über alle anderen Rücksichten siegte und der von solchen Halbgöttern schaffend sagen konnte: „Ein Geschlecht, das mir gleich sei," war im Stande, mit unerschrockener Wahrhaftigkeit die große Entscheidung herbeizuführen.

Die Umdichtung der christlichen Weltanschauung zu einem Heroenmythus beschäftigt Michelangelo von dem Augenblicke an, da er seine Selbständigkeit errungen. Nun darf er hoffen, es mit der Antike aufnehmen zu können.

Den ersten Schritt auf diesem Wege bezeichnet, wie es sich von selbst ergeben mußte, die Bemühung, dem eigentlichen christlichen Stoffe den heroischen Charakter aufzuprägen: die Darstellung der Madonna beschäftigt ihn intensiv in der florentinischen Zeit von 1500 bis 1505, wenn auch schon über diese Schöpfungen das Ideal des jungen Heros, das in David dem Alten Testament entnommen wird, hinausragt.

Die Erkenntniss aber, daß der spezifisch christliche Stoff einer solchen Heroisirung widerstrebte, da seinem Gehalt und Geist durch überragende Größe und Macht leiblicher Erscheinung nicht entsprochen werden kann — eine Erkenntniss, die sich gelegentlich der Aufträge für die Gestaltung der Heiligen am Piccolominialtar und der Apostel für den Dom erhellen mußte, — konnte nicht ausbleiben. Als der Künstler den Auftrag auf das Juliusdenkmal übernahm, eröffnet sich seinem unbefriedigten Geiste ein Ausweg: die

Allegorie vergönnt ihm freiere Möglichkeiten einer idealen Wiedergabe des Reinmenschlichen. Er nimmt das Thema der frühen mittelalterlichen, ja der altchristlichen Kunst auf. Rein künstlerische Gründe bewegen ihn dazu, die gleiche Lösung des Problemes, wie jene plastisch schauende Zeit, die noch unter dem Bann der Antike stand, sie gegeben, seinerseits zu versuchen. In der Allegorie erfaßt er ein mythologisches Moment. In ihr erstrebt er die Versöhnung des Christlichen mit dem Antiken. Antikisch kosmische und christlich heilige Vorstellungen werden zum Bunde gezwungen und an der Stätte des Todes der Verherrlichung menschlichen Lebens nach dessen höchster heroischer Bedeutung dienstbar gemacht.

Bedenkt man, welche Freiheit diese Mythologie dem plastischen Genius gewährte, wie er in ihr Ideen für die Gestaltung gewann, die der antiken Götterwelt zwar nicht ebenbürtig waren, aber doch in ein ähnliches Bereich des Allgemeinen, Typischen führten, so ist es begreiflich, daß die Vereitelung der Ausführung des gewaltigen Planes, in dem sein Lebenswerk zu gipfeln bestimmt gewesen wäre, zu einem ihn innerlich fast verzehrenden Leiden werden mußte.

Aber die gewonnene Anschauung wirkt weiter. Als die Malereien an der Sixtinischen Decke auszuführen ihm zugemuthet wird, weigert er sich, die Apostel darzustellen. Allgemein Menschliches zu bringen, erkennt er auch hier als seine Aufgabe und wählt, da es sich um eine Verbildlichung des christlichen Welt- und Erlösungsgedankens handeln mußte, die alttestamentarische Mythologie. Damit nimmt er auch hier das Thema der altchristlich-mittelalterlichen Kunst auf. Auch hier entwirft er das Bild des Menschenwesens und -daseins überhaupt, aber diesmal, indem er dessen Tragik in Sünde und Leiden enthüllt.

Es ist dieser tragische Gedanke, den er dann der wiederum allegorischen Gestaltung der Medicigräber, in denen er die kosmischen Andeutungen des Juliusdenkmals zur vollen Entwicklung bringt, zu Grunde legt. Die Verherrlichung des geistig siegreichen Heroenlebens wird von Todessehnsucht verdunkelt. Des Meisters Mythus gelangt aus Leidenserkenntniss zur Verneinung des Lebens, und damit zur Verneinung auch der plastischen Veranschaulichung der Welt. Der christliche Todesgedanke, in ungeheurem Ringen mit dem Lebensideal der Antike, wird Herr!

Es bleibt nur Eines noch übrig: die Vernichtung dieser Welt, wie sie der Mythus des Jüngsten Gerichtes dem Künstler zu schildern vergönnte! —

In fünf Akten also vollzieht sich das Schicksal des neuen, dem christlichen Stoffe abgerungenen Mythus, zu dessen Gestaltung der grossartige Wahn, eine der Antike ebenbürtige Idealwelt zu schaffen, den himmelstürmenden Geist entflammte.

I. KAPITEL

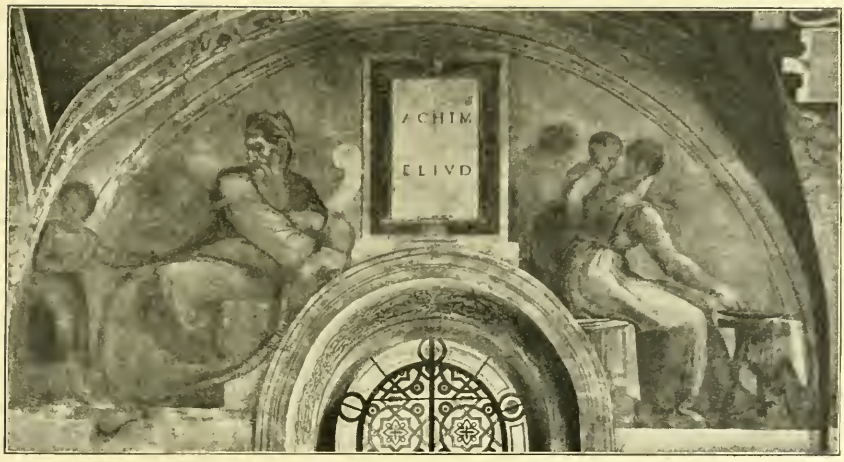
ERSTE GESTALTUNG DES HEROISCHEN IDEALES

DIE FLORENTINER WERKE 1501—1506

Ich weiß nicht, ist's ein inn'res Bild des Lichtes,
Wie Alle mehr es oder wen'ger fühlen,
Ist von Erinn'rung geist'gen Schönheitsschauens
Ein Strahl es, der mir hell das Herz durchleuchtet?

Ist es die Feuersgluth des früh'ren Daseins,
Die in der Seele wiederstrahlt und glänzt
Und alles Sinnen, das zum Wahren führt,
So oft in heißer Sehnsucht zu sich zieht?

(Michelangelo.)



Lünette der Sixtina.

1

DIE MADONNA

Etwa um die gleiche Zeit, in der Michelangelo nach Florenz zurückkehrte, hat auch Lionardo da Vinci nach seinem langen mailändischen Aufenthalte sich wieder in der Heimath niedergelassen, wo er, seit dem Januar 1501 nachweisbar, mit der Ausführung des Kartons für ein Gemälde der hl. Anna selbdritt beschäftigt war. Sein Eintreten in die Künstlerkreise der Arnostadt war ein Ereigniss von einschneidender Bedeutung: die wunderbare Kunst einer bis zu edler Freiheit ausgebildeten Gesetzmäßigkeit der Komposition, die Verwirklichung traumhafter Schönheitsvisionen, die nie erschaute Vollkommenheit malerischen Helldunkels, die Verbindung bestrickender Anmuth mit geistvoller Charakteristik, der Reichthum feinfühliger Farbenharmonieen, der phantasievolle Reiz schimmernder Landschaften, die Neuheit technischer Ausdrucksmittel — alle Vollendung schien dieser Malerei, welche der quattrocentistischen Kunst mit einem Schlage ein Ende bereitete, zu eigen zu sein. Und dieser Maler war zugleich ein Entdecker auf jedem Gebiete des Wissens, auf den Wink seines Zauberstabes enthüllte

die Natur ihre verborgensten Geheimnisse, ihre Kräfte gehorchten ihm, zu welchen Zwecken immer er sie aufrief, seine Erfindung erstreckte sich auf alle Gebiete der Technik, seine Bildung umfaßte alles Große der Vergangenheit und Gegenwart. Die ewige Harmonie der Welt spiegelte sich in der Schönheit seiner Erscheinung und in dem Walten seines Geistes; der Born des Lebens floß aus ihm. Sein Vollbringen zu schauen, seinen Worten zu lauschen, strömte die Jugend zu dem Manne, der ihr als das Fleisch und Blut gewordene Ideal der humanistischen Renaissance galt. Sein Name war auf Aller Lippen.

Von Pier Soderini mit der Aufgabe, den David zu bilden, betraut, stand der 26jährige Schöpfer der Pietà dem 48jährigen Meister des Abendmahles gegenüber: der in früher Jugend schon mit Mißtrauen Erfüllte, durch tiefe Erregungen Erschütterte, von Leidenschaft Durchtobte, vom Leben Beängstigte dem in sich Beruhigten, im Gleichmaaß aller Kräfte sich Bewegenden, das Leben Beherrschenden! Zwei Antipoden ihrem ganzen Wesen nach, nur in Einem sich gleich, in dem Verfolgen hochgesteckter künstlerischer Ziele! In seinem stürmischen Drange hatte der Jüngere den Älteren fast eingeholt: gleichzeitig mit der Vollendung des Abendmahles war die Gruppe in S. Peter entstanden.

Wenn Michelangelo sich Lionardo vergleichen durfte, und wenn er neben Diesem seine Stellung im florentinischen Kunstleben bald sich angewiesen sah, so war er doch viel zu hellsichtig, als daß er nicht die größere Reife der Meisterschaft seines Rivalen hätte erkennen und ihr Hinweise entnehmen sollen. Aber freilich nur insoweit hier ein Ansporn, die Kunst der Anordnung und die Schönheitsform auszubilden, gegeben war. Auf dem eigensten Gebiete Lionardos, in der Madonnendarstellung, deren neue Konzeption damals in den Mittelpunkt alles künstlerischen Interesses trat, nimmt Michelangelo den Wettstreit auf; denn daß er sich in jenen Jahren vorzugsweise mit solchem Stoffe beschäftigt, ist gewiß in hohem Grade aus den Jenem verdankten Impulsen zu erklären, wie wir diese zugleich in den Zeichnungen schöner und charakteristischer Köpfe deutlich spüren, nicht allein der Formengestaltung, sondern auch der Technik nach, denn damals beginnt er neben der Feder den von Lionardo beliebten, weiche, malerische Wirkungen erzielenden Röthel anzuwenden. Am bedeutungsvollsten jedoch zeigt sich Dessen Einfluß wohl darin, daß sich Michelangelo

veranlaßt sieht, seinerseits neben der Statuenkunst das Relief, ja selbst die bisher von ihm ganz vernachlässigte Malerei zu kultiviren.

Der Geist, in dem er es thut, bezeichnet nun aber nichts weniger als eine Nachfolge, sondern vielmehr einen Protest gegen Lionardos Ideal, und zu einem Protest auch werden, in einem gewissen Sinne, die von ihm gesuchten Normen der Schönheitstypen und der Komposition. Die Heterogeneität der beiden Naturen, die, wie wir früher erfuhren (Bd. I), zu so trauriger Entfremdung im Leben führte und eine leidenschaftliche Partheibildung unter den jungen Zeitgenossen zur Folge hatte, äußerte sich künstlerisch als Antagonismus der Prinzipien. In schroffer Weise traten sich Skulptur und Malerei gegenüber — ein Schauspiel merkwürdigster Art, wie es die Kunstgeschichte nicht zum zweiten Male aufzuweisen hat. Die malerischen Errungenschaften Lionardos: alle seine Herrlichkeit der Farbe und des Lichtes, allen seinen Reichthum der Erscheinungen des weiten, den Menschen in sich aufnehmenden Naturganzen, alle seine Verklärung des Leibes durch den zarten Hauch der Liebe und durch die ätherischen Schwingungen geistigen Lebens, wies Michelangelo zurück — mit furchtbarem, unbeugsamem Trotz beraubte er die Malerei der ihr eigensten Fähigkeiten und zwang sie, zu Gunsten eines unwiderstehlichen Eindruckes des einzig für künstlerisch werthvoll erklärten menschlichen Leibes, unter das Joch der plastischen Gesetze.

Näheres über die persönlichen Beziehungen der beiden Meister zu einander wissen wir nicht. Im Frühsommer 1502 verließ Lionardo Florenz, um als Ingenieur Cesare Borgia auf seinen Kriegs- und Vernichtungszügen zu folgen. Nach dem Sturz der Macht der Borgias kehrt er in die Heimath zurück, wo er im März 1503 sich befindet. Im Beginn des Jahres 1504 erhält er den Auftrag auf das Gemälde der Schlacht von Anghiari im Rathssaale und beginnt den Karton Anfang Mai. Er muß erleben, daß im August desselben Jahres Michelangelo berufen wird, das Seitenstück zu diesem Werke, die Schlacht von Cascina, auszuführen. Die Rivalität der beiden Künstler erhält ihren öffentlichen Ausdruck, aber in derselben Zeit, da Lionardo die Wandmalerei beginnt und Michelangelo allen Eifer daran setzt, ihm nachzukommen, im März 1505, wird Letzterer nach Rom gerufen. An dem nicht geglückten Versuche eines neuen technischen Verfahrens scheitert die Ausführung des Lionardoschen Werkes — Michelangelo, nachdem er, im Sommer 1506 wieder in

Florenz, den Karton vollendet, wird durch den erneuten Ruf seitens Julius' II. an ihr verhindert. Das Schicksal hat es nicht gewollt, daß die Nachwelt kritisirend den einen Großen auf Kosten des anderen rühme. —

Das älteste uns erhaltene Zeugniss der Thätigkeit Michelangelos als Maler, das, im Anfang des XIX. Jahrhunderts in Rom aufgetaucht, später nach England kam und zuerst durch die Ausstellung in Manchester 1858 allgemein bekannt wurde, befindet sich in der Nationalgalerie zu London. Das Gemälde, die sogenannte Madonna von Manchester, das unvollendet blieb, stellt die Maria mit dem Kinde und Johannes, von vier Jünglingen umgeben, dar. Die Jungfrau hat sich auf einem Felsensitz niedergelassen und unterbricht sich soeben in der Lektüre, da der Christusknabe, an ihr rechtes Knie gelehnt und den Fuß in eine Falte ihres Mantels setzend, mit der Hand in das Buch, das sie hält, greift. Ihre Gewandung ist sehr eigenthümlich: das Kleid, ein wenig von der rechten Schulter gerutscht, läßt in einem Ausschnitt die rechte Brust frei, der Mantel ist an seinen Enden über der Schulter geknüpft und um die Beine gezogen, ein schön drapirtes, vorne durch ein Schmuckstück gehaltenes Tuch bedeckt die über den Ohren breit gewellten, herabfallenden Haare. Der Johannesknabe, in seinem mit einem Strick umgürteten Fell, ist der Gruppe seitlich beigefügt. Die zwei Jünglinge rechts, mit reichem Lockenhaar und in einer, den Körper halb nackend lassenden Art Hirtentracht, lesen gemeinsam in einem aufgerollten Blatt, die beiden links, (nur in den Umrissen angelegt), scheinen im Gespräch miteinander.

Der Eigenartigkeit der Komposition entspricht die des Kolorites und der Technik. Das Fleisch ist grünlich untermalt und in röthlichen, grauen und weißen Tönen modellirt. Die Schattenpartieen der Gewandung sind in zeichnerisch strichelnder Weise ausgeführt. Das Gelock der Haare erscheint durch helle Aufhöhung mit spitzem Pinsel bronzeartig scharf detaillirt. In dem kühlen Lichte gewinnen die Farben metallische Leuchtkraft. Das Gewand der Maria und der Rock des vorderen Engels rechts ist roth, ihr Mantel, tief schwarz, wie mit Tusche, untermalt, sollte offenbar blau übergangen werden. Schillerstoffe begegnen bei den beiden Jünglingen: grün und orange in dem Tuche des vorderen, gelb und orange in dem Gewand des hinteren. Das Haar der Engel und der Kinder ist gelbbräunlich. Die starke Herausarbeitung der belichteten Theile

bis zu fast blitzenden Glanzlichtern bestimmt den überraschenden Charakter des Kolorites im Sinne schärfster Betonung der Formen

Madonna von Manchester. Nationalgalerie, London.

bei großer Leuchtkraft der in den Schatten zur Geltung kommenden Farbe.

Daß der Künstler aus der Werkstatt des Ghirlandajo herkommt, ist unverkennbar, daß Fra Filipposche und Botticellische Madonnenbilder nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sind, beweisen die

Formen und Typen der derb gebildeten Kinder, und daß in den Jünglingsgestalten ein Nachklang der holden Figuren auf Luca della Robbias Orgelbalustrade zu gewahren, ist wiederholt bemerkt worden. Und doch von wie hoher Originalität ist das Ganze und wie deutlich verräth sich in ihm der Geist des Bildhauers! Die Hauptgruppe in ihrer festen Geschlossenheit und der Flächenbegrenzung auf allen Seiten ist wie aus einem Marmorblock gehauen. Festgefügt erscheint jedes der Engelpaare als eine Einheit. Die Nebeneinanderordnung wirkt reliefartig. In der Rundung und zugleich in der scharfen Akzentuirung der Formen sieht man den Pinsel mit dem Modellirholz wetteifern.

Man hat aus Unbeholfenheiten der Zeichnung auf eine sehr frühe Entstehungszeit des Bildes schließen zu müssen geglaubt. Die Meisten nehmen an, es sei bald nach Lorenzos Tode ausgeführt worden; Andere nennen die Jahre 1496, 1497. Dies scheint mir undenkbar. Das Primitive, das zunächst allerdings an eine so frühe Phase in des Meisters Kunst glauben läßt, erklärt sich daraus, daß er nach dem Verlassen des Ateliers Ghirlandajos dauernd nur als Bildhauer sich bethätigt hatte, denn für die Stigmatisation des hl. Franz, die sich bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts in S. Pietro in montorio zu Rom befand, hatte er nur den Karton während seines ersten römischen Aufenthaltes angefertigt und die Ausführung einem die Malerkunst betreibenden Barbier überlassen. Formensprache, Bewegungsmotive, Gewandung und der im Ganzen sich verrathende Geist weisen auf die Zeit hin, da sein eigenes Wesen sich zu freier Manifestation durchringt, und er jenen der Maria und den Jünglingen des Gemäldes im Kopftypus so ähnlichen Eros in London schuf: auf den Beginn der Thätigkeit in Florenz nach seiner Heimkehr aus Rom, also auf das Jahr 1501. Der Bruch mit dem antikischen Ideal ist hier schon vollzogen. Man vergleiche die mächtigen Verhältnisse, den breiten, fast männlich herben Kopftypus, die komplizirte Tracht, die Bewegtheit der Madonna mit dem zugespitzten Gesichtsoval, mit der einfachen Gewandung und der ruhigen frontalen Haltung der Brügger Maria, das ausgreifend Lebendige des Christus mit dem träumerischen Gebahren des Kindes in der Marmorgruppe.

Mit Bewußtsein ist das neue Ideal, welches hier, wie bei dem Eros, im Physiognomischen Porträtzüge des Künstlers verwerthet zeigt, aufgestellt, doch knüpft Dieser in der Anordnung des Christ-

kindes auf dem Boden und in dem Motive der Gewandfalte, in welches es tritt, an das vorausgegangene Bildwerk in Brügge an. Dessen höhere Harmonie und Schönheitswirkung spricht nicht für seine spätere, sondern frühere Entstehung. Zum ersten Male äußert sich, und zwar in eindrucksvollster Weise, das Streben nach machtvoller Erhabenheit, wie auch die Jünglinge uns nicht mehr in die Nähe der frühen Statuen versetzen, sondern — beachtenswerth das lange Haar im Nacken wie am David! — in den Anfang der neu eingeschlagenen Bahn, die bis zu den „Ignudi" der Sixtinischen Decke führen sollte. Auch die Behandlung des Felsenterrains bezeichnet eine Zwischenstufe zwischen der Pietà und der Madonna von Brügge einer-, dem David andrerseits.

Nur hat der Maler, der eben erst anfängt, sich zu versuchen, noch nicht die gleiche Meisterschaft, wie der Bildhauer! Ist auch der Eindruck, den er hervorbringt, ein überaus mächtiger. Unter allen herrlichen Schätzen der Malerei in der National Gallery, in der Nähe von Schöpfungen, neben deren koloristischer Fülle es spröde und unbegreiflich wirkt, übt das Bild eine so faszinirende Wirkung aus, daß man immer wieder zu ihm zurückkehrt. Selbst die offenbaren Mängel, so vor Allem das noch Ungenügende in der formalen und geistigen Verbindung einer größeren Zahl von Personen zu einem einheitlichen Ganzen — was, von ihm selbst erkannt, ihn vermuthlich veranlaßte, das Bild nicht zu vollenden —, ja vielleicht gerade diese Mängel lassen die verhaltene Energie und geistige Macht in den Gestalten wie ein der Deutung bedürftiges, unwiderstehlich fesselndes Geheimniss empfinden. Man meint, dieses müsse in dem Buche, in der Schriftrolle zu lesen sein, denn die Gestalten sind ja selbst mit seiner Ergründung beschäftigt. Geschlossen lag das Buch der Erkenntniss auf dem Schooße der Brügger Madonna, hier ist es geöffnet, wie in dem „Magnificat" Botticellis, welches Michelangelo bei der Konzeption seines Bildes offenbar vorgeschwebt hat. Aber ein anderer Gedanke ist es, der in diesem zur Verbildlichung gelangt. Die auffallende Veranschaulichung mütterlich nährender Kraft offenbart ihn: „Und das Wort ward Fleisch." Kann es etwas anderes sein, was da zu lesen steht, als, wiederbelebt im Geist des kleinen Johannes, der Spruch des Propheten, der nun sich verwirklicht hat, und werden wir damit nicht schon in die Regionen des Schauens und Vorherverkündigens geführt, deren Verherrlichung die Sixtinische Decke geweiht werden sollte? Eben diese Regionen, dem

einfach menschlichen Dasein entrückt, sind aber das Bereich höherer heroischer Wesen. Die Mythendichtung beginnt!

Der Gesang von dem mächtigsten, dem göttlichen Urwollen entstammten Weibe, das die Gottheit sich zur Priesterin und zum Gefäß seines zeugenden Wortes erschaffen, und von dem zur Herrschaft über die Welt bestimmten Kinde, das mit der Muttermilch göttliche Kraft und hehrstes Wissen einsog und heranwuchs in leiblicher und geistiger Fülle. Als Spielgenosse ward ihm ein starker Knabe, in wilder Einsamkeit daheim, gesellt, der als Herold ihm zu den Menschen vorausziehen sollte, und Auserwählte des Höchsten, von seinem Geiste erleuchtet, sind zu des Heldensprossen Dienst und Schutz gesandt. In Abgeschiedenheit von aller Welt, in Sammlung alles Denkens und Wollens auf die Verheißung, welche Vergangenheit und Zukunft in diesem Kinde zur Einheit eines großen Weltenplanes verbindet, bereitet sich das hohe Werk vor.

Die Absichten des Künstlers sind zu sehr deutlichem Ausdruck gelangt. Indem er auf der einen Seite das Leibliche zu mächtigem Eindruck steigert, sieht sich Michelangelo andrerseits dazu genöthigt, das Geistige durch die Beschäftigung der Gestalten mit Buch und Schriftrolle möglichst nachdrücklich zu betonen. Mit großer Naivetät ist damit das Problem kommender Schöpfungen veranschaulicht. Wie durch die Körper- und Gesichtsformen, ist auch durch die phantasievolle, von allem Hergebrachten sich entfernende Tracht der Maria der Gedanke sowohl an eine Göttin, als auch an die schlicht menschliche Jungfrau ausgeschlossen und sie als Vertreterin eines zwischen beiden Welten stehenden Geschlechtes gekennzeichnet. Und endlich ist, unter Aufgabe der traditionellen christlichen Engelbildung, eine Vorstellung von jugendlichen Genien geschaffen worden, die, nach ihrer idealen Tracht, halb einem freien natürlichen Dasein, halb dem einer mythischen Kultur anzugehören scheinen. Noch aber hat der Künstler es nicht gewagt, jeden Hinweis auf ihre Herkunft zu verwischen. An der Schulter des vorderen rechts sind kleine schuppenartige Flaumfedern zu sehen, wie Andeutungen eines erstes Wachsthumes von Flügeln. Unwillkürlich denkt man an Platonische Vorstellungen von der Befiederung der Seele — und wer weiß, that es der Künstler nicht selbst?

Längere Zeit ist vergangen, bis Michelangelo wieder in einem größeren Werke die Madonna dargestellt hat, unausgesetzt aber scheint ihn der Stoff beschäftigt zu haben, denn unter den damals

entstandenen Zeichnungen befinden sich solche, welche als Übergangsformen von der Madonna von Manchester zu dem Relief im Bargello betrachtet werden müssen, so die flüchtigen Skizzen im British Museum (Verz. 307) und in den Uffizien (Verz. 215). Deren einige zeigen das Kind am Boden, andere auf dem Schooße der Mutter. (Vergl. Näheres in den Krit. Unt.) Der Künstler beschränkt sich jetzt auf die drei Figuren der Jungfrau und der beiden Knaben.

Vermuthlich im Jahre 1504 entstand im Auftrage des Bartolommeo Pitti das Rundrelief, das 1823 für das Museo nazionale in Florenz erworben ward. Stand das Londoner Madonnengemälde unter der Nachwirkung der Freiskulptur in Brügge, so wird durch die Aufgabe, den Vorwurf im Relief zu behandeln, der Künstler zur Erinnerung an sein Jugendwerk, die Madonna an der Treppe, bewegt. Und mehr als dies: er greift zurück auf die Donatellosche Komposition, die er dieser zu Grunde legte, und entnimmt ihr das Motiv des niedrigen Sitzens der Jungfrau, um, den Raum auch nach der Breite ausfüllend, die Gruppe der Kreisform anzupassen. Auch so aber blieb die Höhenausdehnung der Gestalt eine zu große, und er sah sich genöthigt, die reine Kreisform in ein längliches Oval zu verwandeln und den Kopf der Maria über den oberen Rand ein wenig hinausragen zu lassen. Die Künstler des Quattrocento, welche die Rundform anwendeten, hatten es sich entweder leicht gemacht, indem sie die Jungfrau nur im Brustbilde gaben, oder sie nahmen die um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts beliebte Anordnung der auf der Erde sitzenden Madonna wieder auf und füllten, so gut es eben ging, die unten und oben entstehende leere Fläche aus, wenn sie auf die Raumausfüllung nicht überhaupt verzichteten. Michelangelo, dessen künstlerischem Gefühl die Beschränkung auf ein bloßes Brustbild widerstrebte und dem es auf eine dominirende Mittelstellung der Maria ankam, versuchte mit Verwerthung des Donatelloschen Gedankens, der für ein Quadrat berechnet war, eine neue Lösung. Sie gelang ihm nicht vollkommen, denn, abgesehen von den erwähnten Unregelmäßigkeiten, nahm ihm die zentrale Stellung der Madonna und seitliche Anordnung Christi den Raum für den Johannesknaben. Es blieb ihm nur übrig, Diesen nebensächlich in flachem Relief im Rücken der Jungfrau anzudeuten, und man sieht, wie unbefriedigt er von diesem bloßen Auskunftsmittel war, denn bei der

Ausführung der Johannesfigur gab er die Arbeit auf. Sein Stilgefühl verurtheilte die so entstandene verschiedene Höhe des Reliefs, die im vorhergehenden Jahrhundert gang und gäbe gewesen war. Die Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, offenbaren den Mangel an Übung. Seit seiner frühesten Zeit ausschließlich mit Freiskulpturen beschäftigt, formt er, nun an die Aufgabe des Reliefs herantretend, im Geiste der Statuenbildung. Die Meisterschaft, die er sich in dieser errungen, versagt bei der flächenhaft bildmäßigen Anordnung, so ernstlich er bemüht ist, durch die Neigung des seitwärts an die Mutter sich lehnenden Christkindes der Gruppe die Geschlossenheit der Dreiecksform mit starker Betonung der Kontrastwirkung von Vertikale und Horizontale zu geben und hierin Lionardos hoher Konstruktionskunst gleich zu kommen.

Wie ganz aber vergißt man diese von ihm selbst empfundenen Mängel vor der gleichwohl großartigen räumlichen und vor der geistigen Wirkung der Darstellung!

Der Fortschritt in der Richtung der Vereinfachung und Konzentration ist, vergleicht man die Madonna von Manchester, ein großer. Wegen der ähnlichen Stellung der Frau und des Kindes sind antike Kompositionen, die er benutzt habe, angeführt worden — die Zeichnung in London spricht aber dafür, daß es sich um eine bloße Analogie, nicht um Entlehnung handelt. Denn das Motiv des zwischen den Knieen der Mutter stehenden Kindes hat hier nur eine weitere Ausbildung erfahren. Wieder erscheint als Symbol geistigen Lebens das Buch, aber der Knabe, der auf dem Londoner Bilde in dessen Seiten hineingreift, ist über dem Lesen eingeschlummert, als bemächtigten sich seiner die aus den Schicksalsblättern aufsteigenden Schatten des zukünftigen Leidens. Und die Mutter schaut in Fernen, die für ihren Blick von keinem Dunkel verhüllt sind, nicht in bangender Bekümmerniss, wie sie Mantegna und Botticelli in ihren späteren Werken schildern, sondern gebannt durch die Erkenntniss des Unvermeidlichen und in heldenmüthiger Fassung. Die mythische Vorstellung ist vertieft: der Mutter des Erlösers ist mit bestimmteren Zügen, welche die delphische Sibylle vorherverkündigen, der Charakter der priesterlichen Seherin verliehen. Auch die Tracht hat einen zeremoniellen Zuschnitt erhalten; sie besteht aus drei Stücken: einem Untergewand mit Ärmeln, einem ärmellosen Obergewand mit gesäumtem Halsausschnitt und einem in bauschigen Falten um den Unterkörper drapirten Mantel. Besonders

Relief Madonna Pitti. Museo nazionale, Florenz.

reich ist der Kopfputz: eine Binde und zwei Spangen mit einem Seraphantlitz umschließen über der Stirn das Haar, das, ähnlich wie in der Madonna von Manchester, in weichen, hier aber das Ohr verhüllenden Wellen das Gesicht einrahmt, und ein Tuch, darüber gelegt, umkleidet das ganze Haupt. Alles ist darauf angelegt, dessen Erscheinung möglichste Breite zu geben. Die geschlossene Blüthe der Brügger Gestalt hat sich zur vollen Blume entfaltet, alle Formen sind energisch ausgereift, die Jungfrau ist zur Frau geworden, deren Zügen inneres Erleben eine fast männlich herbe Willenskraft aufprägt. Kurz: der hold schwärmerischen Lionardoschen Auffassung der Madonna ist in diesem Werke eine tragische gegenübergestellt.

In dem bald darauf entstandenen Rundrelief, das, vom Meister dem Taddeo Taddei verkauft, im Jahre 1823 nach England und in die Sammlung der Royal Academy in London gelangte, ist eine veränderte Stimmung angeschlagen, als habe es Michelangelo gereizt, sich einmal auch in einer milderen, der Lionardoschen sich nähernden Tonart zu versuchen. Formale Momente waren mitbestimmend, ja vielleicht ausschlaggebend. Den kompositionellen Mängeln des Bargelloreliefs abzuhelfen, entschließt er sich, das von Donatello, Luca della Robbia und Anderen gegebene Motiv der auf der Erde sitzenden Madonna zu übernehmen, um ihre Gestalt vollkommen in das Rund einfügen zu können. Das ungezwungen Natürliche solcher Haltung schloß von selbst den Charakter des Feierlichen und Erhabenen aus und bedingte eine größere Annäherung an idyllische Züge der Lebenswirklichkeit. Auf diese führten ihn zu gleicher Zeit Naturstudien nach Kindern, zu denen er durch seine Beschäftigung mit dem Stoff der Madonnadarstellung veranlaßt worden, und bei denen es ihm vor allem auf die Beobachtung der Bewegungen ankommen mußte. Zeichnungen, wie die im British Museum (Verz. 336), auf welchen unter anderen zwei Studien für den Johannes und vielleicht eine für den Christus in unserem Relief zu finden sind, und in Oxford (Verz. 399) legen hierfür Zeugniss ab.

So entsteht eine Komposition, welche die große Strenge der früheren zu bezaubernder Anmuth gemildert zeigt. Eben noch ruhig im Schooße der gelagerten Mutter sitzend, wird das Christkind durch einen flatternden Vogel erschreckt, den ihm der herzugelaufene kleine Johannes hinhält, und strebt, beängstigt und mit den beiden

Relief Madonna Taddei. Royal Academy, London.

Händchen an den Arm der Mutter sich klammernd, nach der Seite. Mit sanfter Neigung des Hauptes blickt Diese auf den Nahenden und scheint ihn, mit der rechten Hand seine Wange berührend, zu liebkosen.

Ein bloßes Kinderspiel: die Ausbildung des heiter naiven Motives des Vogels, den wir schon im XIV. Jahrhundert in der Hand Christi finden, zu einer Handlung, einer Zärtlichkeitsäußerung der Mutter — wohl müßte eine solche Erscheinung Denen, welche sich Michelangelo als ganz den Reizen schlicht natürlichen Lebens unzugänglich denken, unbegreiflich vorkommen. Aber Solche machen sich einen abstrakten Begriff, nicht ein Bild von diesem großen Menschen, dessen allfühlendes Wesen auch alle Möglichkeiten künstlerischen Ausdruckes in sich schloß. War seine Kunst auch auf fernen Höhen daheim, so fehlte es doch nicht an Augenblicken, da sie es nicht verschmäht hat, zu den Niederungen menschlichen Daseins sich herabzulassen — und wenn dies, wie in dem Londoner Relief, wie in den Lunetten der Sixtinischen Decke, geschieht, so verleiht sie dem Alltäglichen einen Zauber unvergleichlicher Art.

Auch dieses Werk aber blieb unvollendet, ja, der Künstler gab die Arbeit an ihm in einem früheren Stadium, als an jenem des Bargello, auf. Nur das Christuskind, (bis auf einige Stellen,) die Gewandparthie an der Brust, Theile des Kopftuches und der Hals der Maria sind ausgeführt, alles Andre ist in mehr oder weniger unfertigem Zustande. Der mit dem Meißel bearbeitete Hintergrund wirkt wie ein leicht zerklüfteter Felsen. Was ist es gewesen, das hier dem Künstler die Arbeit verleidete? Wiederum Mängel der Anordnung! Nicht so sehr die unten und zwischen Maria und Johannes oben leer bleibenden Stellen, als vielmehr die gesonderte Stellung des Johannes und die ungenügende Sichtbarmachung der Gestalt der Maria, deren rechte Körperseite ganz im Stein verschwindet und deren Haltung, auch was das linke Bein betrifft, undeutlich bleibt. Auch mochte er es als einen Fehler empfinden, daß der Mittelpunkt und überhaupt die Mitte nicht, wie im Bargellorelief, betont waren, und daß die Anwendung radialer Linien, zu der das eigenthümlich schräg über die Brust geführte Obergewand und die Schrägfalten des kunstreich in zwei Lagen durcheinandergesteckten Kopftuches mit beitragen mußten, dem nicht abhalf.

Zwei herrliche Werke, an die der Meister selbst wohl Kritik anlegen mochte, deren fesselnder Eindruck uns aber nur mit hoher Bewunderung erfüllen kann, waren entstanden. Mit ihnen hat jedoch Michelangelo seine Bemühungen um die Lösung des ungemein schwierigen Problemes nicht abgeschlossen. Es ist anzunehmen, daß er es des Öfteren in Zeichnungen behandelt hat, wie deren eine, von besonderem Interesse, aus der Sammlung Bonnat, im Louvre erhalten ist (Verz. 511 D). Eine von den drei Studien auf diesem Blatt bringt, sorgfältig mit der Feder ausgeführt, eine neue Gruppirung der Figuren: Maria sitzt nach links gerichtet auf ganz niedriger Bodenerhöhung, das linke Bein stark gekrümmt, mit vorgestrecktem Haupte, das einen ähnlichen Kopfputz, wie der auf dem Relief des Bargello, trägt. Sie hält zwischen ihren Beinen in halb lagernder, halb sitzender Stellung das gleichfalls nach links gewandte Christkind. In ihrem Rücken rechts sitzt auf einem Postament, sich zu ihr wendend, Johannes mit dem Kreuzstab. Da eine Rundform gedacht, macht sich hier wieder die Betonung der Mitte geltend und die Vertheilung im Raume erscheint sehr geglückt. Offenbar handelt es sich um eine auf die beiden Reliefs folgende reifere Formulirung des Themas.

Dasselbe Blatt belehrt aber in zwei anderen Studien weiter darüber, daß der Künstler zu gleicher Zeit auch mit Madonnenentwürfen für eine hohe rechteckige Fläche beschäftigt war. Die erste zeigt die zärtlichen Empfindungen des Londoner Reliefs gesteigert bis zum Ausdruck innigster Mutterliebe. Hier ist das von Donatello und den Thonbildnern im Anfange des XV. Jahrhunderts öfters gebrachte Motiv, daß das Kind die Mutter umhalst, aufgenommen. Maria sitzt fast en face, wendet den Oberkörper und Kopf nach rechts und hält das Kind, das auf ihrem Beine kniet und sie küßt. Vielleicht kannte Michelangelo eine innig empfundene Thonstatuette, die jetzt dem South Kensington Museum angehört. Auf der Seite am Boden sitzend, wie schlafend, mit dem Arm über den Kopf, ist der Johannesknabe hinzugefügt.

Die zweite Skizze bringt eine ganz ungewöhnliche Vorstellung: die Jungfrau, nach links gewandt stehend, breitet den Mantel über den am Boden sitzenden und, wie es scheint, lesenden Knaben aus.

In anderen Zeichnungen erscheint sie sitzend, von vorne gesehen, wie sie das Kind auf ihrem Schooße hält. Und nun ist es

das Motiv des an der Mutterbrust trinkenden Knaben, welches, in Anknüpfung an das früheste Werk: die Madonna an der Treppe,

Zeichnung. Casa Buonarroti, Florenz.

siegreich wird. Eine kleine Federskizze in den Uffizien (Verz. 215) bereitet den herrlichen, großen Bildentwurf in der Casa Buonarroti (Verz. 63), der unbegreiflicherweise neuerdings für eine Arbeit des schwachen Bugiardini gehalten werden konnte, vor. Mit beiden Händen schließt hier die Jungfrau, welche, auf

das engste der Madonna des Bargelloreliefs verwandt und schon auf die Madonna Medici hinweisend, wie jene erstere nach der

Zeichnung. Louvre, Paris.

Seite schaut, den Knaben eng an sich. Gespannte Geistigkeit und feines Naturstudium vereinigen sich zu einer eindringlichen Wirkung, zu der auch die technisch interessante, für die in der heiligen Familie Doni gipfelnden malerischen Bestrebungen lehrreiche farbige Ausführung beiträgt. Eine Kreidezeichnung im British Museum (Verz. 341)

nach nacktem Modell, auf welcher seitwärts der kleine Johannes und hinten Joseph flüchtig angedeutet sind, scheint eine Mittelstufe zwischen dieser Komposition und der Madonna in der Medicikapelle zu bezeichnen.

Das auf dem Schooß der Mutter liegende Kind endlich sehen wir in einer später retouchirten Zeichnung bei Mr. Heseltine in London (Verz. 373) und auf einem bedeutenden Blatt des Berliner Kupferstichkabinetts (Verz. 4), das Maria im Profil darstellt und in einigen Kinderstudien den Zusammenhang kundthut, in dem alle diese Bemühungen Michelangelos mit Lionardos Kunst stehen.

Am deutlichsten freilich offenbart sich dieser in zwei, unmittelbar durch Lionardos Karton angeregten Entwürfen zu einer Anna selbdritt. Sie befinden sich in Paris (Verz. 461) und in Oxford (Verz. 406). Die allgemeine Bewunderung, die jenes Werk wegen seiner vollendeten Gruppenbildung erregte, stachelte Michelangelo an, sich auch an der vielbesprochenen Aufgabe zu versuchen. In der einen, der Oxforder Studie, nähert er sich der Lionardoschen Komposition: Maria, das Kind in einer um die Schulter gezogenen Schlinge haltend, sitzt, von vorne gesehen, auf dem rechten Knie der halb nach links gewandten sitzenden Anna; in der Pariser Zeichnung dagegen bringt er die Gruppe in Seitenansicht: die mächtige sibyllinische Gestalt der Anna hat sich auf dem Boden niedergelassen, und auf ihrem Schooße sitzt mit stark gekrümmtem Beine (ähnlich wie auf der Bonnatschen Zeichnung) Maria, die dem liegenden Kinde die Brust reicht. Eine kleine handschriftliche Bemerkung daneben: „Wer würde je sagen, daß dies von meiner Hand sei?“ verräth, wie seltsam die Darstellung dem Künstler selbst erschien; doch ist die Verwunderung insofern nicht ganz gerechtfertigt, als sich seine Eigenart auf das Unverkennbarste in den die sixtinischen Stichkappenbilder vorbereitenden Gestalten ausspricht.

Alle diese verschiedenartigen Versuche einer einheitlichen Komposition sollten schließlich in dem für Agnolo Doni 1505 oder 1506 ausgeführten Rundbilde der heiligen Familie, jetzt in der Tribuna der Uffizien, gipfeln, einem Werk von in jeder Beziehung erstaunlichster Art, das auch in der Technik der Malerei den Künstler zu solcher Meisterschaft gelangt zeigt, daß man es sich ohne mannigfache vorhergehende Übung nicht entstanden denken kann, sind uns auch mit Ausnahme jener Studie in der Casa

Heilige Familie (Madonna Doni). Uffizien, Florenz.

Buonarroti direkte Zeugnisse einer solchen nicht erhalten. Wohl nicht dem koloristischen Prinzipe, aber dessen Anwendung nach unterscheidet es sich wesentlich von der Madonna von Manchester! Die Farbe erscheint wie ein glasurartiger, glatter Überzug in Thon geformter Figuren und in noch höherem Grade, als bei dem älteren Bilde, fällt die Abwesenheit jeden Strebens nach reizvollerer Wirkung durch gesättigte Farbenharmonie auf. Es ist gleichsam nur ein farbig getöntes Hell und Dunkel, eine kolorirte Grisaille. Ein kühles gelbliches Licht siegt über die Lokalfarben, die nur in den Schattenpartieen sich geltend machen, und — olivenrot, blau, grün, grau, gelb, zinnober — von hellem Charakter sind. Die Modellirung des Fleisches mit bleigrauen, Ghirlandajos Lehre entsprechenden Tönen zeigt unmerkliche Übergänge vom Schatten zum Licht: die Formen sollen eine so vollkommene Rundung erhalten, wie sie der Bildner mit vertreibendem und glättendem Finger im Thon hervorbringt. Und der Zweck ist vollkommen erreicht: der Beschauer erhält den Eindruck eines greifbaren Gebildes. Die äußerste Grenze der Malerei nach der plastischen Formensprache hin ist erreicht, wie die entgegengesetzte Grenze rein farbiger Erscheinung von Rembrandt erreicht ward.

Und hier tritt uns nun die sehr bemerkenswerthe Thatsache entgegen, daß das Problem einer vollständig geschlossenen Gruppenbildung innerhalb eines Rundes seine bisher gesuchte Lösung wirklich gefunden hat. Dem großen Plastiker zum Trotz feiert die Malerei ihren Triumph über die Skulptur. Zunächst über das Relief, denn sie ermöglicht, was diesem im strengeren Stilsinne versagt war: eine Anordnung der Figuren nach der räumlichen Tiefe hintereinander, dann aber auch über die Freiskulptur, indem sie durch die Linearkonstruktion auf der Fläche den Eindruck einer Einheitlichkeit der Gruppe erzeugt, welche dieser, in Stein, Bronze oder Thon ausgeführt, fehlen würde, denn als Skulptur geformt erschiene sie stilistisch undenkbar: sie wäre kein in sich abgerundetes Gebilde, sondern ein Agglomerat zweier Gestalten, einer vorderen und einer hinteren. Zum ersten Male also zeigt es sich mit überraschender Deutlichkeit, daß die Malerei Michelangelo eine Freiheit gewährt, die ihm sonst versagt ist. Er darf, ohne auf die starke Wirkung der Leiblichkeit zu verzichten, die er durch die Art seiner Modellirung erzwingt, kühne Motive der Handlung und Bewegung wagen, wie er sie in Statuen nicht hätte geben

können, er darf zugleich nach der Seite seelischer Charakteristik über das im plastischen Stile Ausdrückbare hinausgehen. Aber freilich bleibt der Widerspruch zwischen seinem doch immer eminent plastischen Sinne und den Rechten, welche die Malerei erhebt, nicht aus. Noch stärker, wie in der Madonna von Manchester, knechtet der Despotismus des Bildhauers die Malerei, indem er ihr die Freude an ihrer eigensten Fähigkeit, nämlich durch Farbenreize und durch weiträumliche Naturschilderung Auge und Gefühl zu entzücken, verwehrt. An Stelle der schimmernden, ein Weltbild vorzaubernden Landschaft Lionardos setzt Michelangelo, auf die Andeutung weniger Hügel sich beschränkend, nackte jugendliche Leiber auf hartem Gestein. Nur der Mensch ist ihm von Bedeutung; was geht den Statuenbildner die Landschaft an? Und so entsteht in unheimlich zwangvoller künstlerischer Unterwerfung des Naturganzen unter die Herrschaft des Menschenleibes, als der höchsten plastischen Offenbarung aller Daseinskraft, das wuchtige, rücksichtslose Gemälde der Tribuna, in dem Michelangelo, nun mit gereiftem malerischen Können, sein Wollen dem Lionardos gegenüberstellte.

Wie es sicher nicht an Stimmen von Zeitgenossen des Meisters gefehlt haben wird, welche das Bild für eine den neuen Errungenschaften Hohn sprechende Gewaltsamkeit erklärten — denn durch Lionardo war ja gerade die spezifisch malerische Naturauffassung den Florentinern erschlossen worden — so werden vermuthlich auch über den Geist der Darstellung schon ähnliche abfällige Urtheile, wie man sie in neuerer Zeit hört, gefällt worden sein. „Mit einer Gesinnung dieser Art," ruft Jakob Burckhardt aus, „soll man überhaupt keine heiligen Familien malen." Die Maria sei eine Contadina, Christus ein gewöhnliches Kind, Johannes unedel, ist gesagt worden. Ja, Justi geht so weit, zu behaupten, die poetische Wirkung sei vollständig verfehlt, man glaube eine Episode aus der Vorstellung einer Gymnastikerfamilie zu sehen, wozu die Figuren aus der Palästra paßten. Gewiß wird man nicht bestreiten können, daß die Konzeption und die Formensprache des Gemäldes befremdend wirken, weil sie den festgewurzelten und tief begründeten Vorstellungen, die wir von den heiligen Gestalten haben, nicht entsprechen, gewiß auch kann die Unterschiedenheit dieser Darstellung von allen anderen Madonnenbildern der Renaissance, sowie die Einwirkung formaler Probleme nicht scharf genug hervorgehoben

werden — aber jene Auslassungen werden dem geistigen Gehalte des Werkes doch nicht gerecht.

Es ist ein Augenblick der Ruhe auf der Flucht gedacht. Vor einer Steinmauer, auf der Joseph sitzt, hat Maria sich auf dem Rasen niedergelassen und war, indessen die Kinder miteinander spielten, mit Lesen beschäftigt. Nun unterbricht sie sich darin, denn Joseph hat den Knaben, dessen Spielgefährte mit zurückgewandtem, leuchtendem Blicke von dannen wandert, zu sich emporgehoben und ermöglicht ihm sorglich den Versuch, kletternd über ihre Schultern, indem die kleinen Hände an ihrem Stirnzopf Halt suchen, auf ihre Kniee zu gelangen. Verlangende Arme strecken sich ihm entgegen, und der inbrünstige Strahl des Mutterauges empfängt ihn.

Ein Motiv von so schlichter Natürlichkeit, so unmittelbar dem intimen Familienleben abgelauscht, ja geeignet, wie vielleicht kein zweites, gerade den Familienzusammenhang zu kennzeichnen, — zu welcher Bedeutung ist es gebracht! Wie wußte der große Künstler das scheinbare Spiel in hohem Sinne zu verwerthen! Ist für unsere Anschauung durch das Emporschauen der Maria zu dem Kinde, das sie von oben empfängt, nicht unmittelbar das Verhältniss gerade dieser Mutter zu ihrem Kinde, dem göttlichen, verdeutlicht! In diesem Aufblick ist die Grundidee der gesamten Komposition zu erkennen, er tritt, als eine von allem Konventionellen befreite natürlichste Äußerung der Anbetung an die Stelle des sonst in der Kunst immer wiederkehrenden Kultusmotives der gefalteten Hände, welches noch Fra Bartolommeo in seinen Bildern mit Vorliebe anwendet. Betrachtet man den Kopf der Jungfrau, zu dem eine schöne Röthelstudie in der Casa Buonarroti (Verz. 11) gedient hat, für sich, gesondert von der Umgebung, so wirkt er wie der einer ekstatisch zum Himmel schauenden Heiligen, wie die Allegorie gläubiger Liebe. Aber auch das Auge des Johannes, gleich dem Marias vom Licht aus der Höhe erhellt, und der tief gedankenvolle Blick des Greises haften an dem Christusknaben, über dessen prädominirende Bedeutung so kein Zweifel bleibt. Und nun beachte man, wie ihm der Künstler, der auch hier das Vorher und Nachher für unsere Vorstellung so bestimmt angedeutet hat, daß die Phantasie es sich ohne Weiteres vergegenwärtigt, die zentrale Stelle in der Gruppe zuweist! Die Arme, die sich dem Kinde liebend entgegenheben, werden es auf dem Schooße der Mutter betten, der seiner

wartet, dem Schooße, dem aus Himmelshöhen das heilige Pfand anvertraut ward. Wohl darf man hier von einer Symbolik sprechen, aber freilich von einer ganz anderen, als jener kirchlichen, die einst willkürlich aus diesem Gemälde herausgeklügelt ward.

Vom Kirchlichen freilich sind wir hier weit entfernt, wir weilen in einem sagenhaften Bereiche. Verglichen mit der Leibesfülle und -kraft dieser Heldenmutter, die sich der ersten Kraftäußerungen ihres kleinen Heros freut, wollen die Frauengestalten der früher besprochenen Reliefs uns noch menschlich verwandt bedünken. Es ist die Madonna von Manchester, an die Michelangelo, die Formensprache mächtig steigernd und zugleich vereinfachend, angeknüpft hat. Das Priesterliche, bleibt es auch in den Einzelheiten der Tracht, wie: der Bordüre des Brustausschnittes am Untergewand, dem Brustband, der hohen Gürtung und dem breit drapirten Mantel noch angedeutet, tritt im Eindruck vor der Macht natürlichen Daseins, das in den nackten Armen sich geltend macht, zurück. Doch belehren uns die Sibyllen, als deren erstgeborene Schwester die Madonna Doni erscheint, darüber, daß der Bildhauer, dem es um Enthüllung der Schönheiten des Körpers zu thun sein mußte, als Dichter das von ihm zu verherrlichende, gottgesandte, übermenschliche Frauengeschlecht als eines, in dem erhabene Ursprünglichkeit der Natur die Weihe höchsten seherischen Wissens in sich trägt, auffaßte. Eine Konzeption, die wie ein Bekenntniss zu der altgermanischen Auffassung der Frau erscheint!

Auch der Gestalt des Joseph ist etwas Priesterliches verliehen. Er gehört zum Geschlecht der Propheten. Nicht als unbeschäftigte, bloß betrachtende Nebenperson, wie er zumeist dargestellt ward, giebt ihn Michelangelo, sondern, wenn auch im Hintergrund, doch als einen an der Handlung innig Mitbetheiligten, als den kraftvollen, in den göttlichen Rathschluß eingeweihten Schützer, der seiner Verantwortlichkeit bewußt ist. Sein ernstes, selbst schmerzliches Sinnen ausdrückendes Haupt, dessen schroffer, harter Knochenbau Ghirlandajosche und Signorellische Typen in Erinnerung bringt, bezeichnet den tiefsten Ton in dem Dreiklang von Kindheit, Jugend und Alter, der von den drei eng einander genäherten Köpfen gebildet wird.

Wie in allen großen Kunstwerken ist also auch hier das Formale tief begründet und gerechtfertigt durch den Gehalt des Vorwurfes, ist es die adäquate Erscheinung der Idee. Nur der flüchtig

Betrachtende kann durch die Potenz der Formenbildung an der Wahrnehmung des Seelischen gehindert und in den Wahn versetzt werden, das Problem der Form habe den Sieg über den geistigen Gehalt davongetragen. Fassen wir zusammen, indem wir uns die künstlerischen Erwägungen, welche die Gestaltung bestimmten, zu verdeutlichen bemühen! Zweierlei galt es für den Künstler zur Anschauung zu bringen: die Vorstellung der Familie und die unvergleichliche göttliche Bedeutung des Kindes. Seinem auf das Lebendige, Bewegte drängenden Ausdrucksbedürfniss nach mußte er einen Vorgang, eine Handlung schildern, sein plastischer Sinn bedingte eine gefestigte Gestaltengruppe. Eine das Wesen der Familie charakterisirende Aktion konnte nur in der gemeinsamen Beschäftigung des Vaters und der Mutter mit dem Kinde gefunden werden, wobei es auf die Mutter besonders ankam; sie hatte den Vorrang vor dem Vater zu erhalten. Die höchste Bedeutung aber war doch dem Kinde zu wahren. In primitiver Weise hatten die älteren Meister den Schwierigkeiten dieser Aufgabe zu begegnen versucht, indem sie auf das Zusammenwirken der drei Personen zu einer akzentuirten Handlung verzichteten. Für Michelangelo liegt in dieser das Entscheidende. Die innigste formale Ineinanderbeziehung der Figuren erreicht er, einmal durch die Einfügung des Oberkörpers der Maria zwischen die Beine des Joseph und dann durch die zwischen Joseph und Maria sich einfügende, von ihm zu ihr sich hinbewegende Gestalt des Knaben. Zugleich aber sicherte sich der Künstler — wonach er schon in der Madonna von Brügge, in dem Bilde von Manchester und in dem Bargellorelief verlangt — die Möglichkeit, die Gestalt der Frau in großartigem Kontrapost der bei aller ihrer Wucht doch anmuthigen Bewegung als ein freies, in allen Theilen unverdecktes Ganzes zur Anschauung zu bringen. Welch mannigfaltige Belebung der feste Bau dieser Gruppe, die im unteren Gefüge, in ihrer Basis, die horizontalen, im oberen die vertikalen Linien betont zeigt, durch die ausgleichenden Diagonalen der Arme Marias und der Gewandfalten erhielt, fällt in die Augen und steigert die Bewunderung für die meisterliche Sicherheit und Bestimmtheit. Alles erscheint bei größter Natürlichkeit stilistisch nothwendig.

Was aber bedeuten die nackten Jünglinge im Hintergrunde, die, unbetheiligt an dem Vorgange, an eine Mauer gelehnt oder auf ihr sitzend mit Gewandstücken sich spielend beschäftigen? Es

sind nicht Hirten, wie auf dem Madonnenbilde Signorellis in den Uffizien, welches Michelangelo den Gedanken der Anbringung solcher Ignudi nahegelegt haben könnte, sondern Epheben griechischer Art und aus christlichen Vorstellungen nicht zu erklären. Es heißt daher wohl nicht fehlgehen, wenn man ihre Entstehung aus rein künstlerisch formalen Interessen, aus der Abneigung gegen Landschaftsdarstellung und aus der Freude an Gestaltung schöner Leiber und Bewegungsmotive annimmt. In der Madonna an der Treppe waren es Knaben, deren zwei schon das Spiel mit einem Tuch treiben, in der Madonna von Manchester, der Jungfrau nahe verbunden, halbwüchsige, noch als Engel gedachte Jünglinge, hier werden es kräftige, von allen Hüllen sich befreiende Typen junger feuriger Lebenskraft, die dem Heiligen gesellt werden. Es sind Eindringlinge aus der hellenischen Welt, wie sie in der Phantasie des Verehrers Platons ganz von selbst sich einfinden mußten, Verbildlichungen eines von aller Geschichte und Konvention freien Reinmenschlichen, wie sie die Sehnsucht des Bildhauers heraufbeschwor. Und als solche über alles Zeitliche hinausführend, fügen sie sich nicht nur in die neue mythische Auffassung des christlichen Stoffes, die der Hauptgruppe ihr Gepräge verleiht, ungezwungen ein, sondern verstärken dieselbe in bedeutsamer Weise. Indem sie den Beschauer auffordern, das gesamte Werk in ideal menschlichem Sinne zu interpretiren, verleihen sie ihm eine Färbung fast allegorischer Art, als handle es sich um eine Schilderung allgemeinen Menschendaseins nach den verschiedenen Altersstufen.

Hiermit aber ist die Entscheidung gefallen: alle hergebrachten christlichen Elemente, mit denen in den vorhergehenden Schöpfungen doch noch nicht ganz gebrochen war, sind ausgeschieden: in Körperbildung, Stellung und Tracht der Maria ist der Charakter scheuer, in sich zurückgezogener Jungfräulichkeit und zarter Jugend getilgt, die Anzeichen der Geistigkeit im Wesen des Kindes und in seinem Verhältniss zur Mutter sind bis auf das geschlossen in deren Schooß liegende Buch — noch klingt auch hier die Verkündigung: „Das Wort ward Fleisch“ nach — vermieden, verschwunden sind die Engel. Und wenn der kleine Johannes wandernd unseren Gesichtskreis verläßt, dürfen wir das nicht symbolisch als den Abschied auch von dieser so spezifisch das Christliche kennzeichnenden Erscheinung betrachten?

Trug aber diese Neuschöpfung die künstlerische Berechtigung in sich, ward durch sie wirklich die Möglichkeit einer ganz andersartigen Anschauung des christlichen Stoffes erwiesen? Wir müssen die Frage verneinen. Wenn jene oben erwähnten Kritiken abzulehnen waren, weil sie die Intentionen des Künstlers verkennen, so muß man ihnen doch zustimmen, insofern sie das Christliche in der heiligen Familie Doni nicht zum Ausdruck gebracht finden. Mit ähnlicher Ersichtlichkeit, wie früher in dem Bacchus, offenbart sich hier, in diesem spezifisch religiösen Stoffe, die Unversöhnbarkeit des antik mythologischen und des modern christlichen Ideales. Wohl durfte und mußte die monumentale Kunst den schlichten, ärmstem Dasein entsprossenen heiligen Gestalten der Evangelien Schönheit verleihen, denn nur durch sie war ihre Göttlichkeit zu veranschaulichen, aber zu Heroen konnten sie nicht gemacht werden; wohl mußten sie ihres ewigen Gehaltes wegen der zeitlichen, geschichtlichen Merkmale verlustig gehen, aber sie konnten nicht in ein menschliches Urdasein versetzt werden, und für ihre Charakteristik blieben gewisse, der Geschichte oder Legende entlehnte Merkmale unerläßlich.

Dem Schöpfer selbst wird nicht zu vollem Bewußtsein gekommen sein, was uns rückblickend Betrachtenden, die wir die großen Zusammenhänge überschauen, ersichtlich wird. Ihn mußte, ohne daß ihn die Frage des Christlichen oder Unchristlichen in seiner Auffassung bekümmerte, der Vorwurf, sowohl der heiligen Familie, als — in höherem Grade — der Madonna mit dem Kinde als einer der wenigen künstlerisch wirklich bedeutungsvollen und idealen, welche die Religion darbot, immer von neuem beschäftigen. Wie viel und in welcher Art er sich mit ihm auch später bis an sein Lebensende abgegeben hat, wird uns später bekannt werden. —

Etwa in die Zeit der Familie Doni oder in die ersten Jahre der Thätigkeit in der Sixtina dürfte der Entwurf für das Gemälde der Grablegung Christi, das, früher in der Sammlung Fesch, 1868 für die Londoner Nationalgalerie erworben wurde, fallen. Die Ausführung in Farben ist von anderer schwächerer Hand, vielleicht aber die Untermalung von Michelangelo selbst, dessen Geist aus den kühnen Motiven und großen Gestalten nicht minder als aus den Mängeln der Komposition: der losen, die einzelne

Figur betonenden bildhauerischen Anfügung der beiden Frauen im Vordergrund, unverkennbar spricht. In der gewaltigen Gruppe der Träger mit dem Leichnam gewahren wir die erste Konzeption einer

Grablegung Christi. Nationalgalerie, London.

Darstellung, die den Meister in seinem späten Alter in so hohem Grade beschäftigen sollte. Damals hat er, wie wir noch sehen werden, in Zeichnungen, welche die Marmorgruppen der Beweinung im Florentiner Dom und der Pietà Rondanini vorbereiteten, an dieses sein Jugendwerk angeknüpft.

Mit mächtiger Kraftanspannung halten ein Jüngling, der vom Geschlecht der Athleten an der Sixtinischen Decke ist, und eine schlanke junge Frau den Leichnam in schwebender, sitzender Stellung auf einem riemenartig schmalen Tuche, indessen von hinten Joseph von Arimathia, der dem Joseph der Madonna Doni gleicht, sich vorbeugend ihn unter den Armen stützt. Von rechts naht mit schmerzlichem Ausdruck eine zweite Frau. Eine dritte, links vorn am Boden knieend, ist in den Anblick der Dornenkrone und der Nägel versunken, die freilich nicht auf dem Bilde, wohl aber in der Federskizze für diese Gestalt (Louvre, Verz. 492) angegeben ist. Die vierte (nicht ausgeführte) rechts im Vordergrund, offenbar Maria, scheint, von Leid überwältigt, zusammengebrochen zu sein.

Wie in die Zukunft, weist das, gleichsam nicht zur vollen Reife gediehene, aber eindrucksvolle Werk auch in die Vergangenheit zurück. Die Christusgestalt, für welche eine Studie in der Wiener Albertina (Verz. 522) gedient hat, wirkt in dem Schönheitsgefühl sanften Linienflusses und in der milden Auffassung des Todes wie ein deutlich vernehmbarer Nachklang der Pietà in S. Peter, und das Antlitz erinnert nicht allein an diese, sondern auch an den frühen Crucifixus in S. Spirito. Dabei drängt sich eine merkwürdige Frage auf: ist Michelangelo durch Raphaels Grablegung zur Behandlung des gleichen Stoffes veranlaßt worden? Hat es ihn, wie dies später bei dem Entwurfe von Zeichnungen für Sebastiano del Piombo ganz ersichtlich ist, gereizt, der künstlerischen Auffassung des Urbinaten, der seinerseits in seinem Bilde Eindrücke Michelangeloscher Kunst verwerthete, eine andere gegenüberzustellen? Betont er, wie in der Familie Doni, so auch hier nachdrücklich sein plastisches Ideal der geschlossenen Figurengruppe? Der Gedanke scheint erlaubt, bedenkt man, daß das Londoner Gemälde etwa um die gleiche Zeit, wie Raphaels Schöpfung, nämlich um 1508, entworfen sein dürfte.

Lünette der Sixtina.

2

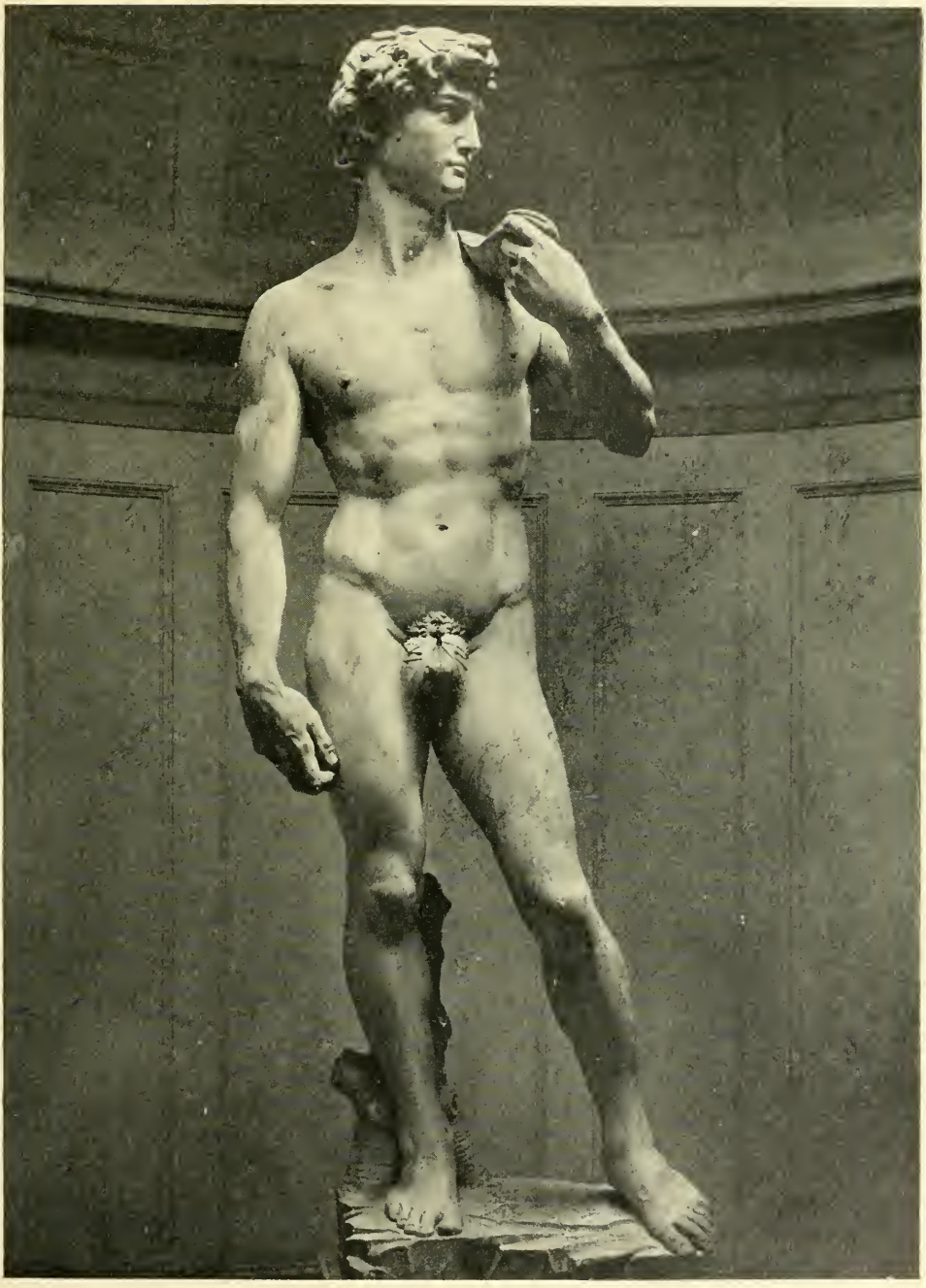
DER HELDENJÜNGLING

Nicht minder, wie der Stil dieser Madonnendarstellungen von jenen der ersten Schaffensperiode, unterscheidet sich die gigantische Statue des David von den früheren Jünglingsfiguren des Meisters, unter denen nur der Eros, als die späteste, sich ihr nähert.

Die Aufgabe, die Michelangelo übernahm, als er sich am 16. August 1501 verpflichtete, einen vorzeiten von Bartolommeo di Pietro verhauenen Riesenblock der Domopera zu bearbeiten, bot in mehrfacher Beziehung Schwierigkeiten ungewöhnlicher Art dar. Die zu schaffende Figur war ein David: eine nicht ausgewachsene, an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters stehende Gestalt sollte in kolossalen Verhältnissen gebildet werden. Lag hierin nicht von vornherein ein Widerspruch, der durch keine noch so große Kunst überwunden werden konnte? Und dazu kam, daß der Meister an ein schon Vorhandenes gebunden war, die Fehler eines Vorgängers wieder gutzumachen hatte. Welcher Art diese gewesen, ist uns näher nicht bekannt, nur Eines erfahren wir, daß der Block zwischen den Beinen durchlocht war.

Alles, was befremdlich, nicht harmonisch in dem vollendeten Werke, an dem der Künstler über zwei Jahre gearbeitet hat, wirkt, erklärt sich aus solchen Gegebenheiten: sowohl die bei der übermäßigen Größe der Figur besonders auffallende Unverhältnissmäßigkeit in den Formen des noch nicht ausgereiften Körpers, als auch die weite seitliche Abrückung des Spielbeines vom Standbein, deren störender Eindruck nur dann aufgehoben scheint, wenn man die Statue halb von der Seite, in der Diagonale der Basis, betrachtet. Was aber wollen solche Aussetzungen sagen gegenüber dem Willen des Meisters, der, jede Kritik überwältigend, gebieterisch sich uns aufzwingt!

Verklungen ist die entzückende Dichtung der Künstler des Quattrocento, verschwunden der träumerische Hirtenknabe, dem wie im Spiel das todbringende Geschoß entfahren ist und dem man es nicht glaubt, daß er die Kraft besessen, das Riesenhaupt des Feindes von Dessen Leibe zu trennen. Ein unbändiger Titanensohn steht vor uns, bereit den Kampf selbst mit Göttern aufzunehmen, dräuend wie ein junger Löwe, der, seiner Kraft bewußt werdend, aus wilder Einsamkeit des Dickichts hervortritt und seinen Gegner gewahrt. Kaum vermag der noch unentwickelte Unterkörper die wuchtende Last des kraftgeschwellten, mächtigen Oberleibes zu tragen. Alles Gewicht desselben auf das stramm gestreckte, fest auftretende rechte Bein verlegend, bereitet sich in elastischer Bewegung der Hüften und des anderen Beines der Körper auf den Zeitpunkt vor, da jeder Muskel der einen gesammelten Aktion dienen wird. Schon beginnt die breite Brust der Bewegung des Kopfes zu folgen, der dem ferne sich zeigenden Goliath zugewandt ist. Nur einen Augenblick, und die rechte, gewaltige, „unnahbare“ Hand wird den Beutel der Schleuder loslassen, wird mit Blitzesschnelle das noch von der Linken gehaltene Ende des Schleuderriemens fassen und den gewirbelten Stein durch die Lüfte entsenden. So zuwartend die gesamte Haltung, so aufs äußerste gespannt ist die geistige Aufmerksamkeit. Alle Energie hat sich in das Haupt gedrängt: sie zieht sich wie in einem Brennpunkt in den Augenbrauen an der Nasenwurzel zusammen, sie blitzt aus dem furchtbaren Blicke, sie vibrirt in den Nasenflügeln, sie drängt das üppige Lockenhaar wie im Angriffe über die Stirn nach vorn. In jedem Zuge prägt sich stürmisch und unwiderstehlich siegreich die That aus. In dem Räumlichen offenbart sich ein Zeitliches, das Gegenwärtige schließt das



David. Akademie, Florenz.

Zukünftige in sich ein: es ist dem Künstler gelungen, uns in die Täuschung zu versetzen, als erlebten wir in sukzessiven Momenten den Vorgang vom ersten Aufmerksamwerden bis zur Vernichtung des Feindes. Ja mehr als das: vor unseren Augen scheint sich ein Knabe zum Mann zu entwickeln. Die leibliche Erscheinung ist nicht ein bloßes Dasein, sondern die Manifestation wirkender Kraft, die uns von ihrem ersten Anheben bis zur äußersten Entfaltung verdeutlicht wird. Der scheinbar ruhige Körper wird zum erregenden Ausdruck eines den Willen anspannenden leidenschaftlichen Seelenvorganges. (Studie für den Arm, Louvre, Verz. 474.)

Gewiß bezeichnet diese Auffassung nur das weitere Verfolgen einer Richtung, die von Michelangelo schon früher eingeschlagen ward, aber erst im David gewinnt die Gestaltung den Charakter einer ganz persönlichen und daher nothwendigen Offenbarung seines Wesens. Die dynamische Potenz seiner stürmischen Energie schafft sich ein Bild, das Kunstwerk wird zum Bekenntniss, das Problem der Form, das selbst noch in der heiligen Familie Doni dem Beobachter sich aufdrängt, verschwindet vor dem Gefühlsgehalt des Vorwurfes.

Im David tritt der Künstler selbst in finsterer Entschlossenheit den Angriffen einer gewaltthätigen Welt entgegen. Aus der Durchdringung der überlieferten Vorstellung mit seinem persönlichen Erleben aber entsteht ein Typisches: die individualisirenden Kennzeichen der geschichtlichen Persönlichkeit, als deren bedeutsamstes sonst der am Boden liegende Kopf des Goliath erscheint, sind weggelassen. Kaum denkt man mehr an den David, wie denn auch bezeichnenderweise das Volk in Florenz die Statue immer nur den „Giganten" genannt hat, sondern erschaut in der Gestalt das Bild des heroischen Jünglings überhaupt. Des Jünglings, wie er Schiller für seinen Karl Moor vor Augen schwebte, erfüllt von Freiheitsdrang und göttlichem Zorn. Aus dem engen Bereich der jüdischen Historie, ja selbst aus dem des Mittelalters, dessen Ritter, der hl. Georg, in Donatellos scharfer Formulirung Michelangelos Phantasie freilich beeinflußt hat, sind wir mit einem Zauberspruche in das Grenzenlose der Menschheit versetzt und vernehmen mit heiligem Schauer den Flügelschlag des Genius, der dem „Ewig Jungen" seine Kampfesbahnen weist.

Den Florentinern jener Tage bedeutete der Koloß die Allegorie der wiedergewonnenen Freiheit. Und diese Auffassung bewog

wohl die Signoria, ihm nicht, wie ursprünglich geplant, vor dem Dom, auch nicht, wie die meisten Künstler und unter ihnen Lionardo in einer Sitzung am 25. Januar 1504 riethen, in der Loggia dei Lanzi, sondern vor dem Palazzo den Platz anzuweisen. Dorthin gelangte er nach einem mehrtägigen, von Cronaca und den San Gallo geleiteten Transport Ende Mai und ward am 8. Juni an Stelle der Judith des Donatello errichtet, von welcher der Herold in jener Sitzung gesagt: „Sie gehöre nicht dahin, denn es sei nicht gut, daß eine Frau einen Mann tödte und ein böses Omen, denn, seit sie aufgestellt, habe man Unglück im Kriege mit Pisa.“ Michelangelo selbst scheint, nach Borghinis Aussage, mit dieser Anordnung nicht zufrieden gewesen zu sein, sondern die Unterbringung in einer Nische gewünscht zu haben, da der Block an den Schultern zu schmal gewesen sei. Ob er freilich mit einem Nischenplatz, wie er der Statue seit 1873 in der Akademie angewiesen worden ist, zufrieden gewesen wäre, ist eine andere Frage. Vielleicht sprachen sein Freund Giuliano da Sangallo, Lionardo und Andere in seinem Sinne, wenn sie den herrlichen Hallenraum Orcagnas in Vorschlag brachten. Dort hätte sie als Sinnbild aller kühnen Energie

David, Bronzestatuette. Louvre, Paris.

und alles jugendlichen Idealismus, welche Florenz zur Schöpferin der Renaissancekultur und -kunst gemacht haben, den ihrer würdigen Platz gefunden.

Mit welchen Gefühlen der Meister am 12. August 1502 den Kontrakt unterzeichnete, der ihn verpflichtete, eine zweite Statue des David in Bronze, und zwar in der Art des Donatelloschen im Hof des Palazzo della Signoria befindlichen Bildwerkes, anzufertigen, ist uns nicht bekannt. Doch dürfte er schwerlich durch solchen Auftrag besonders erfreut worden sein. Größeres als das bereits in der Arbeit befindliche Marmorwerk konnte er nicht konzipiren, und zudem war er in der Bronzetechnik, für die er auch später Zeit seines Lebens keine besondere Vorliebe besessen zu haben scheint, noch nicht geübt. So würde es sich erklären, daß trotz alles Drängens der Herzog von Nemours, Pierre de Rohan, Maréchal de Giè, dessen Wunsch zu erfüllen und Gunst zu gewinnen die florentinische Regierung das Werk bestellt hatte, vergeblich auf das ihm versprochene Geschenk bis zum Jahre 1504, in dem er seine Günstlingstellung beim König von Frankreich verlor, wartete, und auch sein Nachfolger Florimond Robertet, dem es nunmehr zugedacht ward, erst im Herbst 1508 in den Besitz der von Benedetto da Rovezzano vollendeten Statue, die $2^1/_4$ Ellen hoch war, gelangte. Sie befand sich bis gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts in dem Hofe des Schlosses Bury bei Blois, kam dann nach dem Chateau Villeroy und ist später verschollen. Nur eine allgemeine Vorstellung von ihrer Entstehungsgeschichte und ihrem Aussehen uns zu machen, ist uns dank zwei kleinen, nach Modellen Michelangelos angefertigten Bronzestatuetten und einer Zeichnung vergönnt.

Der erste Entwurf wird uns durch die Statuette im Louvre, in welcher Courajod mit Recht Michelangelos Geist erkannte, verdeutlicht. Seinem Auftrage gemäß nahm sich der Künstler Donatellos Bronze zum Vorbild und entlehnte ihr die allgemeine Haltung, aber nicht ohne sogleich in einer viel komplizirteren Bewegung seine eigene Anschauung zur Geltung zu bringen: der Oberkörper ist noch etwas nach links gewandt, indessen der Kopf und das linke Bein sich nach rechts bewegt. Hierdurch kommt es zu einer starken, wie kreisenden Drehung in den Hüften, die der Erscheinung, ähnlich wie der des Giovannino, den Charakter einer augenblicklichen Veränderung verleiht. Das Gezwungene in der Haltung

des linken Beines des Donatelloschen David suchte Michelangelo zu vermeiden, indem er den Fuß nicht auf das Goliathhaupt, sondern, wie Verrocchio in seiner Statue, auf den Boden dahinter stellte.

Federzeichnung zum Bronze-David. Louvre, Paris.

Von jeglicher Bekleidung sieht er ab und bändigt die Fülle des Haares, wie bei dem Londoner Eros, durch ein Band.

Daß ihm diese erste Formulirung nicht genügte, ist begreiflich. Weder konnte ihn das Bewegungsmotiv befriedigen, noch entsprach seiner Vorstellung die träumerisch-sinnige Stimmung, die er Donatellos Werk entlehnt. Eine Federzeichnung des Louvre

(Verz. 474), belehrt darüber, daß er sich von dem ihm gewiesenen Vorbilde befreit und den Versuch macht, der Figur den gleichen trotzigen Charakter, den er in der Marmorstatue ausgedrückt, aufzuprägen. Der Oberkörper ist hier zurückgelehnt, das rechte auf den Kopf tretende gekrümmte Bein, stark vorspringend, hat etwas Drohendes, ja Angreifendes, die gesenkte Rechte scheint jeden Augenblick wieder zum Angriff übergehen zu wollen. Die gesammte Stellung wirkt wie eine Herausforderung an die ihres Führers beraubten Philister: kommt nur heran!

Was in der Zeichnung mit leichten Strichen angedeutet war, hätte sich aber in der Bronze nicht verwirklichen lassen, ohne daß der erforderlichen Umgrenztheit statuarischer Erscheinung Gewalt angethan wurde. Der Künstler entschließt sich zu einer neuen Fassung, die uns in einer von Pit entdeckten Bronzestatuette des Amsterdamer Museums vor Augen steht. Nun wird die starke Ausladung des rechten Beines vermieden, indem der Kopf Goliaths hinter der Figur liegend angebracht und das weniger hoch aufgestützte Bein nach rückwärts gedrängt ist, und zugleich wird die Monotonie der zwei gesenkten Arme aufgehoben: wie beim Marmordavid, dem sich Michelangelo hierin nähert, ist der eine gesenkt, der andere vor die Brust erhoben.

Die Amsterdamer Bronze dürfte uns eine ungefähre Anschauung von der verloren gegangenen Statue geben. Auch von dieser gilt, was über den Giganten gesagt ward, obwohl die Spannung der Willenskraft in ihr nicht eine gleich intensive Verdeutlichung gefunden hat. Geheimnissvolle Worte, die der Meister auf die Zeichnung hingeworfen, bestätigen die Erkenntniss, daß in dem Heldenthum der beiden Werke sein eigenes Wesen sich spiegelt. Sie lauten:

„David mit der Schleuder und ich mit dem Bogen. Michelangiolo."

Klingt das nicht, als sähe er sich selbst, einen Kämpfer, den Pfeil auf der Sehne? Aber freilich wäre es auch wohl denkbar, daß er in einem Gedicht dem David den Eros habe vergleichen und Diesem den Ausruf in den Mund legen wollen. Dann wäre es ein Schmerzenslaut, der die Verherrlichung heiligen Zornes begleitete, und verwandelte sich der Sieger in das Opfer einer höheren Macht: der sehnenden Liebe. Auf demselben Blatte ist, auch von seiner Hand geschrieben, der Anfang des zweiten Sonettes „in morte di

Madonna Laura“ zu lesen, in dem Petrarca den gleichzeitigen Verlust des Kardinals Giovanni Colonna und der Laura beklagt: „Rotta è l'alta Colonna.“

Gestürzt die hohe Säule und der Lorbeer,
Die Schatten gaben meinem müden Denken!
Und nie, von Nord zu Süd, von Ost zu West
Werd' wiederfinden ich, was ich verloren.

Du hast geraubt mir, Tod, den Doppelschatz,
Der froh und hochgemuth mich leben machte
Und den kein Land und keine Kaisermacht,
Nicht Gold noch Edelstein mir kann erneuern.

Doch ist vom Schicksal so es mir bestimmt,
Wie lebt' ich anders als in Seelentrauer,
Die Augen thränenfeucht, gebeugten Hauptes.

Ach! Unser Leben, das so schön erscheint,
Wie leicht an einem Morgen büßt es ein,
Was mühsam sich erwarb in langen Jahren!

Die wenigen Worte und der Hinweis auf Petrarcas Klage genügen, uns einen ergreifenden Einblick in die Seele Michelangelos, als er den David schuf, zu gewähren. Er, der den freudigen hohen Muth des Helden in sich fühlte, durchschaute, weil er es erlebt, die unentrinnbare Tragik alles Heldenthums, der Leidenschaft Leiden, mit denen der Sieg erkauft wird. In einem kleinen Thonmodell der Casa Buonarroti (Verz. 581) hat er dem Ausdruck gegeben. In der Stellung dem Marmordavid nahe verwandt, nur im Gegensinn gehalten, bezeichnet die muskulöse, in den Formen voll entwickelte Gestalt eines Jünglings nicht, wie man angenommen hat, eine Vorstudie zu der Statue, sondern eine Variante derselben. In erschütterndem Kontrast zu der feurig im Körper pulsirenden Kraft senkt sich das Haupt in furchtbarer Schmerzenspein. Dem Bild stärkster Willensbethätigung tritt dasjenige gebrochenen Wollens gegenüber, der Bejahung des Lebens die erzwungene Verneinung. Wie gelinde erscheint die Todesqual des zu Boden gefällten Adonis, verglichen mit dem Leiden dieses in der Pracht seiner Gliederfülle

lebend Dahinschreitenden! Welch' ein Verhängniss ist es, das des Starken Herr wird? Kein anderes, als jenes, welches Herakles in den Dienst des Eurystheus zwängte, welchem in Schwermuth am Strande des Meeres Achilles nachsann, von welchem Siegmund durch Gewitter und Noth gehetzt ward — die Fesselung götterentstammten Seins und göttlicher Kraft durch den Zwang menschlicher Bedingtheit und Abhängigkeit.

Thonmodell. Casa Buonarroti, Florenz.

So ward auch der Sieger, den Michelangelo schuf, zum Dulder. Die tragischen Anschauungen, welche von den Sklaven am Juliusdenkmal verkündigt werden sollten, bereiten sich vor, wie mit den Jünglingsgestalten auf dem Gemälde Doni die Dichtung angehoben hat, deren Ausgestaltung in den Ignudi der Sixtinischen Decke sich vollzieht.

Noch bevor er aber aus eigener Wahl diese Geschlechter ins Leben rief, erhielt der Künstler durch den Auftrag auf das Schlachtgemälde im großen Rathssaale die Veranlassung und die Möglichkeit, seine Kenntnisse der Bewegungen des menschlichen Leibes in monumentaler Weise zu bewähren, die Kraft und Elastizität jugendlicher Körper in mannigfaltigen und kühnen Motiven zu verdeutlichen.

Fünf Monate, nachdem Lionardo die Ausführung seines Kartons: „die Schlacht von Anghiari" begonnen, im August 1504 erging an Michelangelo die Aufforderung, das Seitenstück zu dieser: „die Schlacht bei Cascina" zu entwerfen. Bis zu seiner Berufung nach Rom im März des folgenden Jahres dürfte er auf das Eifrigste mit der Arbeit beschäftigt gewesen sein, so daß sie zum größeren Theile fertig war, als er Florenz verließ. Vollendet hat er die Kartonzeichnung im Sommer 1506, als er sich, aus Rom geflohen, wieder in der Heimath aufhielt. Zu einer Ausführung in Wandmalerei aber ist weder sein Werk, noch das Lionardos, dessen technische Experimente scheiterten, gelangt. Einige Jahre lang im großen Rathssaale und dann im Palazzo Medici ausgestellt, ein Gegenstand des enthusiastischen Studiums seitens aller jüngeren Künstler, wurde der Karton, wie es scheint, schon 1512 und dann während der Erkrankung des Giuliano Medici 1516 das Opfer solcher leidenschaftlichen Bewunderung. Er wurde in Stücke zerschnitten, und diese haben sich im Laufe der Zeit verloren. Ein solches befand sich 1584 im Besitze Bernardo Vecchiettis in Florenz, andere sind bis in den Anfang des XVII. Jahrhunderts bei den Strozzi in Mantua nachzuweisen. Deren vier kamen dann nach Turin und verbrannten hier 1621, bis auf eines, das verschollen ist. Einige andere, heute gleichfalls nicht mehr erhalten, werden 1633 in der Sammlung des Grafen Monterey in Madrid erwähnt. Für die geistige Reproduktion des Werkes sehen wir uns auf alte Beschreibungen, eine Grisaillemalerei im Besitze des Grafen Leicester zu Holkham, je drei Kupferstiche von Marcantonio Raimondi und von Agostino Veneziano, Studien von Michelangelos Hand und alte Kopieen nach Einzelheiten angewiesen.

Der Sieg, den Michelangelo zu verherrlichen hatte, war, unter der Führung des Galeotto Malatesta, am 28. Juli 1364 über den alten Erbfeind, die Pisaner, bei Cascina unfern Pisas erfochten worden. Der Condottiere der Gegner, der gefürchtete John Hawkwood, der später in die Dienste der florentinischen Signoria eintrat und die Ehre des gemalten Reiterdenkmales in Florenz erhielt, hatte das Heer der Florentiner, das aus 4000 Reitern und 11000 Fußgängern bestand, zu überrumpeln gehofft. Es war ein glühend heißer Sonntag: die Soldaten badeten im Arno oder gaben sich der Ruhe hin, als der Angriff auf das Lager erfolgte. Nur der Umsicht des wachsamen und mißtrauischen Manno Donati wurde

es verdankt, daß Hawkwoods Unternehmen mißlang und in einer großen Niederlage endete. Das Gedächtniss des Freudentages lebendig zu erhalten, wurde von der Guelfenparthei dem hl. Viktor eine Kapelle im alten Dome von Florenz gestiftet und alljährlich ein allgemeines Volksfest veranstaltet.

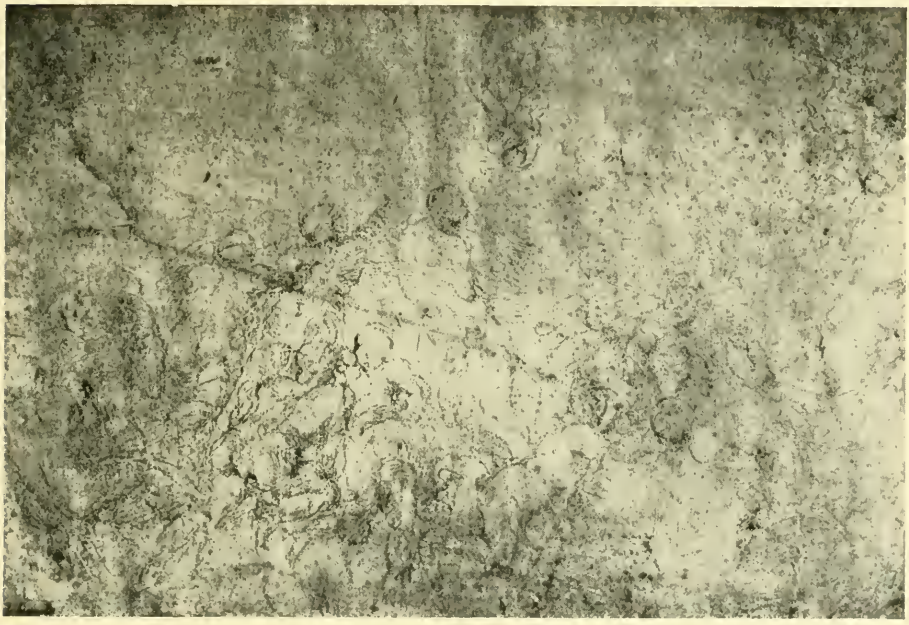
Fast möchte man meinen, der Künstler habe bei dem Beschlusse der Signoria, gerade dieses Ereigniss darstellen zu lassen, mitgewirkt. Jedenfalls hätte kein anderes gewählt werden können, das ihm die gleiche Gelegenheit gegeben hätte, sein eigenstes

Die Schlacht bei Cascina. Grisaille in Holkham Hall.

Können in der Darstellung des Nackten zu bewähren. Nicht die Schlacht selbst, sondern jene Episode der Überraschung der Badenden machte er zum Vorwurf seiner Schilderung.

„Er füllte den Karton," berichtet Vasari, „mit nackten Figuren, welche sich bei der Hitze im Arno badeten, als der Ruf: Zu den Waffen! im Lager erscholl und vom Angriff der Feinde kündete. Da sah man von der göttlichen Hand Michelangelos dargestellt, wie die Soldaten aus dem Wasser herausstiegen, wie der Eine beim Waffenanlegen sich eilte, um dem Gefährten behilflich zu sein, der Andere sich den Harnisch anschnallte, Viele mit anderen Rüstungsstücken sich bekleideten und Unzählige, zu Pferde kämpfend, das Handgemenge begannen. Da war unter anderen Figuren ein Alter,

der, um sich Schatten zu machen, einen Epheukranz auf dem Kopfe trug und sich gesetzt hatte, um sich die Strümpfe anzuziehen, und da er nicht hinein konnte, weil die Beine noch vom Wasser naß waren, und den Tumult der Soldaten und das Geschrei und den Lärm der Trommeln hörte, zerrte er in großer Eile mit Gewalt an dem einen Strumpfe. Und nicht allein, daß alle seine Muskeln und Nerven die Anstrengung verriethen, verzog er auch den Mund so,



Die Schlacht bei Cascina. Kreideskizze. Uffizien, Florenz.

daß es sich deutlich zeigte, wie sehr er litt und bis in die Fußspitzen sich abmühte. Auch waren da Trommler und Gestalten, die mit zusammengerafften Kleidern nackt dem Handgemenge zueilten, und man gewahrte seltsame Stellungen: den Einen aufrecht, den Anderen knieend oder gebeugt oder in schwebender Lage, wieder Andere in schwierigsten Verkürzungen, wie in der Luft freischwebend. Auch viele Figurengruppen waren zu sehen, die in verschiedener Weise entworfen waren, theils in Kohle umrissen, theils schraffirt, theils gewischt, theils weiß aufgehöht, denn er wollte zeigen, was er technisch könne. Daher auch die Künstler starr

vor Staunen und Bewunderung blieben beim Anblick des höchsten Gipfels, zu dem die von Michelangelo bewiesene Kunst in diesem Karton gelangt war. Angesichts so göttlicher Gestalten behaupten Einige, die sie sahen, niemals habe man etwas von seiner oder von anderer Hand gesehen, das der Göttlichkeit dieser Kunst, unerreichbar für irgend einen anderen Geist, sich vergleichen lasse."

Eine nur unvollkommene Vorstellung der figurenreichen, in lebensgroßen Verhältnissen ausgeführten Komposition gewährt uns das grau in grau gemalte Bildchen in Holkham, das mit der von Vasari erwähnten, an Franz I. verkauften Kopie, welche Aristotele da San Gallo angefertigt hatte, zu identifiziren nicht wohl möglich ist. Vasari verdankte seine Kenntniss des Werkes offenbar der Zeichnung, welche Aristotele nach diesem angefertigt hatte. In der Grisaille aber fehlen jene „Unzähligen zu Pferde kämpfend", auch die Trommler. Wir müssen also annehmen, daß der Maler, mit Weglassung aller Reiterkampfszenen im Hintergrund, nur die mittlere Hauptparthie der Figuren im Vordergrunde wiedergegeben hat. Hieraus erklärt sich das Unbefriedigende, Unausgeglichene in der Komposition des Holkhamer Gemäldes. Sie in Gedanken zu ergänzen, könnten uns einige Zeichnungen veranlassen.

Auf einer flüchtigen und sehr verwischten Kreideskizze in den Uffizien (Verz. 208), die ich für einen frühen Originalentwurf des Meisters halte — sollte es eine Kopie sein, so gäbe sie einen solchen getreu wieder —, finden wir links fünf Figuren, die in dem Bilde nicht vorhanden sind: drei nach hinten Eilende, auf welche Vasaris Erwähnung der „in der Luft Schwebenden" passen würde, hinter und seitwärts von dem aus dem Wasser Steigenden; einen ans Land Klimmenden und über ihm Einen, der sich etwas niederbeugt. Über die rechte Seite der Darstellung sagt uns diese Skizze aber nichts, da sie mit dem vorgebeugt ins Wasser schauenden Manne abschließt. Dieser, wie auch der ins Wasser Hinablangende und der Heraussteigende, unterscheidet sich in der Bewegung von den entsprechenden Gestalten in der Grisaille, was es unzweifelhaft macht, daß wir in der Zeichnung nur einen ersten Gedanken des Künstlers vor Augen haben, der später vielfache Modifikationen erlitten hat. Wir dürfen also nicht mit Bestimmtheit sagen, daß auf dem Karton links jene fünf Figuren zu sehen waren. Dafür würde sprechen, daß der eine Laufende, wie Berenson richtig bemerkt hat, von Michelangelo in einer prachtvollen Zeichnung (in der Casa

Buonarroti Verz. 65) sorgfältig ausgeführt worden ist. Dann müßte aber der sein Wamms anziehende Mann auf dem Karton an einer anderen Stelle sich befunden haben, denn den Platz, den er auf

Studie. Casa Buonarroti, Florenz.

der Grisaille hat, nimmt in der Zeichnung eben jener Laufende ein. Wahrscheinlich hat der Maler des Bildes, da er jene fünf Personen wegließ, den sein Wamms Anziehenden als Füllfigur für die so entstandene Leere benutzt. Eine Willkür, die ihm aber doch unser Vertrauen nicht ganz rauben darf. Die alten Kupferstiche und Zeichnungen nach einzelnen Figuren und Gruppen des Werkes

beweisen, daß in der Hauptsache seine Darstellung dem Karton entspricht.

Oder hätte Thausing Recht, wenn er annimmt, daß die Grisaille nur eine geschickte Fälschung sei, ein willkürlicher Versuch, den Karton mit Hülfe der Kupferstiche und Zeichnungen zu rekonstruiren? Zu dieser Meinung wurde er durch eine Federskizze bewogen, die er für die Albertina erwarb und in der er einen frühen Entwurf Michelangelos für das Fresko erkannte. Sie zeigt eine ganz andere, zerstreutere Anordnung der Figuren. Nun ist die Autorschaft Michelangelos aber mehr als zweifelhaft, und die besprochene Kreideskizze stimmt im Wesentlichen mit dem Bilde in Holkham, nicht aber mit der Federstudie, überein. Die letztere muß also eine frei mit den Motiven spielende willkürliche Variation des Kartons sein.

Ist man demnach genöthigt, in der Grisaille die mittlere Hauptparthie des Kartons, mit nur einigen Veränderungen in den hinteren Figuren, zu erkennen, so bleibt es freilich der Phantasie überlassen, den Aufbau der gesamten Komposition sich auszumalen. Wie die fünf Figuren links, befanden sich vermuthlich auch rechts noch solche. Vielleicht war da der eilende, winkend rufende Jüngling zu sehen, der auf einer Zeichnung aus dem Besitze Henry Vaughans im British Museum (Verz. 336) erscheint, vielleicht auch der sitzende Mann, der den heraufgezogenen rechten Fuß hält, auf einem anderen Blatte derselben Sammlung (Verz. 335). Weiter auch der von hinten gesehene Nackte auf einer, Helmstudien enthaltenden Zeichnung im Louvre (Verz. 493), der gleichfalls in Rückenansicht gegebene auf einem Blatte in den Uffizien (Verz. 215), der Mann, der ein Pferd zu besteigen im Begriff ist, in Oxford (Verz. 403), und der nach vorne gebeugt Knieende in Haarlem (Verz. 254). Möglicher Weise war diese rechte Seite des Kartons gar nicht ausgeführt, sondern nur skizzirt: dann würde sich die Holkhamsche Kopie ohne Weiteres erklären.

Im Hintergrunde haben wir uns einzelne Reiterkampfszenen zu denken. Drei Entwürfe zu solchen, flüchtige, aber sehr geistvolle Federskizzen, werden in Oxford und London aufbewahrt. Das Blatt der Sammlung Malcolm im British Museum (Verz. 346) zeigt zwei gegeneinanderstürmende Reiter, davor ein gestürztes Pferd, von dem der Reiter kopfüber herabfällt, rechts wehrt sich ein Fußsoldat gegen ein sich bäumendes Roß, das, wie es scheint, seinen Krieger

abgeworfen hat. Auf der einen Oxforder Zeichnung (Verz. 400) sehen wir den Kampf eines vereinzelten Reiters mit fünf Fußsoldaten, deren drei unter den Hufen des galoppirenden Rosses zu Boden gesunken sind, auf der anderen (Verz. 402), die daneben zwei große Studien eines ruhig stehenden Pferdes aufweist, gleichfalls einen Reiter, der einen seiner drei Angreifer zu Fuß mit der Lanze durchbohrt. Ein drittes Blatt ebendaselbst (Verz. 401) enthält einen nach rechts galoppirenden Reiter mit ausgestrecktem Arm. Sieben offenbar für den Karton bestimmte Entwürfe phantastischer Helme, darunter einige mit Thierköpfen, finden sich auf der erwähnten Zeichnung des Louvre (Verz. 493), andere auf einem Blatte in Hamburg (Verz. 252).

Niemals, selbst an der sixtinischen Decke nicht, sagt Cellini in seiner Autobiographie, habe Michelangelo wieder etwas von gleicher Vollkommenheit, wie den Schlachtenkarton, geschaffen. Wer sich die kümmerliche Holkhamer Grisaille in seiner Phantasie vergrößert, sie in angegebener Weise ergänzt und dabei die Figuren in gleicher Art und sorgfältiger Vollendung lebensgroß sich ausgeführt denkt, wie etwa die Zeichnungen in Haarlem, der wird ein solches Urtheil in einem gewissen Sinne begreiflich finden. In jenem nämlich, daß die Formensprache, die Erfindung der Bewegungsmotive und die plastisch modellirende Ausführung von einer unvergleichlichen Vollkommenheit gewesen sein dürften. Hier war noch nichts von dem Übermaaß der Körpererscheinungen, nichts von dem Befremdenden gewaltsamer, ja gequälter Bewegungen, wie in späteren Schöpfungen des Meisters, zu gewahren. In edler Harmonie der Verhältnisse und in wundervoller Freiheit des Gebahrens offenbarte sich überzeugend die Ursprünglichkeit eines kraft- und freudvollen Daseins. Der Anblick dieses herrlichen Gewoges klassisch schöner Leiber muß berauschend, überwältigend gewirkt haben. Wie von einem Sturm aufgewirbelte Blätter, wie die Thiere einer Heerde, durch das Nahen des Raubthiers aufgescheucht, fahren die Gestalten durcheinander: einer und derselbe Gedanke, der gleiche Wille setzt sie alle in Aktion, jeder Muskel ist in Thätigkeit, jede Fiber vibrirt, Wollen und Handeln ist Eines, alles geistige Leben, in fiebrischer Anspannung, dient nur der That. Dem Anprall dieser Männer wird Niemand widerstehen können: sie werden gegen den Feind fliegen, wie Pfeile von straffgespannter Sehne entsandt. Ihre wilde Anmuth und leidenschaftliche Selbstvergessenheit fesselt

uns mit der Macht eines Natureindruckes. Man wundert sich, daß sie Gewandung und Panzer anlegen: nackt, wie den Einen mit der Lanze in der Hand, erwartet man sie, vorgeschichtliche Helden, in den Kampf ziehen zu sehen. Das sind nicht Florentiner, welche die Pisaner mit Vernichtung bedrohen, sondern Lapithen, die sich zum Streit mit Kentauren rüsten.

Die Kampfdarstellung des Reliefs in der Casa Buonarroti taucht vor unseren Blicken auf: es ist derselbe Geist, dieselbe wundervolle Energie, die hier wie dort sich äußert, aber welcher Studien hat es bedurft, bis aus der breit andeutenden Formenbildung des Jugendwerkes das Gestaltungsvermögen ward, das bis in die leisesten Senkungen und Hebungen des Muskelspieles das Walten organischen Lebens veranschaulicht, jede Einzelbewegung der Glieder in dem großen einheitlichen Zusammenhang der Vorgänge des ganzen Leibes verdeutlicht, die Gesetzmäßigkeit seiner Struktur mit klarster Bestimmtheit zur Schau bringt! (Zeichnungen für einzelne Figuren in den Uffizien, Verz. 245; Haarlem, Verz. 253, 254; London, Verz. 335; Wien, Albertina, Verz. 528, 530).

Bei aller höchsten Bewunderung des Meisterkönnens, das wie spielend diese Gestaltenwelt erschaffen, können wir uns aber doch nicht verhehlen, daß in der Konzeption und in der Darstellungsweise Eigenthümlichkeiten sich geltend machen, welche die Anhänger Lionardos bestimmen mochten, ihrem Meister, was die Gesamtwirkung und -bedeutung anbetrifft, den Preis zuzuerkennen. Der Maler Lionardo gab eine wirkliche Schlachtenszene: in seiner Hauptgruppe der Reiter, welche mit entfesselter Kampfesleidenschaft um die Fahne, als Symbol des Sieges, ringen, steigerte er die gegeneinander stürmenden Gewalten der beiden Heere bis zu blitzartiger Entladung. In anschaulichster Weise, mit der untrüglichen Sicherheit des Dramatikers, führt er die Handlung bis zur Entscheidung und die Bewegungen bis zur Gipfelung in der zentralen Gruppe, deren Figuren durch kunstvollste Verschlingung zum Eindruck einer Einheit gebracht sind. Wenn wir auch nicht wissen, wie die Komposition als Ganzes gedacht war, „der Kampf um die Fahne", den wir aus der Zeichnung von Rubens und aus Edelincks Stiche kennen, sagt uns genug! Lionardo, als ihm der Auftrag zu Theil wird, dringt sogleich, seines malerischen Könnens bewußt, auf den Kern der Aufgabe und faßt die Schlacht in der deutlichen Vorstellung des endgültigen

Ringens um den Sieg. Nicht so der Plastiker Michelangelo. In seiner Phantasie tauchen zunächst, als er sich mit dem Vorwurf beschäftigt, kühn bewegte Einzelgestalten auf. Der Gedanke, sie in Rüstungen einschnüren zu müssen, widerstrebt seinem Gefühl. Die Schilderung der Schlacht von Cascina kommt seinem Verlangen zuvor: an Stelle des Ringens um den Sieg tritt Vorbereitung und Aufbruch zum Gefecht, nur die Ahnung kommender Thaten, wie sie in den fernen Scharmützeln angedeutet sind, wird geweckt.

Und es gelingt dem gewaltigen Schilderer. Eines aber blieb unmöglich: die formale Beziehung der einzelnen Krieger auf einen Mittelpunkt, d. h. eine Gliederung des Ganzen, die sich aus der hervorragenden Bedeutung besonderer Erscheinungen ergeben hätte: die Gestalten sind, darf man sagen, alle gleichwerthig. Mit so großer Kunst lineare Beziehungen zwischen ihnen hergestellt, so bestimmt einzelne Raumschichten, in welche sie sich einfügen, verdeutlicht gewesen sein müssen, der Vorwurf der Darstellung: eine durcheinanderfahrende Menge von Menschen, brachte es mit sich, daß der Künstler nur eine möglichst belebte Raumausfüllung geben, daß er nur Rhythmen, nicht eine große Melodie entwickeln konnte. Einzelmotiv steht neben Einzelmotiv. Jede Figur scheint von dem Bildhauer zunächst allein geschaut und erst dann mit anderen zusammengruppirt zu sein. Sie verhalten sich auf dem Felsenboden, der scharfkantig zum Flusse abfällt, wie Statuen auf ihren Postamenten. Vollkommenheit plastischer Rundung, ein freies Ausgreifen der Aktion nach allen Seiten des Raumes hin und damit die Aufhebung jeder flächenhaften Vorstellung ist das erreichte Ziel. Man fühlt sich nicht an eine einseitige Ansicht dieser Körper gebunden, sondern glaubt um sie herumzuwandeln, sie mit demselben ästhetischen Interesse, von hinten oder seitwärts an sie herantretend, zu betrachten. Die alte Kunst des Meisters, uns in jeder Bewegung das Vorher und das Nachher anzudeuten, jede nur als einen Übergang von einer vorausgehenden zu einer nachfolgenden aufzufassen, bringt neue erregende Eindrücke hervor. Nichts wie bewegte Körperlichkeit in festesten Abgrenzungen! Eine steinerne Kunst, die mit spröder Verachtung die weichen Licht- und Farbenerscheinungen der Lionardoschen ablehnte. Wann hat die Welt Gemälde so unvergleichbarer, entgegengesetzter Stilart und von solcher vergleichbaren künstlerischen Größe nebeneinander entstehen sehen?

Und wieder, wie in der heiligen Familie des Doni, erweist es sich auch in dem Schlachtenkarton, daß nur die Malerei es diesem Bildhauer vergönnte, des Reichthums seiner plastischen Vorstellungen sich gestaltend zu erfreuen. Zwanzig bis dreißig lebensgroße nackte Figuren in Stein zu schaffen, wer hätte ihm den Auftrag hierfür, wer die Zeit gegeben? Aber dies nicht allein. Wie wäre es ihm möglich gewesen, alle diese, doch nur durch den dramatischen Vorgang einer Handlung bedingten und gerechtfertigten Bewegungsmotive in ihrer ungebundenen Natürlichkeit isolirten Statuen zu verleihen? Aus dem Figurengewimmel des Kartons erklingt es wie ein Frohlocken seiner Phantasie. Und dennoch blieb sein künstlerisches Wollen unbefriedigt, damals gewiß nicht minder, als später bei der Ausführung der Sixtinischen Fresken. Alle noch so täuschende Vorspiegelung eines Räumlichen auf der Fläche schien ihm ein bloßes Spiel, nur im greifbar Körperlichen konnte sich sein Bildensdrang voll genügen. Was galt ihm der Karton, der zur Schule der ganzen folgenden Künstlergeneration ward, in dem Augenblick, da Julius II. ihm wirklich die Aussicht eröffnete, ein Grabdenkmal mit zahlreichen Marmorfiguren zu bevölkern?

Eben die Bestellung dieses Kartons aber hatte hemmend in die Beschäftigung mit großen plastischen Aufgaben, die ihm gestellt worden waren, eingegriffen. Der Kampf, welchen die Malerei und die Skulptur fortan um ihn ausfechten sollten, begann. Die Thatsachen sprechen beredt: der Karton ward vollendet, wenn auch nicht als Wandgemälde ausgeführt, — von den zwölf Apostelstatuen für den Dom, die er damals bilden sollte, ward nur eine begonnen, und diese ist in den Anfängen der Arbeit stecken geblieben.

Lünette der Sixtina.

3

MÄNNLICHE CHARAKTERTYPEN

Erschloß im Verlaufe der Florentiner Jahre des Künstlers Phantasie in den Darstellungen der Madonna das Reich übermenschlicher Weiblichkeit, schuf er in den Statuen des David, in den Jünglingen der „Madonna Doni“ und in den Siegern von Cascina ein junges Heldengeschlecht, so gewann die Charakterdarstellung des Mannes in reiferen Jahren damals noch nicht eine gleich bestimmte Ausprägung. Wohl tritt uns in dem Joseph der Familie Doni bereits ein Vorläufer der Propheten vor Augen, im Übrigen aber handelt es sich noch mehr um ein Suchen, aber freilich um ein solches, das schon die Richtung nach später erreichten Zielen einschlägt.

Als im April des Jahres 1503 die Konsuln der Wollenweberzunft Michelangelo den großen Auftrag ertheilten, die Statuen der zwölf Apostel, jede $4^1/_4$ Ellen hoch, für den Dom auszuführen, da schien es freilich, als solle er durch eine von außen an ihn herantretende Anforderung zu der Schöpfung eines solchen neuen Ideales veranlaßt werden, aber die Vollendung des David, die Beschäftigung

mit dem Karton für den großen Rathssaal und dann die Berufung nach Rom im Frühjahr 1505 wurden der Verwirklichung des bedeutenden Planes hinderlich. Nur eine unfertige, in großen Zügen angelegte und noch im Block gefangene Figur, die des Matthäus, welche heute im Hofe der Akademie aufbewahrt wird, bezeugt den Anfang der Arbeit, mit der er sich im Jahre 1504 und dann nach seiner Rückkehr von Rom im Sommer 1506 beschäftigt haben mag.

Seitdem er den hl. Petronius in Bologna skulpirt, war er nur einmal, in den zwei kleineren Figuren für Siena, genöthigt worden, männliche Gewandstatuen zu formen, und diese verriethen uns, daß er einer solchen Aufgabe nur geringes Interesse abzugewinnen vermochte. Zu mächtig war der Zauber, den die Schönheit des nackten jugendlichen Leibes über ihn ausübte! Nun sieht er sich in die Lage versetzt, zu gleicher Zeit die zwei andern Apostel für den Piccolominialtar und die Entwürfe für den Dom zu verfertigen. Offenbar hat er zunächst, vermuthlich im Sommer 1504, die ersteren vollendet, aus Pflicht, nicht mit Freudigkeit. Man hat das Gefühl, als habe er nicht recht gewußt, was anfangen. Die geforderte Bekleidung hinderte ihn an der freien Darstellung eindrucksvoller Körperbewegung, seinem Ausdrucksbedürfniss waren enge Schranken gewiesen. In so einfacher Weise sich mit der Gewanddrapirung abzufinden, wie er es früher bei den Statuetten des Papstes und des Bischofes gethan, widerstrebte ihm. In seiner Noth wandte er sich um Belehrung und Anregung an Donatello.

Beobachtungen, die er vor Dessen Statuen des hl. Markus an Orsanmichele, des Zuccone und des Jeremias am Campanile gemacht, verwerthet er in der Statuette des langbärtigen Apostels. Er behält die in ihnen gegebene gesenkte Haltung des am Körper anliegenden rechten Armes bei, giebt in Analogie zum Markus der linken Hand das Buch, verleiht dem Kopfe einen verwandten Charakter, wie ihn jener zeigt, betont, den Campanilefiguren entsprechend, die starke Senkung der Schulter über dem Standbein und sucht die Gewandung zu einer ihnen ähnlichen reichen, eindringlichen Wirkung zu bringen.

Das Resultat war kein glückliches. Indem bei ruhiger Haltung des Unterkörpers die Bewegung des Oberleibes durch eine starke Einziehung der Hüfte gesteigert ward, wurde die Stellung zu einer

gezwungenen und zugleich unentschiedenen, und das Künstliche der Drapirung macht sich in beunruhigender und aufdringlicher Weise bemerkbar. Der über die linke Schulter gelegte, unter den linken Arm eingeklemmte Mantel, in dem der Arm fast wie in eine Binde eingeengt ist, bauscht sich, um die rechte Hüfte herumgezogen, in dicken Falten und zieht sich in scharfeingezogenen Brüchen um die Beine. Das Streben nach möglichster Mannigfaltigkeit der Erscheinungen im Stofflichen, dem weitgehende Selbständigkeit eingeräumt ist, verhinderte die Prägnanz rhythmischer Deutlichkeit. Der Müdigkeit der Glieder entspricht der Ausdruck trüber Stimmung in den Gesichtszügen, für welche der Künstler Studien nach dem eigenen Antlitz benutzt hat. Man möchte sagen: der Typus einer wehrlosen und scheuen Natur, die durch schmerzliche Erfahrungen von Lieblosigkeit mißtrauisch gegen die Welt geworden ist.

Apostelstatue des Piccolominialtars, Siena.

Die klare Einfachheit und stilistische Bestimmtheit der andern Apostelstatuette legt die Vermuthung nahe, daß sie beträchtlich früher als die eben erwähnte Figur konzipirt worden ist. Eine in wenigen Lagen und Falten großartig angeordnete Gewandung, bestehend aus einem dicken, vertikal gegliederten, durch ein Tuch gegürteten Unterkleid und einem an der Brust breit umgeschlagenen, um den rechten Arm gezogenen Mantel verhüllt die kräftige Gestalt eines Mannes in besten Jahren, der, nachdenklich den Kopf gesenkt, mit der Linken ein großes Buch an die Seite

stemmend und mit der Rechten das Mantelende haltend, in ruhiger Stellung verharrt. Das Haupt, von dickem lockigen Haar kranzartig bedeckt und mit kräftigem, nicht langem Bart versehen, zeigt auffallend feine und scharfe, wie in Bronze ziselirte Züge von individuell charakteristischem Gepräge, die in eigenthümlichem Gegensatze zu der Wucht der Gewandung stehen. Einheitlichkeit, Geschlossenheit und Natürlichkeit zeichnen das kleine Gebilde in so hohem Grade aus, daß es zu dem formal Abgewogensten gehört, was der Meister hervorgebracht hat.

Aber sein Dämon wies ihn auf andere Bahnen. Den zierlichen Nischen eines Quattrocentogehäuses sich anzubequemen, war seine Sache nicht mehr. Die weitere Arbeit am Piccolominialtar ward aufgegeben, und Visionen mächtiger Leiber stiegen in seinem Geist empor, als er die Apostelfolge für den Dom überdachte. In einer Skizze der Sammlung Malcolm im British Museum (Verz. 346; Wiederholung in den Uffizien Verz. 215), suchte er deren eine zu bannen: eine große stehende Männergestalt, in Seitenansicht, den rechten Fuß auf einen Steinquader gestellt, die erhobene rechte Hand am Kinn, den Kopf in verlorenem Profil nach hinten gewandt. Der Entwurf kam nicht zur Ausführung; er wurde durch einen noch viel kühneren verdrängt: unheimlich dräuend ringt sich gewaltsam aus massigem Marmorblock die Figur des hl. Matthäus hervor.

Vor unseren Augen gewinnt die Materie Form und organisches Leben. In der Qual enger Haft dehnt und regt sich ein Riesenkörper. Fest auf dem rechten Bein stehend, stützt er in scharfer Seitwärtsdrehung das linke auf eine Erhöhung und wendet den Kopf mit zornigem Ausdruck im Profil nach der Seite. Die erhobene Linke umfaßt ein großes Buch, der rechte Arm, dessen Schulter sich in die Höhe zieht, ist gesenkt. Arme und Beine sind entblößt, nur ein kurzes, hemdartiges Gewandstück umkleidet, in einige scharfe Falten gebrochen, Brust und Rücken. Ein starkes Aufbegehren scheint durch den ganzen Leib zu gehen, ihn krampfhaft zu bewegen. Die Haltung ist so gezwungen, daß sie für die Dauer nur eines Augenblickes denkbar scheint. Bis an die äußersten Grenzen ward der Block derart ausgenützt, daß jedes seiner Atome sich in Aktivität umzusetzen scheint. Ein wahrhaft erschreckender Anblick. Man glaubt die leidenschaftlichen Meißelschläge, deren Spur an der unfertigen Figur und deren Hintergrund

überall sichtbar sind, zu vernehmen und dann den Künstler, an dem Werke verzweifelnd, erlahmen zu sehen. Zu Viel ist es, was er dem

Matthäus. Akademie, Florenz.

Stein zumuthet, und dieser rächt sich, indem er die erstrebte Freiheit der Gliederbewegung vereitelt, ja sie durch seinen Zwang zu Verrenkungen nöthigt. Selbst wenn die Figur ganz

ausgearbeitet worden wäre, würde sie den Charakter eines sich in unsichtbaren Fesseln Abquälenden behalten haben.

Das erstaunliche Werk ist in mehrfacher Beziehung bemerkenswerth!

Erstens, weil es wie in einem Anfall unwiderstehlichen Freiheitsgelüstes von dem Bildhauer konzipirt und begonnen zu sein scheint. Das Maaß, das den übrigen Werken jener florentinischen Periode bei aller Steigerung der Verhältnisse noch zu eigen ist, hat sich verloren. Alles ist auf überwältigende Wirkung angelegt: die Formenwucht, die gewaltsame Bewegung, der leidenschaftliche Ausdruck. Man würde meinen, eine Arbeit viel späterer Zeit, aus den Tagen der Gestaltung der Giganten im Giardino Boboli, vor Augen zu haben, wäre die Entstehung spätestens 1506 nicht gewiß.

Als ein Zweites ist zu beachten, daß, wie schon angedeutet, hier, viel energischer als zuvor, die möglichst weitgehende Ausnützung der Materie des Blockes für die Gestalt, die aus ihm geformt werden soll, versucht wird, wie es fortan so charakteristisch für die allbelebende Kunst des Meisters ist. Offenbar war es die am David unter schwierigen Bedingungen gemachte Erfahrung, der er die Verwegenheit verdankte, nach allen Seiten bis an die begrenzenden Flächen des Blockes die Figur um sich greifen zu lassen.

Wesshalb aber nützte Michelangelo den Stein in solcher Weise aus? Schon der Matthäus giebt uns die Antwort: er that es, nicht allein im Hinblick auf die raumeinheitliche Wirkung der Statue, sondern weil es ihm darauf ankam, sein Gebilde in eine so vielseitige Bewegung zu setzen, die Glieder so stark ausgreifen zu lassen, als nur immer möglich. Und gehen wir noch weiter und fragen, was ihn veranlaßte, die Bewegung derart zu steigern, so finden wir die Erklärung einzig in dem Ausdrucksverlangen seiner Seele. Wer in ihm den Virtuosen sieht, der sich Schwierigkeiten schafft, um sie zu bewältigen — und wie oft ist diese Meinung geäußert worden! —, Der verkennt die innere Bedingtheit und Wahrhaftigkeit im Schaffen des Genies, und „macht sich einen Michelangelo", der mit Jenem, dessen Wesen wir in seinen Lebens- und Geistesäußerungen kennen gelernt haben, nichts gemein hat. Der Überschwang des Gefühlslebens ist es, der in seinen Schöpfungen sich befreien und die Gebilde seiner Hand zu Offenbarungen geistiger Vorgänge machen will.

Im David, dem ersten freien persönlichen Wesensbekenntniss des Meisters beschränkte sich die Verdeutlichung des Affektes hauptsächlich noch auf den Kopf, dem Körper blieb eine gewisse äußere Ruhe gewahrt. Im Matthäus wird die Erregung des ganzen Leibes Herr. Sie bestimmt in Allem den Charakter der Form. Das heißt: die antikische Harmonie zwischen Vorstellung und statuarischer Gesetzmäßigkeit, die Bedingtheit der Vorstellung durch den plastischen Stil, bei den früheren Werken schon in Frage gestellt, wird in dem Abozzo des Apostels zerstört. Der Durchbruch zu dem neuen individuellen Stile hat sich so energisch vollzogen, daß hier Konsequenzen erscheinen, die viel weiter gehen, als die Werke der nächstfolgenden Zeit: als die Statuen für das Juliusdenkmal und die Deckengemälde der Sixtina.

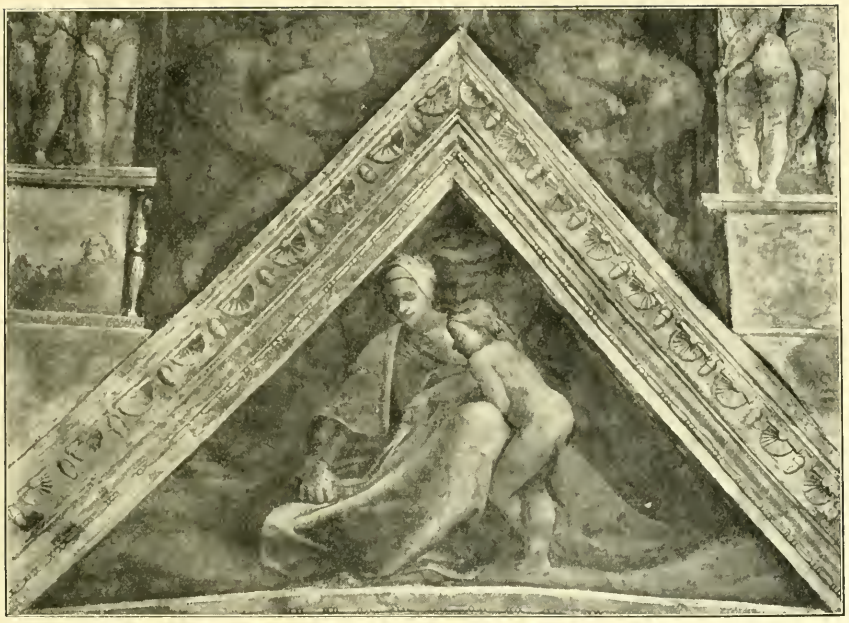
Eine dritte Betrachtung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der vorhergehenden. Was ist das für eine Gestalt, die aus dem Stein hervortritt? Ein Apostel? Matthäus? Wo finden wir denn in der Heiligen Schrift etwas davon gesagt, daß der Evangelist ein Mann von athletischen Formen und jähzornigem, gewaltsamen Charakter gewesen, und wann zuvor hätte ihn die Kunst so dargestellt?

So könnte man sich wohl Moses, den Abfall seines Volkes von Gott gewahrend, vorstellen, aber niemals einen Jünger des Herrn, selbst den impulsiven Petrus, den leidenschaftlichen Paulus nicht. Wären alle Apostel in diesem Geiste ausgeführt worden, man würde den angsteinscheuchenden Eindruck einer stürmischen Phalanx gewaltiger Kämpen, statt der predigenden und lehrenden Boten des Evangeliums, erhalten haben. Als hätte der Künstler das Wort Christi bewahrheiten wollen: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu bringen, sondern Kampf.“

Schon taucht vor dem Geiste des Betrachters die furchtbare Heerschaar des Jüngsten Gerichtes auf und schon kann man sich den Meister und Führer solcher Mitstreiter kaum anders denken, als so wie er im Gemälde der Sixtinischen Kapelle furchtbar richtend in den Wolken erscheint. Die unwiderstehliche Macht glühender Überzeugung und weltüberwindenden Wirkens, darin er das Wesen, „die Idee“ der Apostel, gewahrt, in Gestalt zu verwandeln, findet der Bildner nur einen Weg: den der Veranschaulichung elementarer Form und Bewegung. Einst in ihren Anfängen hatte die christliche Kunst die Jünger des Herrn sich nach Art der antiken

Weisen und Lehrer, in denen menschliche Geistesbildung eine edle Harmonie gewann, gedacht, — in diesem Matthäus, dessen Geburt aus dem Stein wir belauschen, bricht der ungeheure Bildhauer, welcher dem antiken Mythus einen neuen christlichen gegenüberstellt, mit aller seit jener Zeit fortdauernden Tradition und läßt den Gefolgsmann des göttlichen Weltherrschers einem Urgeschlechte, in dessen Stammmutter man die Mutter Erde selbst zu erkennen glauben möchte, angehören. Ähnlich der Kraft, wenn auch nicht der Erscheinung nach, mag mancher alter Germane, der den Sängen des Heliand lauschte und dabei treue Recken, wie den alten Hildebrand im Sinne hatte, die Apostel sich vorgestellt haben.

Auch in der Auffassung der christlichen Helden und der Heiligen ist, wie in jener der Madonna, mit der alten christlichen Vorstellung gebrochen und an ihre Stelle eine neue von mythischem Gehalte getreten!



Stichkappe der Sixtina.

4

SCHAUEN UND SCHAFFEN DES SCHÖNEN

Von dem Eindruck, den der David und der Schlachtenkarton auf die Zeitgenossen Michelangelos hervorgebracht hat, kann man sich schwerlich eine Vorstellung, die groß genug wäre, machen. Man stand vor der Schöpfung eines Stiles, welcher, Ausdruck einer mächtigsten Persönlichkeit, zugleich der Kunst überhaupt unermeßliche Möglichkeiten zu eröffnen schien. Der auf das Nahe beschränkte Blick erhielt plötzlich die Freiheit, das Ferne in Höhen und Tiefen zu umspannen. Von den Fittichen des Genius erhoben, fühlte sich die Schauenskraft des Betrachtenden aus der Wirklichkeit des individuell Begrenzten in das Reich des übermenschlichen Allgemeinen entrückt.

Im Verlaufe jener Jahre ward Michelangelo seiner Aufgabe und seines technischen Vermögens gewiß. Wie alle Meister, ist freilich auch er sein Leben lang ein Lernender geblieben, aber alle Bereicherung und Vertiefung seines Geistes, alles Wachsthum seiner Erfindungsmacht, alle Ausbildung seiner künstlerischen Sprache in der späteren Zeit bedeutete nur die Steigerung von Anschauungen, die er durch rastloses Bemühen in der von uns betrachteten Periode als grundlegende erkannt und gewonnen hatte. So stellt sich schon hier, ehe wir die weitere Entwicklung seines Bildens im Besonderen verfolgen, die Frage nach seinen allgemeinen Begriffen von der Kunst und nach der Art seines künstlerischen Hervorbringens ein und will beantwortet sein.

War es die Antike gewesen, welcher er in frühesten Jahren die Offenbarung des Reinmenschlichen als höchsten, ja einzigen Vorwurfes der Kunst verdankte, und hatte sie ihm in der gesetzmäßigen Gestaltung allgemein typischer Formen den Stil gelehrt, so behielt ihr Ideal auch dann seine volle Bedeutung für ihn, als er sich, der eigenen Natur gehorchend, in seinen Schöpfungen ihrer Herrschaft entzog. Denn dieses Ideal war die Schönheit an sich, der er nur eine neue Erscheinungsform zu verleihen sich berufen fühlte. Die Schönheit, der Gegenstand seines heißen Liebesverlangens, dessen Schilderung und Deutung in seinen Gedichten zu geben, ihn später, wie wir sahen, die Begeisterung immer wieder entflammt hat! (II. Band 222—269.) Niemals ist der Idealismus höher gefaßt worden, als in ihnen. Noch einmal, den Meister in seiner Werkstatt aufsuchend, fühlen wir uns in diese Regionen versetzt und begleiten ihn auch auf den einsamen, an Festtagen unternommenen Spaziergängen, auf denen er, wie Varchi erzählt, „über die geheimsten Mysterien der Kunst“ nachsann.

Seiner schwärmerischen Seele und seinem von Platonischen Lehren gebildeten Geiste hatte alle Erscheinung nur Werth, insofern sie Theil hat an den ewigen Ideen. Der dieser Welt vergönnte Abglanz des Ewigen ist die Schönheit: was uns hier schön erscheint, ist nur ein getrübtes Abbild der himmlischen Schönheit. Keine Sinneskraft kann diese erfassen, wohl aber vermag unser edelster Sinn, das Auge, wohl vermag äußeres Sehen ein inneres Schauen der Seele zu erwecken, welches wahre Erkenntniss ist. Auf dieses innere Schauen also kommt es an, wollen wir die Schönheit, die niemals in einer individuellen Erscheinung zu finden ist, gewahren.

Alle schöpferische Thätigkeit wurzelt in der Idee, deren Wirken in uns durch die Wahrnehmung eines Schönen entfesselt wird, wenn die Seele in einem gereinigten Zustande, d. h. frei von allem Begehren sich befindet. Das Kunstwerk ist das für den äußeren Sinn geprägte Bild der Idee, der Künstler also der Verkündiger und Verdeutlicher der ewigen Ideen und Formen. Er führt die Einzeldinge in seinem Bilde wieder auf ihren göttlichen Ursprung zurück, er lüftet dem entzückten Auge den Schleier, welcher das Unwandelbare und Unvergängliche enthüllt. Das Intuitionsvermögen seiner von Gott begnadeten und erleuchteten Seele durchdringt gleichsam und verwandelt die Dinge nach dem Gleichniss der Idee. Diese Kraft selbst aber ist die vom irdischen Verlangen befreite Liebe. Seine That ist die eines von hoher Liebe Beseelten. Auf reine Gefühlsmacht ist schließlich alles Schöpferische zurückzuführen. Nichts Anderes also ist künstlerische Empfängniss, als die Erweckung der Idee, d. h. einer vollkommenen Vorstellung, in unserer Phantasie durch die Sehnsucht reinen Gefühles. Dieses Sehnen selbst aber wird durch Sinneseindrücke hervorgerufen. Eine edle Sinnlichkeit, geläutertes Gefühl und begnadete Phantasie wirken bei der Konzeption zusammen, und zwar in der Weise, daß der Sinnlichkeit die Anregung und das Material, dem Gefühl die schöpferische Kraft und der Phantasie die Formengestaltung verdankt wird. So etwa ließe sich in kurzen Worten das Bekenntniss, welches der Meister in seinen Gedichten vom Wesen der Kunst abgelegt hat, zusammenfassen. Und so etwa, darf man hinzufügen, lautet das aller großen Künstler, — seinen besonderen Charakter erhält es bei Michelangelo nur durch die christlich platonische Definition des Gefühles als Liebe und des Phantasiebildes als „Idee".

Wenn Michelangelo von sich aussagen konnte: „von allen Menschen, die je geboren worden sind, ist Keiner von der Natur so zur Liebe veranlagt worden, wie ich," so ist in dem umfassenden Begriffe der Liebe auch sein künstlerisches Sehnen, das Verlangen nach Schönheit, mit einbeschlossen. Das leidenschaftliche Empfinden, welches ihn in schönen Jünglingen die Verkörperung des Göttlichen verehren ließ, erstreckte sich auf alle Erscheinungen, in denen sein suchendes Auge einen Abglanz der Idee fand, beschränkte er sich auch in seiner Kunst auf den Menschen. „Er liebte," sagt Condivi, „nicht allein die menschliche Schönheit,

sondern allgemein jedes schöne Ding, ein schönes Pferd, einen schönen Hund, eine schöne Landschaft, eine schöne Pflanze, einen schönen Berg, einen schönen Wald und jegliche Gegend und jegliches Ding, das in seiner Art schön und selten ist. Sie alle bewunderte er mit wunderbarer Macht der Zuneigung und sog aus der Natur das Schöne, wie die Biene Honig aus Blumen, um es dann in seinen Werken zu verwerthen." Mit derselben überschwänglichen Kraft, welche sein Gefühl dem Leben gegenüber in heftigen Affekten bethätigte, erhob er sich, von den selbstischen Willensbestimmungen befreit, in der Anschauung zu höchsten Entzückungen.

Ein Flügelschlag, und alle Qual der Wirklichkeit verschwand. Grenzenlos, wie seine Liebe und sein Zorn, war die schwärmerische Begeisterung in dem Zustande der Entrückung — grenzenlos daher auch der aus dem Schauen entspringende Wille zum Schaffen. Aus der Überfülle reinen Gefühlserlebens ergoß sich der Strom seiner Schöpfung. Dieser seiner Kunst, deren Charakter als das erhabene Schöne wir uns aus der Verbindung der beiden Grundzüge seines Wesens: Liebe und Stolz erklären dürfen. Wir erinnern uns eines tiefen Wortes Burkes, welches besagt: das Schöne und das Erhabene entspräche gleichsam zwei Kräften: der Anziehung und der Abstoßung, der Liebe und der Selbstbewahrung.

Führte er selbst die Kunst auf solche Innerlichkeit, auf die Bewegungen der geläuterten Seele zurück, erkannte er dem Künstler eine so hohe, man könnte fast sagen: priesterliche Bedeutung zu, so mußte er für der Kunst fähig und würdig nur Solche erachten, deren Wesen durch Sittlichkeit und Reinheit ausgezeichnet sei. Er pflegte zu sagen: „niemals vertrage sich mit der so erlauchten Kunst das Laster." (Bottari I, 74.) Bartolommeo Ammanati bekräftigt seine Ermahnungen an die jungen Schüler der Akademie durch das Wort, das er von Michelangelo gehört: „Nur gute Christen könnten gute und schöne Figuren machen." (Bottari III, 339.) An adlige Gesinnung und edle Bildung dachte, wie in seinen Briefen an den Neffen Lionardo gelegentlich dessen Verheirathung, der Meister auch, wenn er die Ansicht äußerte: „die Kunst sollte nur von vornehmen Leuten betrieben werden," worin er mit Leone Battista Alberti übereinstimmte, der in seiner Schrift über die Malerei darauf hinwies, wie recht die Griechen daran gethan, dem Sklaven das

Betreiben der Malerei zu verbieten, da diese eine würdigste Aufgabe nur für gebildete Geister und vornehme Seelen sei. (Lib. II, Cap. 7.) Wie Alberti, wird auch er den seinen Rath erbittenden Kunstbeflissenen zugerufen haben: „Vergeßt nie, daß der Geiz stets ein Feind des Talentes war; selten wird Einer sich Ruhm erwerben können, der auf Gewinn aus ist.“

Ausführliche Äußerungen über die sittlichen Vorbedingungen für künstlerisches Schaffen hat Francisco de Hollanda aus des Meisters Munde gelegentlich der Unterhaltungen auf dem Monte Cavallo vernommen und, wenn auch freilich gewiß nicht im Einzelnen dem Wortlaut, so doch dem Sinne nach wesentlich getreu uns überliefert. Die Bedenken gegen seine Glaubwürdigkeit, die neuerdings erhoben wurden, sind, was die Anführung Michelangeloscher Gedanken anbetrifft, geringfügig, da diese durch andere Zeugnisse: Briefe, Gedichte und nicht zu bezweifelnde zeitgenössische Aussprüche bestätigt werden. Nur die geschwätzige, häufig banale Form fällt dem Literaten zur Last. Michelangelo hat über die Phanthasiethätigkeit gesprochen und fährt fort:

„Eine schwierige und hehre Sache ist es fürwahr um das Schickliche in der Malerei! Wie wenig bemühen sich diejenigen Maler, welche keine wahren Maler sind, es zu beachten! Wie sehr wachen hingegen die großen Maler darüber, es stets zu wahren!“

„— Giebt es denn Maler, die keine echten Maler sind?“ fragte hier Çapata.

„— Allerorten!“ erwiderte der Meister. „Da aber die große und urtheilslose Masse immer Dasjenige liebt, was sie verabscheuen sollte und immer Das tadelt, was des größten Lobes werth wäre, so ist es auch kein Wunder, daß sie beständig in betreff der Malerei irregeht — dieser Kunst, die nur erlesenen Geistern gewährt wird. Denn ohne Einsicht, Vernunft und Urtheil belegt die breite Menge sowohl Denjenigen mit dem Namen Maler, der nichts denn Öl und grobe oder feine Pinsel besitzt, als auch berühmte Künstler, wie sie nur selten nach langen Jahren erstehen — das Seltene aber ist etwas Großes, meiner Meinung nach. Und wie es Maler giebt, die keine Maler sind, so giebt es auch eine Malerei, die keine Malerei ist, das Werk eben dieser Menschen. Das Wunderbarste daran aber ist, daß der schlechte Maler in seiner Ideenwelt ein gutes Werk weder auszudenken versteht, noch auszuführen wünscht: eines jeden Malers

Arbeit entspricht immer seinen Gedanken und ist meist nur noch um ein weniges schlechter, als dieselben. Denn vermöchte ein schlechter Künstler in seiner Phantasie etwas Herrliches oder Meisterhaftes auszusinnen, so würde seine Hand nicht so verdorben sein, daß sie nicht vermöchte, seinen guten Gedanken in irgend einer Weise zu veräußerlichen. Doch hat in dieser Kunst stets nur der des Guten theilhaftige Geist es verstanden, das Gute zu wollen und zu erreichen. Und das ist der wahre Unterschied, die wahre Distanz, welche hohes Streben in der Malerei von dem niederen trennt."

Hier begann M. Lattanzio, der ziemlich lange geschwiegen hatte:

— „Eine Unschicklichkeit besonders kann ich den schlechten Malern durchaus nicht verzeihen: daß sie nämlich Bilder für Kirchen ohne Andacht und Ehrfurcht malen. Das möchte ich zum Schlußgegenstande unserer Unterhaltung vorschlagen. Sicherlich kann die geringe Sorgfalt, mit der Einige die Heiligenbilder malen, Niemandem behagen. Giebt es doch Künstler, die thöricht genug sind, ohne Scheu in so unpassender Art zu verfahren, daß ihre Bilder, statt die Menschen zur Andacht und zu Thränen zu rühren, bisweilen sogar zum Lachen herausfordern."

— „In der That! Das verehrungswürdige Antlitz des Heilands einigermaaßen annehmbar wiederzugeben, ist eine so schwierige Unternehmung" — fuhr Michelangelo fort — „daß es nicht genügt, wenn ein Maler ein großer und kundiger Meister ist. Vielmehr bin ich der Ansicht, auch sein Lebenswandel müsse rein und womöglich heilig sein, damit der Heilige Geist seine Gedanken lenke."

„Es ist überliefert, Alexander der Große habe bei hohen Strafen bestimmt, daß kein Anderer als Apelles ihn male, denn nur Diesen hielt er für werth, seine Züge mit solcher Würde und Hoheit darzustellen, daß kein Grieche sie sehen könnte, ohne sie zu bewundern, und kein Barbar, ohne sie zu fürchten und anzubeten."

„Wenn aber Einer von uns armen Sterblichen mit Rücksicht auf seine Abbildungen ein solches Gesetz gab, wieviel mehr Grund haben geistliche und weltliche Würdenträger, Gewicht auf das Gebot zu legen, nur die besten Künstler in ihren Reichen und Gebieten dürften die Milde und Demuth des Erlösers oder die Reinheit

der Jungfrau Maria nebst den Heiligen malen. Das durchzusetzen wäre ein nützliches und jedem Herrscher wohlanstehendes Verdienst. Schon im Alten Testamente hat Gott-Vater befohlen, daß Die, welche die Bundeslade zu schmücken und zu malen hätten, nicht nur die besten und berühmtesten Künstler, sondern zu gleicher Zeit auch von seiner Gnade und Weisheit erleuchtet sein sollten; denn er offenbarte dem Moses, er wolle Jenen die Weisheit und Erleuchtung seines Geistes eingeben, auf daß sie zu erfinden und auszuführen vermöchten, was Er zu erfinden und auszuführen vermöchte. Und wenn Gott-Vater willens war, die Lade seines Gesetzes gut schmücken und malen zu lassen, mit wieviel mehr Wucht und Eifer muß er wollen, daß ein Gleiches geschehe mit seinem erhabenen Antlitz und dem seines Sohnes, unseres Herrn Jesus Christus, und der Reinheit, Schönheit und Hoheit der Himmelskönigin Maria, die der Evangelist Sankt Lukas dargestellt hat; ingleichen auch das Antlitz des Heilands im Sancta Sanctorum der Laterankirche, wie uns Allen bekannt ist, besonders aber dem Messer Francisco. Schlechtgemalte Bilder zerstreuen und vernichten die Andacht, wenigstens bei Solchen, die nur wenig davon besitzen, während Bilder, welche mit frommem Sinn gemalt sind, sogar die weniger Frommen und wenig zur Andacht Geneigten zu andächtiger Betrachtung und zu Thränen bewegen und mit ihrem ernsten Ausdruck Ehrfurcht und Scheu einflößen."

Fallen diese Äußerungen, bei denen man, wie gesagt, vom Wortlaut absehen muß, auch in eine spätere Zeit des Künstlers — der Geist, der aus ihnen spricht, war Diesem zu allen Zeiten eigen. Der hohe Begriff des Ethischen war in seiner eigenen Erfahrung, daß alle schöpferische Kraft den bewegten Tiefen reiner Gefühle entströme, begründet.

Die hierdurch bedingte Würde der Kunst, von deren Aufrechterhaltung wir schon früher erfuhren (I., S. 110 ff.), bestimmte ihn auch in seiner Auffassung der pekuniären Abschätzung von Kunstwerken. Im Gespräch mit Francisco d'Ollanda hat er, gelegentlich eines Vergleiches der für den Künstler günstigeren Verhältnisse mit denen in Spanien, bemerkt: „Ich veranschlage den Werth eines solchen Werkes hoch, das von der Hand eines vorzüglichen Mannes herrührt, auch wenn er nur kurze Zeit darauf verwendet hat. Hat er aber gar viele Zeit dafür hingegeben, wer vermöchte dann seinen Preis festzusetzen? Hingegen veranschlage ich eine Arbeit niedrig,

die Einer, der vom Malen nichts versteht, ob man ihn auch Maler heißt, in noch so langen Jahren herstellt. Nicht nach der Arbeitszeit, die man daran ohne Erfolg vergeudet, soll man Bilder abschätzen, sondern nach der Tüchtigkeit und besonders nach der Kunst Dessen, der sie ausführt.“ „Äußerst thöricht aber ist die Abschätzung durch Solche, welche das Gute oder Mangelhafte eines Werkes nicht verstehen, Unwerthes hoch verrechnen, für Werthvolles aber nicht einmal soviel geben, wie der Mühe, die es kostet, oder jenem Ärger, den der Maler empfindet, gleichkommt, wenn er daran denkt, daß sein Werk zu Geld gemacht werden muß; oder dem tiefen Schmerz, den es ihm verursacht, Bezahlung von einem unempfindlichen, musenfeindlichen Schatzmeister zu erbitten.“ (S. 99 f.) Sehr anmuthig weiß Francesco Bocchi in seinen „Bellezze di Firenze“ (1591) davon zu erzählen, daß Michelangelo, als der Kassirer Agostino Chigis Raphael für die Sibyllen in S. Maria della Pace 500 Skudi bezahlte, jeden Kopf auf 100 Skudi taxirt habe.

Sinnliche Eindrücke harmonischer Art nur sind es, die das schöpferische Sehnen erregen. Die Empfänglichkeit geläuterten Gefühles und geläuterte Sinnlichkeit stehen in inniger Wechselwirkung. Nur ein Auge, welches frei vom Dienste der Begierden, gewahrt das Schöne in den Dingen, dessen Anschauen die Seele beflügelt. Es entdeckt in wohllautenden Verhältnissen die Spuren der Gesetzmäßigkeit ewiger Formen. Es hieße nur wiederholen, wollten wir von den Wonnen solchen Schauens, die Michelangelo in seinen Gedichten immer von Neuem geschildert und gepriesen hat, sprechen, und von der Art seiner Sinnesempfindungen kündet jede Seite dieses Buches.

Von seinen eigenen Gedanken über die Vorgänge des Sehens erfahren wir nichts, nur das Fragment eines seltsamen Capitolo, in dem er sich vergebens müht, die Schilderung seines Auges im Zustande zusammengezogener Brauen dichterisch zu gestalten, weist auf seine Beschäftigung mit den Problemen hin:

Nicht hindert mich am Seh'n mit ihrem Schatten
Die Braue, zieht sie sich zusammen: mühlos
Bewegt' das Aug' sich hin von Seit' zu Seite.

Das Auge, das darunter, dreht sich langsam,
Enthüllt nur einen Theil der großen Kugel,
Von deren heitrem Schein man wenig sieht.

Und wen'ger hebt und senkt's sich, von der Braue
Bedeckt, die Lider sind verkürzt und runzeln
Sich nicht so stark, setzt man sie in Bewegung.

Das Weiße ist ganz weiß, das Schwarze dunkler
Als Trauerflor, das Gelb der Flecken brauner,
Die sich von einer Faser zieh'n zur andren.

(G. S. 312. F. LXXXXIII.)

So groß die Wunder der Natur sind, die sich unserem Auge darbieten, und so sehr sie es zu entzücken vermögen, die vollkommene Schönheit findet sich nicht in ihr, sondern in den Urbildern. Diese zu gewahren ist nur die Phantasie fähig, welcher die Kraft der Erinnerung an dereinst in früherem, höherem Dasein erschaute Ideen innewohnt. Ihr Werk ist, auf Anregung des Gefühles hin, die Ausgestaltung der unvollkommenen Vorstellungen, welche durch Sinneseindrücke hervorgebracht werden, zur möglichsten Vollkommenheit nach dem Muster der Urformen.

So ungefähr haben wir, Michelangelos Andeutungen folgend, seine Ansicht von dem Akt künstlerischen Hervorbringens uns zu denken. Alle Naturnachbildung dient nur dem höheren Zwecke der Wiedergabe der Idee. Könnten wir die Ideen selbst schauen, so brauchten wir die Natur nicht, da wir aber nur Erinnerungsbilder allgemeiner Art von den Urformen besitzen, haben wir behufs ihrer Verdeutlichung und ihrer näheren Bestimmung uns an die Erscheinungen der Einzeldinge zu halten.

Des Künstlers Aufgabe ist also die Anwendung allgemeiner Normen auf die besonderen Naturphänomene, die Wiederherstellung gesetzmäßiger Verhältnisse, welche im Einzelding verloren gegangen sind, denn Individualität bezeichnet die in jedem Fall besonders geartete Abweichung von solcher harmonischen Gesetzmäßigkeit. Die Urformen bestimmen die Thätigkeit nach der Seite normaler Gestaltung der Vorstellungen.

Das Entscheidende ist demnach das Schalten der Phantasie mit den Vorstellungen, und dieses kann ein künstlerisches nur sein, wenn die Kraft der Phantasie der Stärke der Sinnlichkeit entspricht, wenn die Vorstellungen reich an Zahl, deutlich und andauernd sind. Denn sollen diese im höheren Dienst der Ideen erfolgreich verwerthet werden, muß die Phantasie, vergleichend und wählend, über

möglichst mannigfaltige und deutliche Eindrücke frei verfügen können, d. h. sich als lebendiges Gedächtniss bethätigen.

Wenn Einer, so hätte Michelangelo vom Wesen und Wirken der Phantasie eine allumfassende Kunde ablegen können. Sein ganzes Leben, mit allen seinen Entzückungen, allen seinen Leiden war, wie wir sahen, ein einziges großes Zeugniss hiervon. Das andere ist seine Kunst, obgleich kein so vollständiges, denn sein künstlerisches Vollbringen entsprach nicht der Fülle seiner Konzeptionen, und von diesen ist uns nur ein Theil bekannt. „Er hatte," sagt Vasari, „eine so große und so vollkommene Einbildungskraft, daß die Dinge, die er sich in der Idee vorstellte, derart waren, daß er, weil er mit den Händen so große und furchtbare Konzeptionen nicht ausdrücken konnte, oft seine Werke aufgegeben, ja viele zerstört hat. So weiß ich, daß er kurz vor seinem Tode eine große Anzahl von Zeichnungen, Skizzen und Kartons, von seiner Hand gefertigt, verbrannt hat, damit Niemand die Anstrengungen, die er sich auferlegt, und die Versuche, seinen Geist zu üben, um nicht anders als vollkommen zu erscheinen, sähe." Und von seinem Gedächtniss sagt er: „Er besaß ein so zähes und tiefes Gedächtniss, daß er, wenn er die Werke Anderer auch nur ein einziges Mal sah, sie in der Erinnerung behielt und sie so verwerthete, daß fast niemals Jemand es bemerkt. Auch hat er niemals sich in irgend Etwas wiederholt, weil er sich alles Dessen, was er gemacht, erinnerte. Einst in seiner Jugend, als er mit Malern, seinen Freunden, zusammen war, spielten sie um ein Abendbrot, das Der erhalten sollte, welcher eine Figur von so roher Zeichnung mache, wie die Fratzen, mit denen Leute, die nichts verstehen, die Mauern beschmieren. Hier kam ihm sein Gedächtniss zu Hilfe, denn er erinnerte sich eine solche Schmiererei an einer Mauer gesehen zu haben, und gab sie so wieder, als hätte er sie deutlich vor seinen Augen gehabt, und übertraf alle die anderen Maler: wahrhaftig keine leichte Sache für einen Mann, der so ganz voll von Zeichnung und an Auserlesenes gewöhnt war, als Sieger aus solchem Wettstreit hervorzugehen!"

Daß eine so unvergleichlich machtvolle Phantasie sich in der künstlerischen Gestaltung auf die Wiedergabe des Menschlichen beschränkt hat, wird immer eines der merkwürdigsten Phänomene der Kunstgeschichte bleiben, denn dieser Bildhauer war doch zugleich Maler. Er scheint nicht ein Kind seiner Zeit zu sein, sondern

ein Grieche, der nach 2000jährigem Schlafe in den Verhältnissen einer von Grund aus veränderten Welt erwacht. Unangefochten von allen Verführungen der neuen Naturanschauung hält er an seinem Bekenntniss: nur der Verbildlichung der höchsten Idee habe die Kunst zu dienen, fest. Und so ganz ist es ihm um die Idee, nicht um die Naturnachbildung zu thun, daß er für sich selbst von der Porträtkunst nichts wissen will. Nur ein einziges Mal — von der Statue des Papstes Julius abgesehen — hat er das Bildniss eines Menschen, des Tommaso Cavalieri, gezeichnet und zwar nur, weil er in Dessen Schönheit ein vollkommenes Abbild des Ewigen gewahrte. „Er verabscheute," sagt Vasari, „die Naturähnlichkeit, wenn sie nicht von unbegrenzter Schönheit war."

Aber freilich wäre es falsch anzunehmen, diese großartige Einseitigkeit, die seinem eigenen Müssen entsprach, habe ihn zu einer Verurtheilung solcher Kunst, die neben dem Menschen auch andere Naturerscheinungen berücksichtigt, verleitet. Nur stellte er, als Idealist, eine Rangordnung innerhalb der künstlerischen Vorwürfe fest, in welcher eben der Mensch die höchste Stelle einnimmt.

In des Francisco de Hollanda Gesprächen (S. 115 f.) stellt Messer Lattanzio die Frage:

— „Ich begehre schließlich zu wissen, was denn eigentlich diese so heikle und schwierige Kunst (die Malerei) sich für Vorwürfe wählen soll? Welche Dinge? Ist es recht, Kampfszenen und Schlachten, Könige und Kaiser in Brokatgewändern zu malen? Edelfräulein in prächtiger Gewandung, Landschaften, Felder und Städte? Oder soll man etwa Engel und Heilige darstellen? Abbilder dieser unserer Erde? Und wie soll das geschehen? Mit Gold oder Silber? Mit feinen oder kräftigen Farben?"

— „Der Malerei," — begann der Meister seine Unterweisung — „obliegt es nicht, so Vielfältiges zu unternehmen, wie Ihr zusammengestellt habt. Die Malerei, die ich so sehr lobe und bewundere, besteht allein darin, (je) eines von den Geschöpfen nachzuahmen, welche der Allmächtige mit so viel Weisheit und Sorgfalt ins Dasein gerufen, geformt und gemalt hat — nach seinem Bilde, und auch von geringeren Wesen, es sei Gethier oder die Vogelwelt, jedes in seiner Vollkommenheit, je nach seiner Art."

„Nach meinem Urtheil ist diejenige Malerei die vorzüglichste und gleichsam göttlich, welche irgend ein Werk des Ewigen ganz

treu nachbildet, es sei eine Menschengestalt, ein wildes und fremdländisches Thier, ein einfacher, leicht nachzuahmender Fisch, einer von den Vögeln unter dem Himmel oder sonst eine Kreatur. Und das keineswegs mit Gold oder Silber, noch mit sehr feinen Farben, sondern einzig und allein als Zeichnung, mit Feder oder Stift, oder mit dem Pinsel schwarz-weiß getuscht. Ein jedes dieser Dinge vollkommen in seiner Art nachzuschaffen, bedeutet in meinen Augen nichts Geringeres, als die Schöpferthätigkeit des unsterblichen Gottes nachzuahmen. Und dasjenige wird das vornehmste und beste Malwerk sein, welches das vornehmste, zarteste und kunstvollste Gebilde wiedergibt."

„Wo aber ist ein Verstand so stumpfsinnig, daß er nicht begriffe, daß ein Menschenfuß edler ist als ein Schuh? Und die menschliche Hand schöner als ein Lammfell, mit dem man jene etwa bekleidet? Einer, der dementsprechend nicht den Werth und die Rangordnung der Dinge herausfände?"

„Womit ich freilich nicht sagen will, weil eine Katze oder ein Wolf etwas Niederes sei, darum habe Der, welcher sie verständnissvoll malt, ein geringeres Verdienst, als Der, welcher Pferd oder Löwe zum Gegenstande wählt: vielmehr kann man, wie ich bereits gesagt habe, in der einfachen Zeichnung eines Fisches gerade so viel Kunst und Verstand zeigen, wie an der menschlichen Gestalt oder sogar an der ganzen Erde mit all ihren Städten."

Ist in Franciscos redseliger Formulirung dieser Äußerung Michelangelos auch offenbar viel Irriges, denn Dieser wird schwerlich alle Farbe derart abgelehnt haben, so dürfen wir der Bestimmung einer Rangordnung der künstlerisch zu wiederzugebenden Gegenstände — auch hier wie bei Condivi handelt es sich um eine künstlerische Werthschätzung auch der Thiere — sicher Glauben schenken, da sie des Meisters Anschauung durchaus entspricht, und bemerkenswerth bleibt, wenn dies auch nicht mißverstanden werden darf, die Betonung der Bedeutung der einzelnen Erscheinung, die eben in der Ideenlehre begründet ist. Auch in einem anderen, dem Kern nach nicht zu bezweifelnden Ausspruch, welcher der flämischen Malerei gilt, bezieht sich sein Tadel nicht eigentlich auf das Gegenständliche, sondern auf dessen Gestaltung, wobei hier wie dort das stolze Bewußtsein der viel höheren Aufgabe, die er sich selbst gestellt, zu unverkennbaren Ausdruck gelangt.

„Die flämische Malerei wird im Allgemeinen wirklich jedem Frommen mehr zusagen, als irgend ein Bild der italienischen Schule. Die italienische Malerei wird ihm keine Thräne entlocken, die flämische hingegen viele, doch nicht so sehr infolge ihrer Trefflichkeit und Güte als wegen der Trefflichkeit und Güte jenes Frommen selbst. Weibern wird sie gefallen, besonders den sehr alten und den sehr jungen; desgleichen Mönchen und Nonnen und gewissen Edelleuten, denen es an Empfindung für wahre Harmonie gebricht. In Flandern malt man nämlich, um das äußere Auge durch Dinge zu bestechen, welche gefallen und denen man nichts Übles nachsagen kann, wie Heilige und Propheten. Ferner malen sie Gewänder, Maaßwerk, grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse und Brücken und was sie so ‚Landschaften' nennen und dazu viele lebhaft bewegte Figuren, hierhin und dorthin verstreut. Und obgleich alles Dies gewissen Augen zusagt, so fehlt darin in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maaß und das rechte Verhältniss, sowie Auswahl und klare Vertheilung im Raume und schließlich selbst Nerv und Substanz, wenn ich auch nicht leugnen will, daß man anderwärts schlechter als in Flandern malt. Auch tadle ich die flämische Malerei keineswegs, weil sie durch und durch schlecht ist, sondern weil sie zu verschiedene Dinge gutzumachen strebt, (von denen jedes einzelne hinreichend groß und schwer ist), so daß sie keines davon bis zur Vollendung ausgestaltet."

Auch dem freien umgestaltenden Spiel der Phantasie mit den Erscheinungen gesteht Michelangelo die volle Berechtigung zu. Der Spanier Çapata, erstaunt über die dekorativen Grotesken der Renaissance, bittet ihn um Lösung eines Zweifels (S. 101 f.). „Ich begreife nämlich nicht, warum in der Malerkunst so oft — wie wir an vielen Stellen dieser Stadt sehen können — Ungeheuer und seltsame Thiergestalten, Frauenkörper mit Flossen und Fischleibern, andere mit Tigerklauen und Flügeln, aber mit Menschenantlitz hervorgebracht werden — kurz, warum der Maler schafft, was in seinem Belieben steht, ohne daß es in der wirklichen Welt irgendwo zu finden wäre?"

Auf diese Frage erwiderte Michelangelo: „Gerne gebe ich Euch darauf zur Antwort, daß man in der That malt, was nirgends auf Erden existirt, und daß diese Freiheit eine wohlberechtigte und wohl entschuldbare ist. Zwar gibt es Unumsichtige, die zu behaupten

pflegen, der Lyriker Horaz habe folgende Verse den Malern zum Tadel geschrieben:

. . . Malern wie Künstlern
War es von jeher erlaubt, kühnlich, was sie wollten, zu wagen:
Freiheit erbitten wir d'rum für uns selbst und gewähren sie Allen.

„Diese Verse aber sind keineswegs geschrieben, um die Maler zu tadeln. Vielmehr lobt und erhebt sie der Dichter, wenn er sagt, Maler wie Dichter hätten die Macht, sich zu erlauben, ja zu wagen, was ihnen beliebt. Auch haben sie diese Freiheit und Fähigkeit der Einbildungskraft immerdar gehabt und jedesmal, wenn ein großer Künstler ein Werk schafft, das scheinbar falsch und lügnerisch ist (was selten vorkommt), so steckt unter jener Falschheit doch eitel Wahrheit. Böte er hingegen mehr Wirklichkeit, so wäre sie Lüge. Niemals aber erfindet er ein Ding, das nicht dem Bereiche der Wirklichkeit angehören könnte. So wird er z. B. einer Menschenhand nicht zehn Finger, noch einem Pferde die Ohren eines Stieres oder den Rücken eines Kamels geben; auch wird er nicht das Bein eines Elephanten so dünn und mit ‚Gefühlsausdruck' wie das eines Pferdes abbilden, noch auch dem Arme oder Gesichte eines Kindes die einem Greise zukommenden Empfindungen verleihen; ein Ohr oder ein Auge nicht um einen Finger breit von seinem Platze rücken; ja selbst eine kaum bemerkbare Ader an einem Arme ist ihm nicht gestattet da anzubringen, wo seine Willkür es verlangt, denn solche Änderungen wären geradezu falsch. Wenn man aber zur rechten Zeit und am rechten Ort, der Schönheit zuliebe, bei Gestalten — die ohne derlei Freiheiten anmuthslos und unwahr sein würden — ein Körperglied oder einen Theil von irgend einem Geschöpfe auf Wesen oder Gegenstände von anderer Art überträgt; wenn der Maler z. B. einen Greif oder einen Hirsch in seiner unteren Hälfte zum Delphin macht, oder der oberen Hälfte irgend eine andere Gestalt giebt, welche ihm gutdünkt, und dabei statt der Vorderfüße Flügel anbringt und die Arme abnimmt, wo Fittiche entstehen, so wird ein solches Glied, obzwar ihm sein Platz willkürlich ist, dennoch vollkommen der Art entsprechen, zu der es gehört, gleichviel ob es vom Pferde, vom Löwen oder Vogel stammt. Und scheint es auch falsch, so kann man es doch höchstens erfunden und allenfalls naturwidrig oder monstruös nennen.

Schicklich und vernünftig aber ist es, in einem Werke der Malerei so etwas Naturwidriges anzubringen zur Ergötzung und Erfreuung der Sinne, und den menschlichen Augen zum Wohlgefallen, die öfters begehren, etwas zu schauen, was sie niemals erblickt haben und ihnen unausdenkbar schien, statt der allbekannten, wenn auch noch so bewunderungswürdigen menschlichen Gestalt oder jener der Thiere. Und so hat sich denn auch die unersättliche Neubegier der Menschen die Freiheit genommen, einem Gebäude, das mit Säulen, Fenstern und Thüren nach der gewohnten Art geschmückt ist, ein solches mit falschem Groteskenschmuck vorzuziehen, dessen Säulen etwa Kindergestalten sind, die aus Blumenkelchen hervorsteigen, dessen Architrave und Giebel mit Laubgewinden und dessen Thüren mit Schilfrohr und anderen Dingen dekorirt sind — lauter unmögliche und der Vernunft widersprechende Sachen, die aber trotzdem Bewunderung verdienen, wenn sie von der Hand eines Künstlers geschaffen sind."

Wer ihm doch noch andere und wichtigere Fragen über das Verhältniss der Phantasiethätigkeit zur Naturbeobachtung gestellt und seine Antworten nicht in solch vager, sondern in präziser Weise der Nachwelt aufbewahrt hätte! Wie sie aber auch im Einzelnen gelautet hätten, immer doch wäre, bei der Voraussetzung des gewissenhaftesten Naturstudiums, ihr Kern die Behauptung der Herrscherrechte der Phantasie als der Vertreterin der Ideen gegenüber den Einzeldingen gewesen.

Bedeutet bei einem solchen Mit- und Ineinanderwirken von Sinnlichkeit, Gefühl und Einbildungskraft das innere Schauen das eigentliche Gestalten des Schönen, so gelangt dieses zur vollen Deutlichkeit doch erst durch künstlerisches Bilden. Erst durch das Objektiviren der Vorstellung wird die Seele derselben ganz gewiß, sieht sie ihr Verlangen, das zu gleicher Zeit auf Ausdruck und Mittheilung gerichtet ist, befriedigt. In solchem Sinne wohl dürfen die bloßen Andeutungen, die Michelangelo in seinen Gedichten giebt, ausgeführt werden. Wie aber dachte er über das Schaffen des Kunstwerkes, wie ging er selbst bei demselben vor? Wir dürfen die Frage stellen, ohne befürchten zu müssen, eine Antwort zu erhalten, wie er sie Einem gegeben, der wissen wollte, auf welche Art es ihm möglich gewesen, eine Statue, wie die der Nacht, zu verfertigen. Dem sagte er: „Ausgeführt habe ich das gar nicht. Die Statue, welche Ihr saht, war schon in dem Marmorblock, den ich hatte,

und ich habe damit gar keine Mühe weiter gehabt, als daß ich die kleinen Stücke abgeschlagen habe, welche ringsherum waren und sie so dem Blicke verbargen. Als Beweis, daß es wirklich so sich verhält, mögt Ihr selbst so einen Marmorblock oder Stein hernehmen, gleichviel ob groß oder klein. Ich versichere Euch, es giebt deren nicht einen einzigen, in welchem nicht irgend ein Bild oder Statue darinsteckt. Nur darauf kommt es an, sie deutlich zu erkennen, damit man ja nichts von der Statue abschlage, anstatt Das wegzunehmen, was sie bedeckt und dem Blicke entzieht, denn hier ist das Zuviel ebenso gefährlich wie das Zuwenig. Wer sich indessen darauf versteht, für Den giebt es nichts Leichteres als dies. — Und so schickte er seinen Mann heim, der nun Statuen in Kieselsteinen suchen mochte." (Aus dem Reisebericht eines Franzosen vom Jahre 1574. J. P. Richter im Repertorium für Kunstwissenschaft III, S. 289).

„Zeichne, Antonio, zeichne," so ermahnt Michelangelo auf einem Skizzenblatte seinen lässigen Schüler. Er pflegte, wie Bernini mittheilt, zu sagen: „das Geld, welches man für Zeichnungen ausgebe, trage Hundert für Eins ein." (Gaz. des beaux-arts 1877. XV, pag. 310). Und in Francisco de Hollandas Gesprächen äußert er sich wie folgt: „Doch will ich bei dieser Gelegenheit noch ein Wort über die edle Malerkunst sagen, das für Jedermann, der soweit gekommen ist, von Werth ist: im Zeichnen, das man mit anderem Namen auch Kunst des Entwerfens nennt —, im Zeichnen gipfeln Malerei, Skulptur und Architektur; die Zeichnung ist der Urquell und die Seele aller Arten des Malens und die Wurzel jeder Wissenschaft" (S. 113). Über die Art seiner Studien geben seine Zeichnungen Aufschluß. Die eifrige Bemühung um die Ausbildung des Auges kann der Phantasie nur auf dem Wege des unmittelbaren Studiums der Natur das zuverlässige Material verschaffen, mit dem diese zu schalten hat. Eindringende Beschäftigung mit großen Kunstwerken erleichtert aber die Schwierigkeiten, welche der Reichthum und die Fülle der Naturerscheinungen der vereinfachenden Wiedergabe bereiten. Die Wahrnehmung, wie große Meister das Wesentliche in dem organischen Gefüge der Gestalten erfaßt und betont haben, erhellt den Blick des noch Unerfahrenen für das Verschwimmende, in feinsten Übergängen Verlaufende der Formen. Deren Hebungen und Senkungen bei klarer Bestimmtheit der Umrisse in richtigem Licht und Schatten, die vielverflochtenen Be-

wegungserscheinungen der Muskulatur über dem festen Knochengerüste, die Verhältnissmäßigkeit aller Theile und Bewegungen innerhalb des Einheitlichen zu beachten und wiederzugeben, ist erste und letzte Aufgabe. Die Farbe hat eine sekundäre Bedeutung, sie dient, wohl die Reize steigernd, aber nicht selbständige Ansprüche erhebend, nur der Wirkung des Körperlichen. Dem Zauber ihrer Harmonieen, ihrer feinen Bestimmungen durch das Licht entzieht sich der nur auf die Form bedachte Bildner, dem Hell und Dunkel genügt. So meint Lomazzo: „Sein Kolorit habe Michelangelo der ‚furia' und ‚profondità' der Zeichnung dienstbar gemacht, auf die Qualität der Farben zum Theil verzichtend und nur seinen bizarren Launen folgend." (Idea S. 41.)

Aber genügt ihm die Anschauung der Einzelerscheinungen an der Oberfläche des menschlichen Leibes? Wird er von seiner Aufgabe, die sich ja nicht auf die bloße Naturwiedergabe beschränkt, sondern die Verdeutlichung der Idee fordert, nicht auch zum Studium des allgemein Gesetzmäßigen genöthigt? Es ist bezeichnend, daß Michelangelo dieses nicht sowohl in den Proportionen des menschlichen Leibes, als in dessen Bewegungen erkennt und ergründet. Um die genaue zahlenmäßige Feststellung der Verhältnisse der einzelnen Theile, auf welche die Kunsttheoretiker der Renaissance, von Brunellesco und Leone Battista Alberti angefangen, so großes Gewicht legten, scheint er sich nie bemüht zu haben. Im Gegentheil betonte er, daß hierüber das feingebildete Auge und das ästhetische Gefühl zu entscheiden hätte. Dieses, so sagte er zu Vasari, „verleihe durch einheitliche Gestaltung dem Ganzen eine gewisse anmuthige Harmonie, welche die Natur nicht zeige". Und offenbar auf ein Wort des Diodorus Siculus anspielend, welcher sagte: die Ägypter hätten das Maaß in den Händen, die Griechen in den Augen gehabt, fügte er hinzu, „man müsse den Zirkel in den Augen, nicht in den Händen haben, denn die Hände arbeiten und das Auge urtheilt." (Vergleiche auch einen Brief Vasaris an Martino Bossi. Bottari I, 501.) Auch Lomazzo weiß von solchen Aussprüchen des Meisters zu erzählen: „Er pflegte zu sagen, alle Berechnungen, weder die geometrischen, noch die arithmetischen, noch auch die Normen der Perspektive nützten etwas ohne das Auge, das heißt ohne die Übung des Auges im Sehenlernen und im Ausführen mit der Hand. Und das Auge allein, bemerkte er weiter, könne sich so in diesen Berechnungen üben, daß bloß mit

seinem Sehen, ohne Winkel- und Linien- und Distanzenkonstruktionen, es solche Fähigkeiten erwerben könne, daß die Hand Alles, was sie wolle, an einer Figur zeige, und zwar in der verlangten richtigen Perspektive." (Trattato II, 36.) Daß die Alten so wohl bei ihren Statuen die nähere oder weitere Entfernung des Standpunktes des Betrachters zu berücksichtigen gewußt, erklärte er angesichts der Kolosse vom Montecavallo daraus, daß sie die Proportionen „im Auge" gehabt. (Ebenda II, 165.) Bestimmten Proportionslehren, wie der Albrecht Dürers, legte er keinen Werth bei.

Ein so merkwürdig beredtes Zeugniss für seinen unbedingten Idealismus diese Ablehnung jeder zahlenmäßig fixirten Proportionenregel zu Gunsten des frei schöpferischen Schauens ist, eine so wichtige Erklärung giebt sie für auffallende Erscheinungen in seiner späteren Kunst: für die Unbekümmertheit, mit welcher er, im Hinblick auf gewollte allgemeine Wirkungen, seinen Figuren eine Länge von neun, zehn, ja zwölf Kopflängen gab, und für so manche befremdende Erscheinungen in den Verhältnissen seiner architektonischen Entwürfe. Eine Erklärung auch für viele Hinderungen, die er selbst seiner Thätigkeit als Baumeister, der in jeder Weise auf Maaßbestimmungen angewiesen ist, bereitete.

Ein anderes Wissen mußte für diesen großen Schilderer der Bewegung von höchster Bedeutung werden: die Kenntniss der Anatomie. Eine Vorstellung von dem wunderbar komplizirten, geheimnissvollen Apparat der Muskulatur, von deren Wirkungsart und Zusammenhang zu gewinnen, die im Dunkel wirkenden Kräfte zu belauschen, scheute er nicht vor einer Beschäftigung zurück, die gerade seinem empfindlichen ästhetischen Gefühle eine schwere Selbstüberwindung zumuthete, bis sie zur Gewohnheit ward. Begonnen hat er mit den anatomischen Studien schon in den Jahren 1493 und 1494 bei jenem Prior von S. Spirito, der ihm ein Zimmer und Leichen zur Verfügung stellte, und sie dann dauernd fortgesetzt. Wie eifrig er jede sich ihm darbietende Gelegenheit gerade in den Jahren 1501 bis 1504 in Florenz benutzte, geht aus einer Geschichte, die der Anonymus Magliabecchianus erzählt, hervor: „Zur Zeit eines Interdiktes wegen des Blutvergießens eines Lippi, ging Michelangelo in ein Gewölbe, wo viele Leichen deponirt waren, und stellte dort, eine Anzahl sezirend, Anatomieuntersuchungen an. Da unter Denen, die er sezirte, auch ein Corsini war, erhob die Familie des Corsini großes Geschrei und reklamirte den Leichnam

von Pier Soderini, der damals Gonfaloniere di Giustizia war. Der aber lachte darüber, da er sah, daß Michelangelo es nur, um für seine Kunst zu profitiren, gethan hatte.“ „Es giebt kein Thier,“ sagt Condivi, „das er nicht hätte anatomisch untersuchen wollen. Die Anatomie des Menschen kannte er so gründlich, daß Die, welche ihr ganzes Leben darauf verwandt und daraus ihren Beruf gemacht, kaum soviel davon verstehen, wie er. Ich spreche von den Kenntnissen, welche für die Künste der Malerei und Skulptur nothwendig sind, nicht von den Kleinigkeiten, auf welche die Anatomen ihr Augenmerk richten.“ Erst in höheren Jahren, wie es scheint, gab er das Seziren auf, „weil ihm die lange Beschäftigung damit den Magen so verstimmt hatte, daß ihm weder Essen noch Trinken mehr anschlug“.

Schon vor Michelangelo hat es in Florenz Bildhauer gegeben, welche Anatomie betrieben, doch dürfte er der Erste gewesen sein, welcher so gründliche Kenntnisse in ihr sich erworben. Zum Heile seiner Kunst? Die Frage ist wohl eine berechtigte, da die erschreckend aufdringliche Muskelaktion in den Gestalten seiner späteren Werke, die beunruhigende Bloßlegung der Bewegungsvorgänge auf solche Studien zurückzuführen ist. Aber man bedenke wohl, daß diese nicht aus Freude am Wissen oder auch aus Virtuosität hervorgingen, sondern tief begründet waren in seinem künstlerischen Wollen, in seinem Ideal stärkster Bewegungsverdeutlichung, also nur Mittel zu einem Zweck, den zu erreichen sein künstlerisches Wesen ihn zwang.

Im späteren Lebensalter hat er sich mit der Absicht getragen, seine anatomischen Kenntnisse Anderen zu Gute kommen zu lassen. Condivi erzählt, daß „er in Gedanken gehabt, zum Nutzen Derer, welche sich mit der Skulptur und Malerei beschäftigen wollen, ein Werk zu schreiben, welches alle Arten menschlicher Bewegungserscheinungen und den Knochenbau behandle, nach einer geistreichen Theorie, die er durch lange Erfahrung gefunden. Und er würde es geschrieben haben, hätte er nicht Mißtrauen in seine Kräfte gesetzt und sie für ungenügend gehalten, in würdiger und gewählter Weise einen solchen Gegenstand zu behandeln, so wie es ein in den Wissenschaften und im Ausdrucke Geübter thun würde. Es ist mir wohl bekannt, daß, wenn er Albrecht Dürer liest, ihm dies sehr schwach dünkt, da ihm sein Urtheil sagt, wieviel schöner und nützlicher seine eigenen Ideen sind. Und um die Wahrheit

zu sagen, handelt Albrecht nur von den Maaßen und der Verschiedenartigkeit der Körper, worüber eine feste Regel sich nicht aufstellen läßt, indem er die Figuren gerade wie Pfähle bildet; von dem, worauf es am Meisten ankommt, von den Stellungen und Gebärden der Menschen, sagt er kein Wort. Und da er heute von hohem Alter beschwert ist und diese seine Idee in einer Schrift der Welt nicht mehr offenbaren zu können glaubt, hat er mir mit großer Liebe bis ins Kleinste Alles eröffnet. Auch mit Messer Realdo Colombo, einem ausgezeichneten Anatom und Chirurg, der sehr befreundet mit Michelangelo und mir ist, hat er darüber zu konferiren begonnen, und Dieser sandte ihm zu solchem Behufe den Leichnam eines Mohren, eines schönen und im höchsten Grade dafür geeigneten Jünglings. Dieser wurde nach S. Agata, wo ich wohnte und noch wohne, als einem entlegenen Orte gebracht; und an ihm zeigte mir Michelangelo viele seltene und verborgene Dinge, wie man sie nie vernommen. Die habe ich alle notirt und hoffe sie eines Tages mit Hülfe irgend eines Gelehrten zur Bequemlichkeit und zum Nutzen Aller, die sich der Malerei oder Skulptur widmen wollen, zu veröffentlichen."

Das von Condivi erwähnte geplante theoretische Werk ist wohl dasselbe, welches Michelangelo meint, als er in den Dialogen des Donato Giannotti davon spricht, er wolle, so Gott ihm die Zeit verleihe, über die Malerei schreiben, denn kurz zuvor ist von seinen anatomischen Studien die Rede. (Dialoghi S. 6.) Aber selbst zu den Aufzeichnungen, die Condivi beabsichtigte, ist es nicht gekommen und ebensowenig zu der Niederschrift der Gespräche, die der Meister im Jahre 1550, auf einer Pilgerschaft zu Pferde nach den sieben Hauptkirchen Roms, mit Vasari über die Kunst führte und die der Letztere in einem Dialog zu behandeln gedachte. Da endlich auch die Anatomiezeichnungen Michelangelos zu denen gehört zu haben scheinen, die er, „um alle Spuren seiner Mühen zu vertilgen", verbrannt hat, sind wir für eine Beurtheilung seiner sorglichen dauernden Bemühungen um dies Wissensgebiet auf die freilich alles sagenden, aber allgemeinen Zeugnisse angewiesen, die in seinen künstlerischen Schöpfungen selbst und in den Entwürfen zu solchen zu finden sind. Wie stark seine Lehre wirkte, verrathen die Lehrsätze über das anatomische Studium, die Benvenuto Cellini in seiner Schrift „Del modo d'imparare l'arte del disegno" aufstellt.

Für die oft geäußerte und mit größtem Nachdruck betonte Ansicht von der für alle Künste grundlegenden, entscheidenden Wichtigkeit des Zeichnens sind seine eigenen Zeichnungen der stärkste Beleg. Selbst deren auf die Nachwelt gelangte verhältnissmäßig kleine Anzahl bietet zur Bewunderung der gründlichen und unermüdlichen Art, mit der er sich über die Erscheinungen Rechenschaft abgelegt und seine großen Werke vorbereitet hat, reichsten Anlaß. Mancher, dem zum ersten Male jene für ihn besonders charakteristischen sorgsamst ausgeführten Blätter vor die Augen kommen, wird die Vorstellung, die er sich von des Künstlers titanischem Wesen aus Skulpturen und Gemälden gemacht, gar nicht in Einklang zu setzen wissen mit der detaillirten, ja fast kleinlich erscheinenden zeichnerischen Sprache solcher Studien. Er wird es nicht begreifen, daß ein Bildhauer, dem als natürliches und zart gefügiges Material der Formengestaltung der Thon sich darbot, das Bedürfniss gefühlt, mit der Feder oder der Kreide bis in die kleinsten Einzelheiten und in feinsten Übergängen auf der Fläche des Papieres zu modelliren. Nur in den kühnen, breit hingeworfenen Skizzen, die neben jenen ausgeführten Zeichnungen in den Mappen unserer Sammlungen zu finden sind, wird er den Geist des Meisters erkennen. Aber gerade die ausgeführten Studien sind bezeichnend für Michelangelos Kunst und Arbeitsweise und predigen, den falschen Begriffen vom Genialen wehrend, die große, ewig gültige Lehre, daß peinliche Gewissenhaftigkeit die Grundbedingung aller künstlerischen Schaffensfreiheit ist, mit einer Eindringlichkeit und Überzeugungskraft, wie nichts Anderes.

Die Mannigfaltigkeit, die sich in der mehr oder minder sorgfältigen Ausführung der Zeichnungen Michelangelos, von flüchtigsten Umrißandeutungen bis zu feinster Berücksichtigung aller Details, zeigt, ist auch in der Strichführung zu finden. Innerhalb der allgemeinen Art des Zeichnens, die durch das benutzte Material bestimmt wird, machen sich zahlreiche Variationen selbst in zeitlich zusammengehörigen Blättern bemerkbar, zeigt sich auch begreiflicherweise im gesamten Verlaufe eine gleiche Entwicklung zu immer freierer Meisterschaft und immer größerer Formensprache, wie in den Werken.

Zwei Arten der Technik lernte der Knabe im Atelier Ghirlandajos kennen, jene im XV. Jahrhundert vorherrschenden: die Zeichnung mit dem Silberstift auf grundirtem Papier mit oder ohne

weiße Aufhöhung des Lichtes, und die mit der Feder, welche häufig in dem aquarellirenden Pinsel einen Mithelfer erhielt. Er entschied sich für die ausschließliche Anwendung der Feder, als des seinem Verlangen nach scharfer Formenbestimmung besonders entsprechenden Instrumentes. Ungemein feine, enge und zumeist geradlinige Schraffirung verleiht seinen frühen Studien nach älteren Vorbildern einen fast kupferstichartig strengen Charakter; es erscheint wohl denkbar, daß hierfür die Betrachtung Schongauerscher Stiche von Einfluß gewesen ist. Aber auch später hat er sich gerne der Feder bedient, in deren Handhabung er, bald zu freier bewegten und den Formen entsprechend geschwungenen Linien übergehend, eine wunderbare Leichtigkeit erlangte, so daß er mit dieser „schwierigsten" Technik, wie Cellini und Vasari sie nennen, reiche und lebendige plastische Wirkung erzielte.

In den Florentiner Jahren zwischen 1501 und 1504 beginnt er mit Röthel und Schwarzkreide („lapis a matita") zu zeichnen, ohne Zweifel durch Lionardos Beispiel angeregt und im Hinblick auf seine eigene Thätigkeit als Maler, denn dieses leichter und weicher angebende Material, mit dem durch sanftes Verwischen der Linien das Spiel und Verlaufen der Schatten in zartester Weise wiederzugeben war, bereitete in dienlicher Weise die Gemälde unmittelbar vor. Er bemerkte die Vortheile, die es, abgesehen von den leicht vorzunehmenden Korrekturen, für das erste nur andeutende Fixiren einer Vorstellung in Skizzen, zugleich aber auch für die leichte Hervorbringung einer modellartig vollkommenen Gesamterscheinung hatte. Fortan treten die Kreidestifte gleichberechtigt neben die Feder, ja in späteren Jahren siegte die schwarze Kreide über diese. Die Vertheilung der Dienste, welche Feder, Röthel und Schwarzstift zu leisten haben, ist etwa folgende. Erste Skizzen werden mit der Feder oder dem Schwarzstift, ausgeführte Studien für Gemälde oder solche, in denen die Zeichnung als Kunstwerk an sich gedacht ist, mit Röthel oder Schwarzstift, ausgeführte Studien für Skulpturen vorwiegend mit der Feder, architektonische Entwürfe zumeist mit dieser angefertigt. Nur in den letzteren findet sich Lavirung in Biester mit dem Pinsel. Weiße Aufhöhungen des Lichtes wandte der Meister nicht an. Wo sie sich finden, sind sie spätere Zuthaten.

Die Herrlichkeit und die Fülle der Formenerscheinungen in diesen Zeichnungen ist mit Worten nicht zu schildern. Mit

überraschender Unmittelbarkeit kommen alle Wesenseigenthümlichkeiten Michelangelos durch sie zum Ausdruck: schwärmerische Inbrunst, ja Zärtlichkeit in dem sanft hingehauchten, verschmelzenden Wellengleiten von Licht und Schatten, feurige Leidenschaft in großen, starken Linienzügen, stürmende Heftigkeit in zuckenden, abgerissenen Konturen. Überall das Schauspiel in Aktion befindlicher Formen, die vor unseren Augen aus innerlich waltenden Kräften sich zu bilden scheinen. Man begreift, daß einem solchen Zeichner die Farbe als etwas Nebensächliches, leicht zu Vermissendes dünkte und daß er in hohen Jahren sich daran genügen ließ, große Vorstellungen bloß in Zeichnungen auszuführen, die er als vollendete Schöpfungen Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna schenkte.

Schon die Zeitgenossen haben die Herrschaft über die Natur, die sich in Michelangelos Studien kundthat, und die Fertigkeit seiner Hand angestaunt. Armenini sagt, er habe ihn eine Kreidezeichnung nach einem Modell, für die andere Künstler einen Monat gebraucht hätten, in einer halben Stunde machen sehen. Bekannt ist die an Giottos „Kreis" erinnernde Geschichte, wie er dem Abgesandten des Kardinals von San Giorgio seine Künstlerschaft durch die schnell angefertigte Zeichnung einer Hand erwies. Für eine lebensgroße nackte, mit aller Sorgfalt ausgeführte Figur gebrauchte er, nach Cellinis Angabe in der kleinen Schrift „Sopra l'arte del disegno", durchschnittlich eine Woche. Aber, fügt Benvenuto hinzu, bei vielen dauerte es auch nur vom Morgen bis Abend, daß eine solche Zeichnung fertig wurde, „wie es nur so erstaunlich begabten Künstlern in einem gewissen Furor zu glücken pflegt".

Blieb für Michelangelo die Zeichnung das erste und wichtigste Mittel, sich der Erscheinungen zu vergewissern und sie dem Gedächtniss so einzuprägen, daß er auf das Freieste, unabhängig von unmittelbarer Naturnachbildung, mit ihnen schalten konnte, so war das zweite die Anfertigung von Modellen.

Thonerde, Wachs und Stuck waren die Materialien, aus denen diese in der Renaissance hergestellt worden sind. Michelangelo hat sich vorzugsweise der beiden ersten bedient. Das Wachs pflegte man mit Öl oder Talg geschmeidig zu machen, setzte ihm Terpentin behufs innigeren Zusammenhangs der Theile zu und gab ihm vermittelst Pech eine schwarze Farbe und zugleich Festigkeit durch Erhärtung. Auch andere Farben ließen sich leicht durch Beimischung pulverisirter farbiger Erden hervorbringen. Man formte die Figur mit

den Fingern und Knochenstäbchen über einem Holz- oder Eisendrahtgerüst oder auch ganz frei. Bei Thon ist ein solches Gerüst nicht verwerthbar, weil es ihn springen machen würde. So lange die Arbeit währt, wird derselbe durch ein nasses Tuch feucht erhalten. Seine Formung verlangt eine besondere subtile Kunstfertigkeit. Als Giovanni da Bologna, in jüngeren Jahren, darauflos modellirte und Michelangelo einst ein Modell eigener Erfindung zeigte, zerstörte Dieser es, machte es neu und sagte dann: „Nun geh', und lerne erst einmal, aus dem Groben zu arbeiten, ehe du an's Vollenden gehst." (Baldinucci VIII, 102.)

Nur eine geringe Anzahl in kleinen Verhältnissen gehaltener Modelle von des Künstlers Hand sind bis auf unsere Zeit gekommen. Er selbst hat die meisten vernichtet. Wie zahllose muß er deren aber, theils nur in breit skizzirender Weise angelegt, theils sorgfältig ausgeführt haben, denn sie dienten ihm nicht bloß als Entwürfe für seine Statuen, sondern, wie später dem Tintoretto, auch als Mittel für das Studium der Verkürzungen, die er in seinen Gemälden anbrachte. In jeder Stellung, die er ihnen gab, ruhig verharrend, gaben sie ihm die von lebenden Modellen nicht vergönnte Möglichkeit einer gemächlichen und gründlichen Beobachtung und Wiedergabe sowohl der Umrisse, als der Licht- und Schattenwirkungen. So erzählt Vasari in seiner Abhandlung über die Malerei (I, 177), und wir werden ihm Glauben schenken müssen, da auch Cellini in einem Briefe vom 28. Januar 1546 an Varchi die Thatsache, daß Michelangelo der größte Maler aller Zeiten gewesen, daraus erklärt, daß er für alle seine Gemälde sorgfältig skulpirte Modelle benutzte, wie er auch für architektonische Details, als da sind Fenster, Säulen, Bogen usw. zuerst nicht Zeichnungen, sondern Modelle und nach diesen die Zeichnungen machte. (Bottari I, 17.) Lomazzo, der dies bestreitet, wird andrerseits nicht minder recht haben, wenn er meint, der Meister habe, dank seinem anatomischen Wissen, ohne Modelle nöthig zu haben, die Verkürzungen frei aus dem Kopfe konstruirt. (Trattato II, 18.) Michelangelo wird eben Beides gethan haben. Auch Giovanni della Casa spricht in einem Briefe von den „Puppen", nach denen Buonarroti anfangs gemalt. (Lettere S. 111.)

Die von den Künstlern allgemein befolgte Regel für den Verlauf der weiteren Arbeit war nun die, nach dem kleinen Modell ein Thonmodell in der Größe der anzufertigenden Marmorfigur auszuführen,

wobei dem Thon, um ihn vor dem Zerspringen zu schützen und ihm Zusammenhang zu geben, Haar- und Scherwolle beigemischt wurden. Erst spät, wie es scheint, hat sich Michelangelo zu diesem zeitraubenden Verfahren entschlossen. Er vertraute den Zeichnungen, dem kleinen Modelle, seiner Geschicklichkeit und der Deutlichkeit seiner Vorstellungen, jenem „Maaß, das er in den Augen trug", und bearbeitete den Stein mit bloßer Benutzung der kleinen Vorlagen und gegebenen Falles eines lebenden Vorbildes. Auf die Gefahren, die hierin lagen, hat schon Cellini in seiner Schrift über die Skulptur (Kapitel VI) aufmerksam gemacht; Guillaume und Justi sahen mit Recht in dieser bedenklichen Kühnheit einen Hauptgrund, warum er so oft mit seiner Arbeit scheiterte und sie aufgeben mußte. Indem er den Block in Angriff nahm, stellten sich die Schwierigkeiten ein, der leidenschaftliche Eifer riß ihn mit sich fort, und ein zu heftiger Schlag des Meißels konnte die Form im Steine derart beschädigen, daß er das Werk aufzugeben sich genöthigt sah. Denn Stücke anzuflicken, ging wider die Ehre des Bildhauers: Vasari nennt es eine Aushilfe, die nur Stümpern, nicht großen Meistern erlaubt sei, ein erbärmliches, häßliches und höchst tadelnswerthes Verfahren. (I, 155.) Nach Cellinis Aussage hat Michelangelo den Fehler, den er beging, selbst eingesehen und in seiner späteren Zeit immer große Modelle angefertigt, wie z. B. für die Statuen der Medicikapelle. Bezüglich dieser ist es nachgewiesen, aber mit dem „immer" hat es wohl schwerlich seine Richtigkeit. So ist ihm, wie im Leben, auch in der Kunst die Leidenschaft und Heftigkeit seines Wesens die Verursacherin von Noth, Enttäuschung und Verzweiflung gewesen. (Vergl. Bd. I, 241.) Mit treffenden Worten ist von Justi darauf hingewiesen worden, welche dämonische Macht der Stein über ihn hatte. Mit so beispielloser, fast ängstlicher Sorgfalt er, die großen Werke vorbereitend, seine Zeichnungen durchbildete — sobald er mit dem Marmorblock zu thun hatte, scheint es wie ein Schöpfergefühl, das seiner selbst unfehlbar sicher war, über ihn gekommen zu sein, als sei er selbst nur ein Werkzeug der ihn beherrschenden Idee, die sich ihr Abbild schaffe! —

Über die Art, in welcher er das Marmorwerk gestaltete, sind wir genau unterrichtet. Da scheint zunächst der Künstler gänzlich vor dem Handwerker, von Dessen Interesse an der Wiederentdeckung der Bearbeitung des Porphyr durch F. del Tadda noch in später Zeit, 1553, die Rede ist, zu verschwinden, vernehmen

wir doch durch Varchi, daß er in seiner Sorgsamkeit und Genauigkeit so weit ging, „mit eigener Hand nicht nur die Bohrer, Feilen und Gradireisen, sondern auch die Meißel und alle die anderen Eiseninstrumente, deren er beim Skulpiren bedurfte, anzufertigen. Wie er auch für die Malerei die Farben selbst mischte, und alle Vorbereitungen und Werkzeuge selbst machte, ja sogar die Farben rieb, da er weder in die Verfertiger noch in seine Lehrlinge Vertrauen setzte.“ (Orazione funerale.) Die von Leone Battista Alberti beschriebenen Winkelmaaße, deren man sich in jener Zeit behufs Übertragung der Zeichnung und der Verhältnisse des Modelles auf den Stein allgemein bediente, scheint Michelangelo nicht angewandt zu haben, er verließ sich zumeist wohl ganz auf sein Auge. Die Methode der Bearbeitung des Blockes, die er gewöhnlich befolgt hat, wird von Cellini als die richtigste bezeichnet. „Die beste Methode, die man je gesehen hat, ist die, welche der große Michelangelo anwendete. Sie besteht darin, daß man, nachdem man die Hauptansicht der Figur auf den Stein aufgezeichnet hat, von dieser Seite sie mit Hülfe der Eisen frei zu legen beginnt, als wolle man eine Figur in Relief arbeiten, und sie allmählich mehr und mehr herausarbeitet. Und die besten Eisen, die hierzu verwendet werden, sind gewisse feine, kleine Meißel; ich meine sehr fein in der Zuspitzung, nicht im Stiel: der muß etwa die Dicke von einem kleinen Finger haben. Und mit diesem Meißel geht man vor, bis man auf eines halben Fingers Nähe oder weniger bis hin zu der sogenannten vorletzten Haut gelangt. Dann nimmt man einen Meißel mit einer Kante in der Mitte, mit diesem arbeitet man, bis die Feile, welche man Raspel nennt, an die Reihe kommt, deren es verschiedene Arten giebt.“ — Nachdem noch der Bohrer in feiner Führung angewandt worden ist, wird der Marmor dann mit Bimsstein polirt. Eine möglichst weitgehende Arbeit mit dem Spitzmeißel empfiehlt sich. „Dies war die wahre Methode, deren sich Michelangelo bedient hat, denn die Anderen, welche den Weg einschlagen, bald von dieser, bald von jener Seite rund um die Figur den Stein wegzuschlagen, kommen später zum Ziel und weniger gut, da sie in Irrthümer verfallen und dann anzustückeln haben.“ (Della Scultura, cap. VI.)

Der Vergleich, den Vasari zur Veranschaulichung des Verfahrens in dem allmählichen Herausheben einer Figur aus dem

Wasser macht (Bd. I, 240), hat Winckelmann in seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ (Werke I, 42 ff.) zu ausführlichen Betrachtungen veranlaßt. Das Mißverständniss lag nahe: es handelt sich aber nicht um eine wirkliche Anwendung von Wasser, sondern eben nur um eine Verdeutlichung durch ein Gleichniss.

Alle ganz ausgeführten Statuen des Meisters zeigen, daß er sich nicht genug gethan, bevor er ihnen nicht eine spiegelglatte Politur gegeben. Nach Allem, was er über die Vollendung eines Kunstwerkes geäußert, wäre es irrig, wie wohl geschehen ist, anzunehmen, er habe Werke, die nicht bis zu dieser Politur gediehen, für fertige erachtet, so lebendig und fesselnd sie auch wirken mögen, und so unwillkürlich der Gedanke sich einstellt, die Spuren der Meißelarbeit seien absichtlich von ihm nicht vertilgt worden. Hat er doch auch an Donatello, den er sonst so hoch schätzte, getadelt, daß er nicht die Geduld besessen, seine Werke zu poliren, was zur Folge habe, daß sie wohl, aus der Ferne gesehen, wunderbar wirkten, in der Nähe aber verlören. (Condivi.) Beiläufig ist zu bemerken, daß Michelangelo, wenn es auf Kraftanstrengungen ankam, aber auch nur dann, mit der linken Hand arbeitete. Er und Sebastiano del Piombo wunderten sich darüber, daß Raffaelo da Montelupo, wie Dieser in seiner Autobiographie erzählt, Alles mit der Linken ausführte.

Was von Anderen eingehend geschildert wurde, die Art seines Vorgehens bei der Gestaltung der Marmorfigur, deutet er selbst in einem an Vittoria Colonna gerichteten Madrigale an:

Wie ein lebendig Bild in hartem Felsstein,
O Herrin, man erschafft,
Den Stein vermindernd so,
Daß die Gestalt, je mehr er schwindet, vortritt,
So wird das wen'ge Gute
Der Seele, die erzittert,
Verhüllt von allzu großer Lust des Fleisches,
Dess' herbe, harte Schale sie umgiebt.
Von solcher Außenhülle
Nur du kannst sie befrei'n —
Mir selber fehlt der Wille und die Kraft!

(G. S. 37. F. LXXXIV.)

In einem anderen Gedichte, einem Sonett, verwerthet er den gesamten bildnerischen Vorgang als Gleichniss:

Hat göttlich hohe Kunst ein Bild empfangen
Von der Gestalt und Haltung eines Menschen,
So ist ein schlicht Modell aus nied'rem Stoffe
Das jenem Bild entstammte Erstgebor'ne.

Im Marmorblock wird dann zum zweiten Male
Das Bild geboren, hält sein Wort der Meißel,
Und neu ersteht es in so großer Schönheit,
Daß nichts ihm nehmen kann die ew'ge Dauer

So ward geboren ich, mir selbst Modell,
Um dann vollendeter, als mein Modell,
Neu zu ersteh'n durch Euch, hochhehre Frau!

Wenn Ihr erbarmend Mängel mir ersetzt
Und Überflüß'ges wegfeilt — welche Buße
Droht meiner Lieb', von Euch belehrt, gebessert?

(G. S. 171.)

In anderer Fassung lauten die beiden ersten Strophen:

Hat unser göttlich Theil ein Bild empfangen
Von eines Menschen Antlitz und Bewegung,
Gewinnt, ein ärmliches Modell, es Leben
Und Werth im Steine erst, vom Zwang befreit.

So auch auf schlechtem Blatt versucht die Hand,
Eh' sie bereit, den Pinsel zu ergreifen,
Was als das Schönste gilt vor weisen Richtern,
Und prüft es neu, die Dinge wohl vertheilend.

(G. S. 172. F. CXXXIV.)

Die Idee, die sich im Stein ihr Bild schafft, die Gestalt, die im Steine verborgen! Wenn solche Vorstellungen und Worte Gemeingut werden, folgt dem Erhabenen der Witz auf der Ferse. Die Florentiner erzählten sich von einem Steinmetz, dem Michelangelo

einen Steinblock zu bearbeiten und dabei folgende Anweisungen gab: „Nimm dort etwas, behaue ihn ein wenig von dieser Seite; hier meißele; noch einmal! Da unten setze den Bohrer an, jetzt nimm' hier ein wenig weg; feile an jener Stelle noch einmal ein wenig." Als der Steinmetz das Ding vollendet vor sich sah, drehte er sich zu ihm um und sagte: „wer hätte gedacht, daß in diesem so häßlichen Block ein so schöner Mensch sich befindet? Hättet Ihr mich ihn nicht entdecken machen, hätte ich ihn niemals da drin gesehen!" (Doni: Marmi I, 129.)

Von Anfang an war die Marmorarbeit des Meisters eigentliches, leidenschaftlich geliebtes Handwerk und blieb es bis zu seinem Lebensende. Für den Bronzeguß hat er kein Interesse gehabt, aus dem einfachen Grunde, weil die künstlerische Thätigkeit bei diesem schon mit dem Modell ihr Ende fand, weil die bedeutende letzte Gestaltungskraft durch ein rein mechanisch technisches Verfahren verdrängt ward. Gelegentlich des David und der Statue Julius' II. erwies es sich, daß er der Hülfe erfahrener Gießer bedurfte, und an solche dachte er auch, als er Bronzereliefs für das Juliusdenkmal ins Auge faßte. Die bösen Erfahrungen, die er in Bologna gemacht, waren dazu angethan, ihn von weiteren Versuchen der Statuenbildung in Bronze abzuschrecken. Auch diese Kunst aber hat ihm ein Bild für seine Liebe herleihen müssen:

Wie leere Form verlanget
Nach Silbers oder Goldes Feuerstrom
Und das vollkomm'ne Werk
Nur, wenn die Form zerbrochen, tritt hervor,
So durch der Liebe Feuer
Erfülle ich das Sehnen
Der leeren Seele mit der großen Schönheit
Der Frau, die ich verehre,
Die meines schwachen Leibes Herz und Seele!
Und durch so engen Raum
Senkt sich in mich die Hehre, Hochgeliebte,
Daß sie hervorzieh'n heißt: mich selbst zerstören.
(G. S. XIV. F. CIX, 61.)

Mit welchem Gedichte ein anderes, das seinen Gedanken gleichfalls einem handwerklichen Bereiche, der Verwandlung des

Steines in Kalk durch das Feuer, entnimmt, zusammengestellt werden darf:

So fremd dem kalten Stein ist inn'res Feuer,
Daß es, entlockt ihm, ihn durch Brand umfachend,
In Kalk ihn wandelnd, doch ein ew'ges Dasein
Als andrer Steine Kitt ihm seltsam sichert.

Und trotzt dem Feuer so der Stein, besiegt er,
Nun höh'ren Werths, der Jahreszeiten Unbill,
Der Seele gleich, die aus der Höll' geläutert
Zum Himmel kehrt, zu göttlich hohen andren.

So giebt mir Feuer, das in mir verborgen,
Wenn flammend es, aus mir herausgeschlagen,
Mich ganz verzehrt, erlöschend höh'res Leben.

Und wahrlich, leb' ich selbst als Rauch und Asche,
Wohl werd' ich ewig sein, von Gluth gehärtet,
Denn gold'nen Hammers Schlag, nicht Eisen, formt mich.

(G. S. 193. F. CIX, 88.)

Die unvergleichliche Sorgfalt der Behandlung, die in des Meisters Zeichnungen und vollendeten Skulpturen sich verräth, zeichnet auch seine Gemälde aus und überrascht in diesen, namentlich in den doch nur aus großer Ferne zu sehenden Fresken der Sixtinischen Kapelle, in ganz besonders hohem Grade. Die Verschmolzenheit des Farbenauftrages bringt, wie wir schon in der heiligen Familie des Doni bemerkten, fast den Eindruck einer Glasur hervor. Die Technik gehört zu dem Vollkommensten, was die Malerei an Vertilgung aller Spuren der Arbeit aufzuweisen hat. Sie ergab sich zugleich aus dem Wunsche nach einer bis zum Letzten gesteigerten Reinlichkeit und Abgeschlossenheit der Erscheinung und aus der bildnerischen Gepflogenheit, durch keinerlei Unterbrechung, auch nicht die kleinste, die verfließenden Übergänge von der einen Form zur anderen zu stören. In gleicher, sanft gleitender Bewegung, wie das Auge die Formen einer Statue verfolgt, sollte es die der gemalten Figur nachfühlen. Nur dank einem einheitlichen Prinzip der Farbenbehandlung aber war diese Wirkung zu erreichen. Durch

immer stärkeres Zersetzen von Weiß erhält die Lokalfarbe die allmähliche Abstimmung von der Schattentiefe bis zum Licht; für dessen höchste Erscheinung wird reines Weiß verwendet, welches in den Fresken auf die bereits vorher durchgeführte Modellirung, sie verstärkend, in freieren, aber weichen Pinselstrichen aufgesetzt ward. Bemerkenswerth an den Wandgemälden ist der Unterschied in der Behandlung des Nackten und der Gewandung, auf den Heath Wilson bei seiner gründlichen Analyse der malerischen Eigenthümlichkeit der Sixtinischen Gemälde aufmerksam gemacht hat. Verglichen mit dem Nackten zeigen nämlich alle Draperieen einen breiteren Auftrag transparenter Farben. Auch in dieser Besonderheit erkennt man den Geist des Plastikers, dem, wie Schiller sagt, Kleider etwas Zufälliges sind. Natürlich verlangte eine so glatt verschmelzende, auf solche Feinheit bedachte Malweise einen auch ausnehmend fein präparirten Malgrund, sei es auf der Tafel, sei es auf der Mauer. Der Intonaco in der Sixtinischen Kapelle ist von spiegelgleicher Ebenmäßigkeit. Die Übertragung der Zeichnung auf ihn, die auf großen, den Gemälden entsprechenden Kartons ausgeführt wurde, geschah nach Heath Wilsons Untersuchungen nicht, wie zumeist sonst, vermittelst eines Durchstechens der Linien mit einem Stichel, sondern vermittelst des Durchpausens, da Michelangelo die Gipsfläche des Malgrundes nicht beeinträchtigen wollte. Doch bediente er sich, nachdem die Umrisse angegeben waren, eines ganz feinen, spitzigen Instrumentes, um sie haarscharf zu fixiren und die Zeichnung der Muskulatur, sowie die architektonischen Details, im Einzelnen auszuführen.

Die Entwicklung seines technischen Könnens in der Malerei scheint sich in den Jahren, die zwischen der Madonna von Manchester und der heiligen Familie Doni liegen, vollzogen zu haben. In jenen zeigt sich noch zeichnerisches Verfahren in der Pinselführung, in dieser, die in Öl ausgeführt wurde, die vollständige Sicherheit in der soeben geschilderten Technik und in der Anwendung von Lasurfarben.

Und dieser Meister, der im Bereiche des Handwerkes ein ebenso unbedingter Herrscher war, wie in dem der Ideen, hielt das Leben für zu kurz, die Vollkommenheit der Kunst zu erreichen! Auf seinem Sterbelager äußerte er zum Kardinal Salviati, er bedaure nur zweierlei, einmal, daß er nicht für sein Heil gethan, was er

hätte thun sollen, und dann, daß er sterbe in dem Augenblick, da er in seinem Berufe eben zu buchstabiren anfange. (Journal des Bernini. Gaz. des beaux-arts 1880. XXI, 389.)

Vollkomm'ne Übung nicht erlangt,
Wer nicht an's Ende kam
Des Lebens und der Kunst.

(Fragm. G. S. 282. F. LXXX, 2.)

Vollkommenheit! Meisterschaft! Trotz aller unendlichen Schwierigkeiten, welche das Studium der Natur und das Handwerk bereiten, trotz jener Indispositionen bei der Arbeit, deren Ursache der Meister, von Filippo di Nicolò Capponi befragt, nicht angeben zu können sagte (Facile est inventis addere, Venedig 1556), trotz aller Hinderungen, die Mißgeschick, Neid und Feindschaft bereiten, trotz tiefster Seelenkämpfe!

Die Anforderungen, die er an sich stellte, kannten keine Grenzen. Reinen von Gott verliehenen Schauens galt es in nie erlahmendem Streben, in unausgesetzter Thätigkeit sich würdig zu erweisen. Oft in seiner Jugend warf er sich, müde und erschöpft, bekleidet auf sein Lager, um nach kurzem Schlummer in der Frühe nur ja keine Zeit über dem Ankleiden zu verlieren. Sein ganzes Leben, enthaltsam wie das eines Asketen, war, wie uns früher näher bekannt wurde (I. Band, S. 235ff.), nur der Arbeit gewidmet. Nie that er sich genug, schonungslos in der Kritik seiner eigenen Schöpfungen; Leute, wie Bugiardini, die sich begnügten mit Dem, was sie wußten, pflegte er glücklich zu nennen, sich selbst, da keines seiner Werke ihn vollständig befriedigte, unglücklich. All sein Bemühen richtete sich von den ersten Anfängen bis zu dem Abschlusse eines Kunstwerkes auf Das, was er, im Gespräche mit Francisco de Ollanda, von den Ideen schweigend und nur vom Standpunkte des Handwerkers redend, in folgenden Erörterungen, die sich an jene über die Rangordnung der Vorwürfe anschließen, als Meisterschaft kennzeichnete:

„Demnach muß man einen Unterschied oder eine Rangordnung machen, je nach der Arbeit und dem Studium, welches die eine Sache mehr als die andere erfordert. Das sollten sich einige Unverständige merken, die da behaupten, gewisse Künstler verständen sehr gut, Gesichter zu malen, alles Übrige aber nicht in hervor-

ragender Weise. Andere versichern, in Flandern male man Gewänder und Bäume in vorzüglicher Güte; wieder Andere sind der Ansicht, in Italien leiste man Hervorragendes im Nackten, in der Anordnung und in den Proportionen der Figuren. Und noch mehr ähnliche Meinungen kann man zu hören bekommen. Ich jedoch denke, daß, wer überhaupt gut zu zeichnen weiß und einen Fuß, eine Hand oder einen Hals mit Meisterschaft darstellt, alles Geschaffene zu malen vermag. Hinwiederum wird es Maler geben, die alle Dinge auf Erden in so ungenügender Weise und so ausdruckslos malen, daß es besser wäre, sie ließen ganz und gar davon ab. Das Wissen des großen Mannes erkennt man daran, daß er eine Sache — er verstehe sie noch so gut — trotzdem mit furchtsamer Sorgfalt malt, während im Gegentheil die Unwissenheit der Anderen sich an dem tollkühnen Wagemuth zu erkennen giebt, mit dem sie Tafelbilder mit Dingen anfüllen, die über ihre Kräfte hinausgehen. Es kann einen vorzüglichen Meister geben, der nie mehr als eine Gestalt gemalt hat, und ohne darüber hinauszugehen, verdient er mehr Ehre und Ruhm als Solche, die tausend Bilder gemalt haben; denn besser versteht er, was er nicht thut, als jene Das, was sie thun."

„Doch nicht genug mit Dem, was ich Euch sage. Fast als ein größeres Wunder erscheint es, daß, wenn ein bedeutender Maler nur ein flüchtiges Profil hinwirft, wie Einer, der eine Sache anfangen will, man sofort erkennen wird, falls Apelles der Meister war, daß es eben von Apelles stammt; und wenn ein schlechter Maler es gemalt hat, daß es ein solcher gewesen ist. Für sehende Augen und für Die, welche daran denken, daß Apelles an einer einzigen geraden Linie von Protogenes erkannt wurde — zwei Griechen von unvergänglichem Ruhme — bedarf es nicht längerer Beweisführung, noch auch weiterer Beispiele."

Als Francisco dann die Frage stellt, was besser sei, ein Werk schnell oder langsam zu vollenden, erhält er die Antwort:

„Das will ich Euch sagen. Nützlich und gut und ein Gnadengeschenk des Ewigen ist es, mit Leichtigkeit und Schnelle arbeiten zu können, und, was ein Anderer in vielen Tagen erledigt, in wenigen Stunden zu vollenden. Sonst hätte Pausias aus Sikyon sich nicht so bestrebt, in einem Tage das Bild eines Kindes in höchster Vollkommenheit auf seine Tafel zu bringen. Wenn nämlich Einer, obwohl er rasch malt, dennoch nicht aufhört, ebensogut zu malen

wie Der, welcher langsam arbeitet, so verdient er weit höheres Lob. Wenn er hingegen, infolge der Gewandtheit seiner Hände, gewisse Grenzen überschreitet, die in der Kunst innegehalten werden müssen, so sollte er lieber langsamer und sorgsamer bei der Sache sein; denn selbst der hochbegabte, hervorragende Künstler darf sich nicht von seiner Vorliebe für die Schnelligkeit dazu hinreißen lassen, in irgend Etwas das Endziel, das er stets suchen soll, die Vollkommenheit, zu vergessen oder zu vernachlässigen. Es ergiebt sich also, daß es kein Laster ist, ein wenig langsam oder, wo es nöthig ist, sogar sehr langsam zu sein und viele Zeit und Mühe auf ein Werk zu verwenden, wenn es dadurch vollkommener wird. — Tadelnswerth allein ist die schlechte Leistung — das Nichtkönnen."

„Noch Etwas will ich Euch, Messer Francisco de Hollanda, sagen — und damit vielleicht das Wesentlichste und den Kernpunkt unserer Wissenschaft, wenngleich Ihr bereits darum wißt und es ebenfalls für das Wichtigste haltet — folgendes nämlich:

„Was man mit größtem Eifer erstreben und mit dem größten Aufwand von Arbeit und Studium im Schweiße seines Angesichts zu erreichen suchen soll, ist dies, daß, was man mit allergrößter Mühe schafft, so aussehe, als wäre es schnell, fast ohne Anstrengung, ja mit größter Leichtigkeit hingeworfen — der Wahrheit zum Trotze."

„Das ist eine ausgezeichnete Richtschnur und eine wesentliche Eigenschaft. Wohl kommt es bisweilen vor, daß ein Werk, auf das wir nicht allzuviel Arbeit verwandt haben, derart ausfällt, wie ich angab, doch ist es äußerst selten, und die wahre Regel bleibt es: viel Mühe zu verwenden und dennoch mühelos Aussehendes zu schaffen." (Übers. Vasconcellos S. 117 ff.)

In solcher Lehre faßte Michelangelo den Begriff der Meisterschaft und zugleich sein eigenes technisches Bemühen zusammen. Sie wird uns auch durch einen Ausspruch bekannt, den Giovanni Battista Gelli in seinem „Dialogo sopra la difficoltá del mettere in regola la lingua che si parla in Firenze" (Florenz 1551) überliefert: „Die Werke sind die guten, denen man die Mühe nicht ansieht, das heißt, die mit so großer Kunst ausgeführt sind, daß sie wie Werke der Natur und nicht der Kunst erscheinen."

Über die Frage, welche der beiden Künste, die Skulptur oder die Malerei, größere Schwierigkeiten biete, hat sich der Meister ebenjenem Francisco, der, unter dem Eindrucke des Jüngsten Gerichtes, ihn in erster Linie für einen Maler hielt, gegenüber geäußert: „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.“ (S. 61.) Auch Lomazzo berichtet: „Michelangelo habe zu sagen gepflegt, er verstünde nichts von dieser Kunst, deren Größe und unendliche Schwierigkeiten er sich beständig vergegenwärtige.“ (Idea S. 96.) Ja, Pontormo geht in einem Briefe, der freilich der Verherrlichung der Malerei gewidmet ist, so weit, zu behaupten, „Jener habe die Malerei immer mehr geliebt als die Skulptur, weil sie schwieriger sei und seinem übernatürlichem Geiste entspräche“. (Bottari I, 23.) Will dieser letzte Ausspruch sehr cum grano salis verstanden sein, so entsprechen die beiden ersten durchaus dem Geiste des seiner eigenen Begabung sicheren Bildhauers, der einst, wie wir hörten, im Hinblick auf sein Jugendwerk: den Kentaurenkampf, sagte: „welches Unrecht er seiner Natur angethan habe, nicht eifrig die Skulpturkunst betrieben zu haben.“ (Condivi.)

Freilich hat er bei den bemerkten „Schwierigkeiten“ sicher mehr die technische Seite im Auge gehabt und gewiß nicht daran gedacht, der Malerei den Vorrang vor der Skulptur vindiziren zu wollen. Aus seiner Begabung heraus mußte er vielmehr das Gegentheil zu thun geneigt sein. Er scheint gelegentlich das Verhältniss der beiden Künste, wie Cellini (und nach ihm Doni: Disegno S. 44) sagt, so bezeichnet zu haben: „die Malerei sei der Schatten ihrer Mutter, der Skulptur.“ Im Übrigen aber hat er, wenigstens in seinen späteren Jahren die Frage, welche die höhere Kunst sei, namentlich so wie dieses Problem von den Literaten behandelt wurde, für eine sehr müßige erachtet. Als Vasari 1548, der eine von Benedetto Varchi an Künstler ergehende Bitte um ihre Meinung erfüllen wollte, den Meister interpellirte, erwiederte Dieser, spöttisch lächelnd: „Die Skulptur und die Malerei haben das gleiche Ziel, und die eine wie die andere erreicht es schwer.“ „Und ich konnte nichts Anderes aus ihm herausziehen.“ (VIII, S. 293.) Später aber hat sich Michelangelo auf das Drängen Varchis, der dann die eingegangenen

Briefe 1549 in seinen „Due lezioni“ publizirt hat, wohl oder übel zu einem kurzen Schreiben entschlossen. (Lett. S. 522.)

Es lautet:

„Messer Benedetto.

Damit kein Zweifel daran sei, daß ich, wie es der Fall, Euer Büchlein empfangen habe, werde ich Euch, obgleich als ein Ignorant, Etwas auf Euere Frage antworten. Ich sage: mir scheint, man hält die Malerei für um so besser, je mehr sie dem Relief nahe kommt, und das Relief für um so schlechter, je näher es der Malerei kommt. Und so pflegte es mich zu dünken, daß die Skulptur die Leuchte der Malerei sei und der Unterschied beider der der Sonne von dem Monde sei. Nun aber, nachdem ich in Eurem Büchlein den Passus gelesen habe, daß die Dinge, welche eines und dasselbe Ziel haben, selbst auch Eines und Dasselbe sind, habe ich meine Meinung geändert. Und ich behaupte: verleihen größere Ansprüche an die Urtheilskraft, größere Schwierigkeiten, Hinderungen und Mühen nicht höheren Adel, so sind Malerei und Skulptur Eines und Dasselbe; und damit man sie dafür halte, sollte jeder Maler ebensoviel die Skulptur als die Malerei betreiben, und ebenso der Bildhauer sich nicht allein mit der Skulptur, sondern auch mit der Malerei beschäftigen. Unter Skulptur verstehe ich jene Art zu bilden, welche durch Wegnehmen (der Materie) gestaltet; die andere, welche gestaltet, indem sie aufträgt, ist der Malerei verwandt. Es genügt, daß man zwischen Malerei und Skulptur, da sie beide aus einer gleichen Intelligenz stammen, einen guten Frieden schließe und die vielen Dispute auf sich beruhen lasse; denn die nehmen mehr Zeit in Anspruch, als es gebraucht, Kunstwerke selbst zu schaffen. Wenn aber Der, welcher schreibt: die Malerei sei edler als die Skulptur, sich ebensogut auch auf die anderen Dinge versteht, über die er geschrieben hat, so würde meine Magd besser über sie geschrieben haben. Unendlich viel, und zwar noch nicht Gesagtes, wäre über dergleichen Fragen zu sagen: aber das gebrauchte, wie gesagt, zu viel Zeit, und ich habe deren wenig, denn ich bin nicht nur alt, sondern zähle gleichsam schon zu den Todten; darum bitte ich Euch, mich zu entschuldigen. Und ich empfehle mich Euch, so gut ich nur kann und weiß, für die allzu große und mir nicht gebührende Ehre, die Ihr mir erweist.

Euer Michelagniolo Buonarroti in Rom.“

Es ist nicht schwer, Ironie und Ernst in diesem Briefe zu unterscheiden. Sein Aufbegehren über die Behauptung eines höheren Ranges der Malerei ist charakteristisch. Den Rangunterschied der Künste beiseite gelassen, leuchtet die wahre Meinung hervor, daß die grundlegende Kunst, welche er in einem Sonett als „die erste", nämlich als die Kunst des Schöpfers selbst, bezeichnet, die Plastik sei. Als die Hauptaufgabe auch der Malerei erscheint ihm, worauf ähnlich Molza in einem Sonette (II, CXXVII) hinweist, das Hervorbringen räumlicher Wirkung: je mehr sie diese erreiche, desto besser sei sie. Daher er den Venezianern Mangel an Zeichnung vorwarf: „hätten sie diese", so soll er nach Bernini, beim Anblick einer Venus des von ihm hochgeschätzten Tizian zu Paul III. gesagt haben, „so wären sie nicht mehr Menschen, sondern Engel." Er findet in der Plastik die Urgesetzmäßigkeit, der auch die Malerei sich zu fügen hat, indessen eine Herrschaft der Malerei der Plastik zum Schaden gereiche, welch letzteres nur in dem Sinne zu fassen ist, daß er, der vom Standpunkte der großen antiken Kunst aus offenbar vornehmlich an die perspektivischen Darstellungen des florentinischen Quattrocentoreliefs denkt, alles spezifisch Malerische von der Skulptur ausgeschlossen sehen will. Die Plastik begreift also die Malerei gleichsam in sich, und zwar jene, die für ihn, wiederum im Geiste der Antike, die einzig wahre ist: die Gestaltung der menschlichen Figur, wie sie nicht aus freiem Belieben — denn so dürfte die spätere Stelle in dem Briefe zu deuten sein —, sondern aus den Gesetz und Stil schaffenden Bedingungen des Steinblockes hervorgeht.

Erscheinungen eines Gesetzes, auch als solche vergleichen sich die echten Kunstwerke den Werken der Natur, vor denen sie aber ein Höheres voraushaben: denn sie verdeutlichen in der Natur die Ideen, zu deren Anschauung zu führen die Aufgabe aller hohen Kunst ihm dünkte. Und auch in einem Anderen überbieten sie die Natur: darin nämlich, daß inmitten des Wandels und Vergehens der natürlichen Erscheinungen der künstlerischen Schöpfung Dauer vergönnt ist! In einem seiner schönsten Sonette giebt dieser Sieg der Kunst dem Liebenden die tröstliche Gewißheit, seine Liebe verewigen zu können.

Wie ist's doch möglich, Herrin, was Erfahrung
Uns Allen lehrt: daß ein lebendig Bild,

Geformt in hartem Steinblock, überdauert
Den Schöpfer, den die Zeit in Asche wandelt?

Der Wirkung räumt den Herrscherplatz die Ursach',
Wird von der Kunst besieget die Natur.
Ich weiß, denn schöne Bildnerkunst belehrt mich,
Daß vor dem Kunstwerk machtlos Zeit und Tod.

D'rum kann ich lang uns Beide leben machen,
Wie es auch sei, in Farben oder Stein
Der Einen und des Andren Antlitz formend,

So daß noch tausend Jahr' nach unsrem Tode
Man seh', wie schön Ihr wart, wie elend ich!
Und daß ich thöricht nicht, wenn ich Euch liebte.

(G. S. 175. F. CIX, 92. An Vitt. Colonna.)

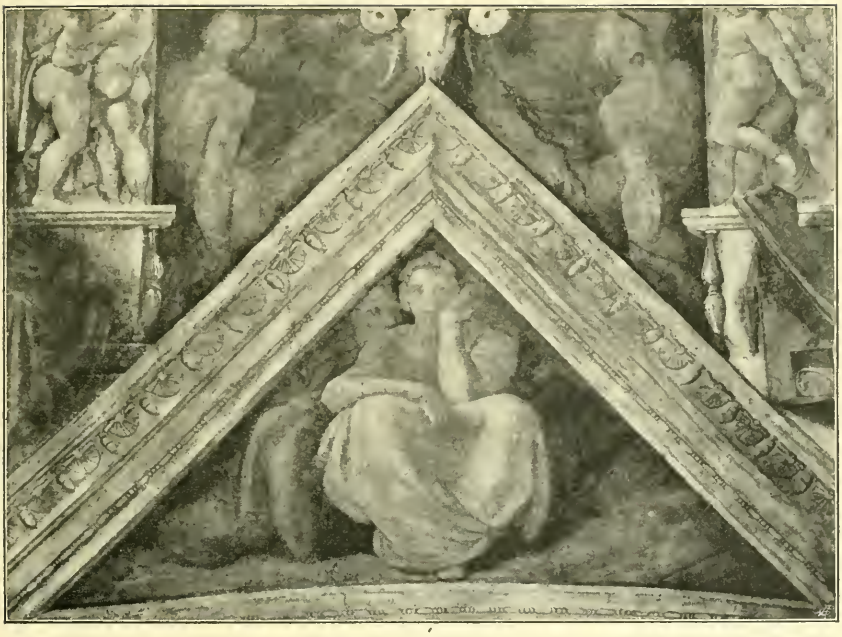
Das innere Leben des Gefühles, aus dem das Schauen und das Schaffen hervorging, wird zu einer unvergänglich in Anderen weiterwirkenden Macht!

II. KAPITEL

DIE VERQUICKUNG DES CHRISTLICHEN UND DES ANTIKEN IN DER ALLEGORIE

DAS JVLIVSDENKMAL

Hoch wird entzückt gesundes, kräft'ges Fühlen
Von einem Werk der ersten aller Künste,
Die höh'res Sein in Wachs, in Thon, im Steine
Dem Menschenleib verleiht und seinem Leben.
(Michelangelo.)



Stichkappe der Sixtina.

1

DER URSPRÜNGLICHE PLAN UND GEDANKE DES DENKMALES.

Die verhängnissvollen Schicksale, welche der Meister durch vierzig Jahre, von 1505 bis 1545, bei der Beschäftigung mit dem Monument zu erdulden hatte, sind uns bekannt geworden. (Bd. I, S. 252 bis 272. Ausführliches Krit. Unt. I, S. 127 bis 144.) Seine grösste plastische Konzeption sollte nur in kläglich verkümmerter und entstellter Weise verwirklicht werden, so wie das Grabmal in S. Pietro in Vincoli es heute uns zeigt. Drei Kontrakte: von 1516, 1532 und 1542 bezeichnen den Abstieg von der Höhe des ursprünglichen Gedankens, der in zwei Versionen, 1505 und 1513, aufgestellt worden war.

Von den „vielen Zeichnungen", die Michelangelo für Julius II. anfertigte, wählte Dieser den Entwurf eines Freibaues, der anfangs

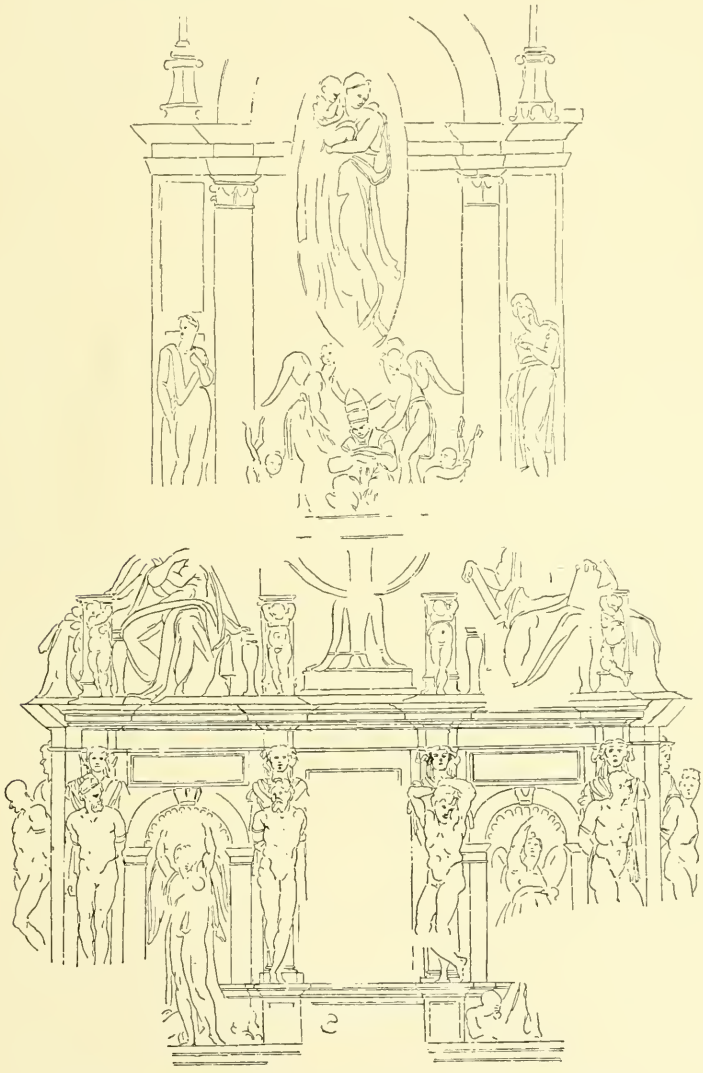
für eine besondere Kapelle, später für die neue Peterskirche bestimmt ward. Dieses Monument bildete ein Rechteck, im Verhältniss von 2 : 3, 12 Ellen breit (7,20 m.), 18 Ellen lang (10,80 m.), etwa 3,60 m. hoch, und schloss eine ovale Grabkammer ein, die, in Art eines kleinen Tempels geformt, in ihrer Mitte den Sarkophag enthielt. Der Zugang zu dieser Kammer war durch zwei Thüren in der Mitte der beiden Schmalseiten, so dass man vorne hinein- und hinten hinausgehen konnte. Die Fassaden, auf einem das Viereck umgürtenden Postament, waren durch oben bekleidete Hermen, die das Gesims trugen, gegliedert; je zwei Hermen schlossen eine Nische ein. Da an jeder der vier Seiten zwei Nischen angeordnet waren, ergab sich an den Längswänden ein breiteres Mittelfeld, als an den Schmalseiten, wo die Mitte als Thüröffnung gedacht war. Vor jeder Herme befand sich, auf einem Postament, die Statue eines Gefesselten, ein „Sklave"; in jeder Nische eine „Viktoria", einen Besiegten zu Füssen: im Ganzen also 16 Sklaven und 8 Viktorien. Das Mittelfeld der Längsseiten sollte vermuthlich mit Bronzereliefs geschmückt werden. Die Pilaster und Archivolten der Nischen waren ornamentirt.

Auf der Plattform des Baues sollten an den Ecken vier Kolossalstatuen: Paulus, Moses, die Vita contemplativa und die Vita activa übereck sich erheben. Die Mitte wurde durch einen stufenförmigen, sich verjüngenden Katafalkaufsatz ausgefüllt, der unten etwa 4,6 m. breit, 7 m. tief, oben mindestens 2 m. breit, 3 m. tief war. Die Stufenseiten waren mit Ornamenten und Bronzereliefs verziert und an ihren Ecken, wie es scheint, Putten in Relief angebracht. Zwei Statuen: der lachende, sich freuende „Himmel" und die trauernde „Erde" (Cybele) trugen auf dem Katafalk die Bahre mit der Statue des Verstorbenen.

Die Gesammtzahl der Statuen betrug, rechnen wir die zu den Füssen der Viktorien Liegenden mit, 39.

In dem Entwurf von 1513 erfährt die eigentliche Anlage keine wesentliche Veränderung, nur die Maasse sind andere: die Breite beträgt 6,60 m., die Tiefe 8,75 m., die Höhe 3,60 m. Das Verhältniss der Schmalseite zur Längsseite ist also jetzt 3 : 4. Es ward nun aber der Bau mit der einen Schmalseite an die Wand gerückt, wodurch dort die vier Hermen und die zwei Viktorien wegfallen. Auch ward die Grabcella aufgegeben. Die Zahl der Kolossalstatuen auf der Plattform wird durch Hinzufügung eines Diakon (Laurentius?)

und einer jugendlichen alttestamentarischen Gestalt auf sechs erhöht, die derart angeordnet sind, dass jetzt über jeder Nische des Baues



Entwurf zum Juliusdenkmal von 1513. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.

eine erscheint. Je zwei, die eine nach vorne, die andere nach der Seite gewendet, sind also seitlich an der Hauptfassade dicht neben einander aufgestellt, je eine hinten. Über jedem Hermenpfeiler

steht ein Postament, dessen Vorderseite mit einem Putto in Relief verziert ist — vielleicht waren diese Postamente schon im Plane von 1505 enthalten und als Träger von Kandelabern gedacht. Der stufenförmige Katafalkaufsatz mit der Bahre ist verschwunden: an seiner Stelle steht (auf vier Füssen) der Sarkophag. Vor diesem zu den Füssen des Papstes sitzen zwei Putten mit Fackeln, zwei grosse Engel stützen von hinten den Leichnam.

Eine bedeutende Erweiterung erhält nunmehr aber das Denkmal durch eine grosse Wanddekoration (Capelletta), die sich hinten, 8,75 m. hoch, über dem Bau erhebt. Sie ist triumphbogenartig und wird oben in der Mitte durch eine Lunette bekrönt. Zwei Säulen schliessen das breite Mittelfeld ein, in dem in der Höhe, also über dem Papst, gleichsam schwebend die Kolossalstatue der Maria gedacht war; in den je zwei Nischen der schmalen doppeltgeschossigen Seitentheile waren Statuen, also im Ganzen vier, angebracht, von denen zwei als Prophet und Sibylle aufzufassen sind. Zwei Zeichnungen, in Berlin (Verz. N. 5) und in den Uffizien (Verz. 209), die den definitiven Entwurf von 1513 vorbereiten, geben uns von dem Ganzen eine ungefähre Vorstellung (vergl. Krit. Unt. I, 146 f., 173 ff.)

Die Gesammtzahl der Statuen beträgt jetzt 40 (gegen 39 im ersten Entwurf) und die neu hinzugefügten: die zwei sitzenden Kolossalgestalten, die Madonna, die vier Figuren der Wanddekoration und die zwei Putten am Sarkophag bedeuten gegen die weggelassenen: die vier Sklaven, zwei Viktorien und zwei Unterworfene, eine nicht unerhebliche Steigerung des figürlichen Schmuckes. Ausgeführt wurden in den folgenden Jahren der Moses, zwei Sklaven und die architektonischen, ornamentirten Theile der vorderen Front des Grabbaues, die später ihre Verwendung an dem Denkmal in S. Pietro in Vincoli fanden.

Dass für die allgemeine Anlage des Freibaues mit seiner Grabcella die Idee antiker römischer Sepulkralbauten maassgebend geworden ist, wie besonders Justi nachwies, dürfte keinem Zweifel begegnen, wie gewiss auch für den Schmuck: die Hermen, die Viktorien, die Sklaven, die thronenden Statuen Anregungen, die Michelangelo antiken Denkmälern, vor Allem den Triumphbogen, entnahm, mitbestimmend geworden sind. Aber doch eben nur mitbestimmend, denn ebenso unbestritten ist die Beziehung zu christlichen Grabmonumenten der mittelalterlichen und Renaissancezeit. Ja gerade

in der innigen Durchdringung antiker und neuerer formaler Elemente beruht das Charakteristische der Schöpfung. Spricht sich diese Verquickung besonders deutlich in dem Plane von 1513 aus, da dem im Wesentlichen antikischen Freibau die christliche Wanddekoration, die sich an das römische Grabmal des XV. Jahrhunderts (Paul II.) und im Besonderen an Andrea Sansovinos Ascanio Sforzadenkmal (1505) im Chor von S. Maria del popolo anschliesst, gesellt wird, so weist doch auch der Freibau selbst in den sitzenden oberen Statuen, welche Burger mit Recht den Sansovino'schen vergleicht, und in den Nischen, die Michelangelo schon an dem Unterbau des Grabmales Johanns XXIII. von Donatello kennen gelernt hatte, auf Renaissancemotive hin. Jene die Bahre tragenden Figuren hatte Donatello, die Tradition der neapolitanischen Denkmäler des XIV. Jahrhunderts aufnehmend, in seinem Brancaccimonument gebracht, die den Leichnam stützenden Engel Giovanni Pisano in seinem Grabmal der Kaiserin Margarethe (Genua, Museo Civico), die Putten zu Füssen des Papstes Antonio Rossellino in dem des Kardinals von Portugal, die Kandelaberpostamente Sansovino und die Anordnung von Figuren vor Pilastern Donatello an den Kanzeln in S. Croce. An einem Donatellesken Werke auch: dem Postament eines Madonnentabernakels in S. Croce in Florenz (jetzt Grabmal Lombardi) hat Michelangelo die dekorative Verwerthung von Hermen kennen lernen können. Fast alle Motive also waren in dem Meister wohlbekannten Werken gegeben — er hat sie aber in so wunderbar origineller Weise dem monumentalen Gedanken eines antikischen Grabbaues angepasst, dass das gesammte Gebilde ganz neu und eigenartig wirkt und die Vorstellung einer Benutzung älterer Elemente für den ersten Blick ausschliesst.

Was für die Formelemente gilt, gilt aber auch wenigstens für einige der hauptsächlichsten gedanklichen Motive. Gerade die am meisten befremdlichen Erscheinungen: die Viktorien und Sklaven, welche dem unbefangenen Beschauer die Idee nahe legen mussten, es handle sich hier um die Verherrlichung des Papstes als eines triumphirenden Imperators, erweisen sich bei näherer Erwägung als ganz anders, mittelalterlich-christlich gemeint. Die sehr begreifliche Annahme, zu der sich schon Vasari gedrängt sah: es seien nämlich die vom Papst unterworfenen Provinzen hier zu sehen, ist unhaltbar, denn einmal hatte sich Julius II. 1505 noch gar nicht als Eroberer bewährt und zweitens hätte selbst er, der

kriegerische und siegreiche Stellvertreter Christi, doch schwerlich zugegeben, dass er an heiligster Stätte des Friedens als weltlicher Heerführer und Unterjocher gepriesen werde. So seltsam es auch dünken mag: Condivi war offenbar durch Michelangelo selbst unterrichtet, wenn er Vasaris in der ersten Auflage gegebene Meinung: die Sklaven stellten Provinzen dar, korrigirend sagt: „diese stellten die freien Künste vor, und auch die Malerei, die Skulptur und die Architektur, jede mit ihrem Abzeichen, damit man sie leicht erkenne. Mit ihnen wollte er andeuten, dass mit dem Papste Julius auch alle jene Talente Gefangene des Todes geworden seien, da sie niemals wieder Einen finden würden, von dem sie so begünstigt und genährt wurden, wie von ihm."

Die Künste und Wissenschaften! Dann hätten wir hier, wenn auch in merkwürdiger Fassung, ja nichts Anderes vor Augen, als was uns in den weiblichen Allegorieen am Grabmal des Papstes Sixtus' IV., des Onkels des Julius, gezeigt wird! Wir dürfen daran nicht zweifeln, wie auch Vasari sich bequemen musste, in seiner zweiten Auflage der Vite, Condivis Aussage, freilich indem er doch noch an seiner eigenen früheren festhielt und nun sehr thöricht die Sklaven theils als Provinzen, theils als Künste bezeichnete, übernahm. Wir müssen Condivi Recht geben, denn er bringt die spezielle, nicht zu erfindende Angabe: jede Figur sei durch ihre „nota", d. h. ein Attribut, charakterisirt worden, und die eine erhaltene Sklavenfigur im Louvre, der sogenannte „sterbende", hat, was bis jetzt nicht beachtet ward, ein solches: die ihr beigegebene Stütze war in Form eines Affen gedacht, dessen nur abozzirte Gestalt doch deutlich zu erkennen ist. Künstlerische Rücksichten sind es gewesen, die den Meister veranlassten, kühn mit der Tradition zu brechen und die weiblichen Wissenschaften in männliche Genien zu verwandeln: das Verlangen, nackte Gestalten zu geben, und zugleich der Wunsch nach Abwechslung, da in den Nischen Frauenfiguren ihren Platz fanden.

Wird aber nicht in den auffälliger Weise weiblichen Hermenköpfen über den Köpfen der Sklaven eine Andeutung der Wissenschaften als Frauen gewahrt, und hat Michelangelo nicht auf diese Weise die Schwierigkeit gelöst, indem er in den Sklaven in mittelalterlichem Sinne gleichsam Repräsentanten der Künste gab? Ja hat ihn nicht überhaupt dieser Gedanke auf die Hermen gebracht?

Welche geistige Thätigkeiten er gewählt, ist nicht mehr bestimmt zu sagen: waren es die zehn, die das Denkmal Sixtus' IV. zeigt: Theologie, Philosophie, Arithmetik, Astrologie, Dialektik, Rhetorik, Grammatik, Perspektive, Musik und Geometrie? Dies darf man gerne annehmen. Dazu wären dann also nach Condivi die Architektur, die Plastik und die Malerei gekommen, und im ersten Plan, der sechzehn Sklaven brachte, noch drei andere, über welche Vermuthungen zu äussern unangebracht erscheint, will man nicht auf Grund einer Skizze in Oxford, die Panzer und Helm zu Füssen eines Sklaven zeigt, eine von ihnen als Kriegskunst sich denken. Auch über den sterbenden Sklaven eine solche Vermuthung aufzustellen, ist gewagt, da wir aus älteren Monumenten keinen Aufschluss über die Bedeutung des Affen erhalten, doch darf als zulässig der Hinweis darauf gebracht werden, dass in Michelangelos Zeiten der Ausdruck: „scimia della natura", Affe der Natur, für den Maler oder die Malerei geläufig war. Vielleicht also bedeutete jene Statue die Malerei, was dann zu der weiteren, Geist und Gefühl sehr ansprechenden Hypothese führen könnte: mit der anderen Statue des sich abringenden Sklaven in Paris sei die eigentliche Kunst des Meisters, die Skulptur, gemeint. Als erste Figuren: die beiden Künste in Angriff genommen zu haben, entsprach, so meine ich, dem Geiste des Künstlers sehr wohl.

Eine mittelalterliche, von der Renaissance gepflegte Vorstellung also ist es, die in den Gefangenen neuen, überraschenden Ausdruck gewinnt: die ruhig und heiter thronenden Freundinnen und Schützerinnen des Geistes sind zu leidenvoll in Fesseln sich abringenden Genien des Menschengeschlechtes geworden. Wie aber wäre es dann anders denkbar, als dass auch die in antiker Viktoriengestalt erscheinenden Kämpferinnen der Nischen christlich-mittelalterliche Ideen repräsentiren! An dem Grabmal Sixtus' IV. sind neben den Wissenschaften, unmittelbar den Papst umgebend, die sieben Tugenden: Justitia, Temperantia, Spes, Caritas, Fides, Prudentia und Fortitudo angebracht, wie an so vielen anderen Grabmälern, deren besonderen Schmuck diese Allegorieen bildeten. Aber freilich auch, wie die Wissenschaften, als ruhig thronende Gestalten, die dem Friedensreich der Ideen angehören. Hier aber erscheinen sie, durch eine achte vermehrt, als Siegerinnen über zu Boden gestürzten Feinden, — den Lastern, so wie wir sie, gleichfalls als Statuen, am linken Seitenportal der Fassade des Strassburger

Münsters, und als einen sehr beliebten, auch in den Schauspielen behandelten Vorwurf, oft in der mittelalterlichen Kunst, in Miniaturen, Glasfenstern etc. finden. Vermuthlich hat Michelangelo eine Rappresentazione gekannt. Von einer solchen, die der Kardinal Gonzaga Neujahr 1476 gelegentlich eines Gastmahles in Rom veranstaltete, ist uns ein Bericht erhalten (s. d'Ancona: Origini del teatro italiano. 1891. II, 69): „das Mahl war sehr schön und nachher machte man eine sehr schöne Aufführung von dem Kampf zwischen den Tugenden und den Lastern. Da erschienen alle Tugenden, wirklich gekleidet mit bemalten Masken. Und ihnen folgten die Laster. Und die Lasterhaften führten, Schwerter in der Hand, einen Tanz auf. Und die Tugenden warfen die Laster zu Boden."

Nichts anderes als eine allegorische Verherrlichung des Papstes nach mittelalterlicher Tradition, aber in antikischer Auffassung, ist demnach der plastische Schmuck der Wände: sein Leben bedeutete den Sieg der Tugend über das Laster, sein Tod die Fesselung der unter ihm freien Geistesthätigkeit. Unter formaler und geistiger Einwirkung der antiken Triumphidee erscheint der bereits am Grabmal Sixtus' IV. geschlossene Bund zwischen den Tugenden und Künsten in dramatischer Weise neu gestaltet. Wie in der Zeit, da die Statuen am Strassburger Münster entstanden, wird die blosse allegorische Andeutung zu der Wirkung eines mythischen Vorganges gesteigert. Wir gewahren Göttinnen im Kampfe mit Giganten, gefesselte Titanen.

Nur den Ausgangspunkt von der Allegorie aber nimmt der grosse Plastiker — an der charakterisirenden Kennzeichnung der einzelnen Tugenden und Laster, der einzelnen Wissenschaften und Künste ist ihm nichts gelegen: das allgemein Menschliche in Kampf und Sieg und Fesselung zu schildern, darauf kommt es ihm, als dem Bildner schöner Motive der Leibesbewegung, an und so erreicht er es, dass in dem Beschauer grosse Vorstellungen von allgemein menschlicher Bedeutung erweckt werden. Das Gedankliche der Allegorie verschwindet, an seine Stelle tritt das Symbolische. Das Menschenthum selbst, in seiner Gebundenheit und in seiner Freiheit, wird uns in gewaltiger Antithese unmittelbar veranschaulicht: der qualvoll leidende und der siegreich überwindende Mensch. In erschütternden Bildern ohnmächtigen Ringens, krampfhafter Verzweiflung, schmerzlicher Resignation, die aus tiefem eigenem Erleben

des Künstlers hervorgegangen sind, dringt die „Noth und Pein des armen Erdenlebens", in dem auch die Erkenntniss immer gefesselt bleibt, auf uns ein, aber über sie erhebt uns die göttliche Flügelkraft der ihres Ursprunges gewissen Seele! —

Wie in der allgemeinen Charakteristik des Lebens durch Tugenden, Laster und geistige Thätigkeiten am Unterbau, bestimmt auch in dem oberen, über ihm sich erhebenden Bereich der allegorische Gedanke die künstlerischen Möglichkeiten. Himmel und Erde, an deren Stelle dann im zweiten Entwurf mit stärkerer Betonung des Christlich-Religiösen zwei Engel treten, tragen die Bahre des Papstes. Im Sinne der „contrasti" der mittelalterlichen Rappresentazioni sind die beiden kosmischen Allegorieen, bei denen man mit Justi zugleich an den Uranos und die Cybele „des religiös-symbolischen Finales der kaiserlichen Exequien" denken mag, als die frohlockende Macht, welche die Seele gewinnt, und als die ihren Verlust beklagende neben einander gestellt. Die Motive des Sieges und des Leidens drunten klingen in ihnen droben gleichsam wieder und aus.

In den grossen sitzenden Statuen aber gewinnt allgemein Menschliches eine nähere Beziehung zu der Persönlichkeit und Stellung des Todten. Wesen und Beruf bestimmten ihn, den ganzen Umkreis der Lebenswirksamkeit zu erfüllen, That und Betrachtung zu verbinden, — das sagen die christlichen Allegorieen der Vita activa und der Vita contemplativa, die an seinem Grabe die Wache halten. In den Typen der gesetzgebenden und der lehrenden geistlichen Gewalt, in Moses und Paulus, wird die Doppelaufgabe des Papstthums gekennzeichnet und zugleich das Alte und das Neue Testament als dessen Glaubenssphäre und -fundament personifizirt.

Erscheinen auch sie demnach gewissermaassen als Allegorieen, als Vertreter allgemein menschlichen Wesens, so stellt sich uns die gesammte Konzeption des ersten Planes als eine rein allegorischen Charakters dar, als die Apotheose eines geistigen Heros (Statuen des Unterbaues), der zugleich als höchster geistlicher Herrscher waltete (Statuen auf der Plattform). Nichts von heiligen, spezifisch christlichen Gestalten: weder Christus, noch Maria, noch Engel, noch heilige Glaubenszeugen! Nur Personifikationen höchsten geistigen Menschenwesens — ein allegorischer Mythus in halb antikem, halb christlich modernem Sinne! Giebt es ein deutlicheres Bekenntniss der Plastik zum Ideal des typisch Menschlichen, als

dieses? Als dieses Vermeiden jeder Verdeutlichung der christlichen Heilsvorstellung? Und doch verleugnet sich dabei in solcher gewaltigen Lebensschilderung an der Stätte des Todes die christliche Grundanschauung vom Wesen der Welt, von Leiden und Erlösung nicht. Kein hellenistischer oder römischer Künstler, so vertraut auch Diesen in dem Zeitalter der Götterdämmerung die allegorische Vorstellungsart war, hätte Menschenthum und Leben geschildert, wie es hier geschehen.

Und der Statthalter Christi erklärte sich mit des Bildhauers Programm einverstanden. Nicht so aber seine Erben. Die Veränderungen, die 1513 an dem Plan vorgenommen wurden, sind offenbar auf Deren Wunsch, das Christliche stärker betont zu sehen, zurückzuführen. Die Anordnung einer „Capeletta" nach Art des typischen Grabmals, deren Folge es war, dass der Bau mit der einen Seite an die Wand gestellt ward, hatte die Anbringung heiliger Figuren zum Zweck. Für die mittlere Nische wird die Alles dominirende Madonna bestimmt, für die Seitentheile die auf das Ende aller Dinge, das Jüngste Gericht, hinweisenden Statuen eines Propheten, nämlich Davids, und einer Sibylle — „teste David cum Sibylla" heisst es in Dies irae, dies illa — und zwei andere, deren Namen uns nicht bekannt sind. „Himmel" und „Erde" werden in zwei Engel verwandelt und, wobei freilich in erster Linie künstlerische Rücksichten entscheidend wurden, den vier Kolossalgestalten zwei andere hinzugefügt: wie es scheint ein h. Diakon, Laurentius(?), und eine alttestamentarische Persönlichkeit. Um die Verdeutlichung des Überirdischen, dem das Irdische in unmittelbar anschaulicher Weise untergeordnet wird, war es den Auftraggebern 1513 zu thun. Michelangelo hatte sich ihren Wünschen, welche die Originalität seines Gedankens beeinträchtigten, zu akkommodiren.

Dass für die beiden Entwürfe, wie neuerdings von Brockhaus behauptet worden ist, der Text der Todtenmesse maassgebend gewesen sei, ist, wie aus unseren Darlegungen hervorgeht, eine irrige Annahme. Der erste Plan trägt einen durchaus allegorischen Charakter. Man könnte höchstens annehmen, dass man sich beim zweiten Entwurfe der Messe, ihrer Gebete um die Aufnahme des Verstorbenen in das Paradies durch die Engel und der Gemeinschaft der Heiligen erinnert habe. In diesem Falle hätte man dann die ursprünglich anders gedachten Sklaven und Viktorien umgedeutet als Illustrationen gleichsam des Gebetes: „Befreie, Herr, die Seelen

aller verstorbenen Gläubigen von jeder Fessel der Sünde," und der Epistelstelle: „Vernichtet ist der Tod im Siege. Wo ist, Tod, dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?" Möglich, aber nicht wahrscheinlich. Denn die Gemeinschaft der Heiligen ist nicht eigentlich dargestellt: die in der Messe nicht genannte Madonna nimmt die Hauptstelle ein, und sie, wie die Engel, Heiligen und Kandelaber waren als typische Erscheinungen in der vorhergehenden Grabmalkunst gegeben, so dass in ihnen der Künstler ja ohne Weiteres an die Tradition anknüpfen konnte. Immerhin, denkbar wäre es, dass die Erben des Papstes den Künstler auf die Todtenmesse hinwiesen. Nicht hierauf aber, sondern auf die ursprüngliche, unbeeinflusste Konzeption des Denkmales kommt es an, wollen wir seine künstlerischen Ideen in jener Zeit kennen lernen, und diese Konzeption trug den oben geschilderten allegorisch mythischen Charakter!

Stichkappe der Sixtina.

2

DIE AUSGEFÜHRTEN STATUEN DES ERSTEN PROJEKTES UND ENTWÜRFE ZU SOLCHEN

Nur drei Statuen sind, und zwar in den Jahren 1512 bis 1516, von dem Meister ausgeführt worden: der Moses, der jetzt den Mittelpunkt des Grabmales in S. Pietro in Vincoli bildet, und die beiden Sklaven, heute im Louvre. Michelangelo schenkte sie später dem Roberto Strozzi; von Diesem erhielt sie Franz I., der sie dem Connétable Anne de Montmorency übergeben zu haben scheint, denn sie fanden im Hofe von Dessen Schloss Ecouen ihre Aufstellung. Von dort kamen sie 1632 in ein Schloss, das der Kardinal Richelieu im Poitou gebaut hatte. Der letzte Maréchal de Richelieu liess sie nach Paris bringen, wo seine Witwe sie in ihrem Hause im Faubourg du Roule aufstellte. Hier fand sie Alexandre Lenoir in einem Stall und erwarb sie für den Staat.

Der Moses.

Wie aus der Beckerath'schen Zeichnung des Denkmales in Berlin (Verz. 5) sich ergiebt, hat Michelangelo anfangs der Statue eine andere Haltung zu geben gedacht. Sie erscheint in grosser Ruhe rechts vorne auf der Plattform, ganz en face dem Beschauer zugewendet, die linke Hand hält die eine, auf das linke Knie aufgestemmte Gesetzestafel, die rechte ruht auf der anderen, die schräg gegen den Sitz angestemmt ist. Auf dem früheren Entwurfe in den Uffizien ist Moses nicht zu sehen; seine Stelle nimmt, seitwärts gewandt, der kahlköpfige, langbärtige Paulus, der ein Buch hält, ein.

Die bedeutenden Veränderungen, die der Künstler an jenem ersten Entwurf vornahm, erklären sich aus zwei Gründen. Erstens entschloss er sich, wie es scheint, der Statue eine andere Stelle auf der Plattform, nämlich links hinten vor der Wand, anzuweisen: nur diese Annahme macht das auffallend geradlinige, flächenhafte Abschneiden der Figur an der Seite links und die Berechnung einer auch in der Diagonale des Blockes sich ergebenden einheitlichen Gesammtansicht, die dem nach hinten schreitenden Betrachter sich darbot, verständlich. Und zweitens genügte ihm die blosse Kennzeichnung des Gesetzgebers nicht mehr; es drängte ihn zu einer allgemeinen Vorstellung.

Eine Hünengestalt, durchbebt von unbändiger Willensmacht, die Riesenglieder geschwellt von übermenschlicher physischer Kraft, so wie die Phantasie sich einen der unwiderstehlichen, welterobernden germanischen Heerführer der Völkerwanderung, wie sie sich Thor, den Donnerer, selbst vorstellt, tritt uns erschreckend der Mann vor Augen, der mit Gott Zwiesprache hielt und sein Gesetz dem Volke der Hebräer aufzwang. Innerlich bewegt, verharrt er äusserlich ruhig auf seinem Sitze, nur das zurückgestellte linke Bein mit dem elastisch den Boden berührenden Fuss zeigt die stete Aktionsbereitschaft. Die gewaltige linke Hand liegt unthätig im Schoosse, die rechte, in die Wellen des Riesenbartes greifend, lagert auf den Gesetzestafeln und giebt ihnen Halt. Der Kopf hat sich eben mit einer Bewegung, die den Übergang aus Sinnen in geistige Anspannung verräth, nach der Seite gewandt. Schwer lastet in massigen Falten, das nackte Knie einrahmend, der Mantel auf dem rechten Bein.

Man hat sich durch den finster dräuenden Blick, den zornig-verächtlichen Ausdruck des Mundes, dessen Unterlippe sich vorschiebt, und die wie zum Angriff vorwärts drängenden kurzen Hörner des Hauptes, die sich, wie schon in der früheren Kunst, aus dem missverstandenen hebräischen Worte: „leuchtend" erklären, zu der Annahme verleiten lassen, der Künstler habe einen bestimmten Moment, den nämlich, da er den Tanz seines Volkes um das goldene Kalb gewahrt und im Begriff ist, sich zu erheben und die Tafeln in Empörung zu zerschmettern, darstellen wollen. Dies ist irrig — einen bestimmten historischen Vorgang zu veranschaulichen, hat Michelangelo, der diese Statue als einen unter anderen Typen menschlichen Wesens auf dem Denkmal aufstellte, gewiss ferne gelegen. Das Sitzen an sich widerspricht jenem Vorgang, denn Moses gewahrte, vom Berge herabschreitend, die Abtrünnigkeit der Juden, und zudem ist von einer, auch nur sich vorbereitenden Bewegung des Aufstehens nichts zu gewahren. So gewiss jene Erzählung für die künstlerische Charakteristik des Mannes neben anderen bedeutungsvoll ward, so gewiss ist nur ein Charakterbild, der Typus des cholerischen vir activus beabsichtigt gewesen. Der dem Kopfe verliehene Ausdruck ist nicht eines augenblicklichen Affektes Äusserung, sondern offenbart dauernde Wesensmerkmale, die sich den Zügen eingeprägt haben. Sie sind ihm eigenthümlich, wie das dumpfe Grollen des Donners der blitzeschwangeren Gewitterwolke, deren elementare Macht hier menschliche Gestalt angenommen zu haben scheint.

In seinem Moses schuf Michelangelo das Bild eines gewaltsam leidenschaftlichen Führers der Menschheit, der, seiner göttlichen gesetzgebenden Aufgabe bewusst, der Welt seinen Willen aufzwingt. Einen solchen Mann der That zu kennzeichnen, gab es kein anderes Mittel, als die Energie eben dieses Wollens zu verdeutlichen, und dies war möglich nur durch die Veranschaulichung einer die scheinbare Ruhe durchdringenden Bewegung, wie sie in der Wendung des Kopfes, der Anspannung der Muskeln, der Stellung des linken Beines sich äussert. — Es sind die gleichen Erscheinungen, wie bei dem vir activus der Medicikapelle, Giuliano. Diese allgemeine Charakteristik aber wird weiter vertieft durch die Hervorhebung des Konfliktes, in welchen ein solcher Gestalter der Menschheit zu der trägen, charakterlosen Allgemeinheit tritt: die Affekte des Zornes, der Verachtung, des Schmerzes gelangen zu typischem

Moses. Rom, San Pietro in Vincoli.

Ausdruck. Ja selbst das Befremdende der Physiognomie erklärt sich so; der Künstler hat sich nicht gescheut, in den Zügen: der niederen, in Verbindung mit den Hörnern fast thierisch wirkenden Stirne, der „satyrartigen" Nase, dem breiten Munde, wie auch in dem stromgleich herabfliessenden, üppigen, langen Barte, dem ähnlich schon Claes Sluter in seiner Statue des Mosesbrunnens in Dijon eine bedeutsame Rolle zuerkannt hatte, dem Willen das Übergewicht über das Geistige zu verleihen.

Nicht ein Historienbild, sondern ein Urbild unüberwindlicher Energie, welche die widerstrebende Welt bändigt, hat Michelangelo geschaffen, die in der Bibel gegebenen Züge, die Erlebnisse seiner eigenen Leidenschaft, Eindrücke der Persönlichkeit Julius' II. und, wie ich glaube, auch solche der Savonarola'schen Kampfesthätigkeit gestaltend.

Den formalen Eigenthümlichkeiten nach bewährt sich Moses als zu dem Geschlechte der Propheten an der Sixtinischen Decke gehörig; er wirkt wie ein Gegenstück zu dem kontemplativen Jeremias, ja als eine dem Sonne und Mond gebietenden Gottvater selbst verwandte Erscheinung.

Der ersten Idee nach geht er Jenen voran und bereitet sie vor, in der Ausführung zeigt er die mächtig gesteigerte Bildung der zeitlich spätesten Figuren an der Decke. Vor das Problem der sitzenden Statue gestellt, rief sich der Meister in seiner Phantasie Donatellos Johannes im Florentiner Dom vor Augen. Der wallende, wellige Bart, der konzentrirte Ausdruck der Augen, die auf dem Buche liegende Hand, die andere im Schoosse ruhende, die eindrucksvolle grosse Gewanddrapirung beeinflussten seine Vorstellung. Aber wie sein David zu des Altmeisters Georg, so verhält sich sein Moses zu Dessen Evangelisten. Die scheinbare Ruhe ist von latenter Bewegung durchsetzt. Verharrt die rechte Seite der Gestalt wie festgemauert, so erscheint das Gefüge an der linken aufgelockert: der Kopf wendet sich, das zurückgestemmte Bein dreht sich seitwärts, scharf in rechteckigem Winkel tritt der Ellenbogen vor. Entsteht hierdurch eine lebhafter bewegte Silhouette, so wird zugleich mit allen Mitteln eine Belebung aller sonst monotonen Flächen gesucht und erreicht. Über die Brust, sie halb verdeckend, fällt der Bart, über den Leib legt sich der Arm, aus der Mantelmasse schiebt sich das Bein vor. Der Körperbau wird durch das Hervortreten dieses Beines, das nach Art antiker Barbarenfiguren in eine

anliegende Hose gekleidet ist, durch das unter dem Mantel sich deutlich abhebende linke Knie und durch die entblössten Arme zu voller Anschaulichkeit gebracht. Die Akzentuirung der Gelenke: an den Knieen, den Händen und Ellenbogen ist eine scharfe, die Differenzirung im Stofflichen — Nacktes, eng anliegende Gewandstücke, faltenreiche Drapirung, Barthaar — eine reiche.

Alle diese Fülle bewegter und gegliederter Einzelheiten aber fügt sich zu geschlossenem Eindruck zusammen. Die durch den Block gegebene Raumeinheit ist nach Kräften gewahrt: dessen vordere Fläche deutlich für das Auge zu bestimmen, dient der breit angeordnete Mantelfall, durch den ein Gleichgewicht zu der hinteren, durch den Oberkörper gegebenen Fläche hergestellt wird; fast geradlinig abgeschlossen ist die Begränzung links, jene rechts durch den Ellenbogen, das Knie und die Fusszehen markirt; durch das schräg zurückgestemmte Bein wird, wie Raum abmessend, die Beziehung der hinteren zur vorderen Fläche hergestellt. Höhe und Breite, in scharfer Kontrastirung von Vertikale und Horizontale (Arm, Mantellinie), erscheint durch die Diagonale des herübergezogenen Bartes und der Gesetzestafeln vermittelt. In wie hohem Grade die einheitliche Wirkung auch für den schräg an die Statue Herantretenden erzielt ist, beweist die Meinung Derer, welche diese Ansicht geradezu für die Hauptansicht erklären.

Hat Michelangelo in diesem ungeheuren Werke, das eine unvergleichliche Kunst in der Behandlung des Marmors und eine wunderbare Kenntniss der Anatomie zeigt, ein Bild geschaffen, das uns ästhetisch durchaus befriedigt? Viele haben diese Frage verneint und gewiss nicht ohne Grund. Die erregende Wirkung, die es auf uns ausübt, findet keine Beschwichtigung, die beunruhigende Spannung, in die wir versetzt werden, keine Lösung. Das Erschreckende des ersten Eindruckes, statt bei längerer Betrachtung nachzulassen, wächst. Selbst mit den pathetischen Gebilden des Hellenismus, denen es sich am ersten anschliesst, verglichen, bezeichnet es eine Steigerung über diese hinaus, ein Anderes. Was ist dies Andere? Ist es ein Übermaass in den Körperformen, ist es die unheimlich lebendige Naturnachbildung, die sich bis auf das Geäder erstreckt, ist es die beängstigende Gewalt des Ausdruckes, ist es die beklemmende Wahrnehmung einer fast porträtmässigen, dem Schönheitsgefühl widersprechenden Individualisirung der Erscheinung? Wohl Alles dies zusammen, denn Alles ist nur die

Folge eines und desselben Verlangens und Strebens nach restloser Verdeutlichung innerer Vorgänge in der äusseren Erscheinung. Bis in jeden Nerven, ja bis in jede Falte der Gewandung hinein fühlen wir den Pulsschlag dieses Lebens, das jede Einzelheit in Bewegung versetzt. Der grosse moderne Künstler, als Seelenschilderer, vermag sich bei der Kennzeichnung des Charakters nicht auf das Dauernde der Form zu beschränken, sondern erfasst ihn als bewegtes inneres Wesen, ohne dessen Verdeutlichung der Knochenbau und die Muskulatur nichtssagend bleiben. Daher er auch Charakteristik und Schönheit, d. h. vollkommene Verhältnissmässigkeit nicht, wie der Grieche, zu versöhnen weiss, sondern Forderungen der letzteren zu Gunsten des Ausdruckes vernachlässigt und aus dem Reiche des Allgemeinen, Typischen in die Sphäre des stärker individuell Gefärbten herabsteigt, die gleichsam zwischen den Ideen und der Wirklichkeit mitten inne liegt.

Was uns schon der Matthäus ahnen liess, tritt mit voller Ersichtlichkeit vor Augen — das Problem: wie weit vereint sich Charakteristik mit Schönheit?

Der sich abringende Sklave.

Wer mit Betrachtungen, wie den eben angestellten, an den Gefesselten im Louvre heranträte, wäre wohl geneigt, diese Statue symbolisch aufzufassen und in ihr die Allegorie der Plastik Michelangelos zu gewahren. Indessen mit gewaltsamer Anstrengung der titanisch kraftvolle jugendliche Körper ohnmächtig im Zwange der Fesseln sich noch abringt, ist die Verzweiflung schon eingetreten. Die Kraft erlahmt, schmerzlich senkt sich das Haupt, der Trotz erlischt, in bitterer Anklage gegen ein erbarmungsloses übermächtiges Schicksal erhebt sich der Blick gen oben. Welch' ein Sieger muss das gewesen sein, der diesen muskelstrotzenden Arm scharf um den Rücken herumgebogen und gefesselt hat, so dass ihm keine andere freie Bewegung möglich ist, als die, den anderen gesenkten Arm zu umfassen? Der den Freien in so engen Raum gezwängt hat, dass als einzige Bewegung ihm vergönnt ist, nur das eine Bein zu erheben und den Fuss in nutzloser Kraftanstrengung gegen einen Steinblock anzustemmen?

Die Statue ist für die Seitenansicht berechnet, die Silhouette rechts erscheint geschlossen, links springt in scharfem Winkel das aufgestützte Bein vor, das dem Beschauer so zugedreht ist, dass

Sklave. Paris, Louvre.

das Knie fast in eine Fläche mit der seitlichen, durch das linke Bein und den linken Arm verdeutlichten Vorderfläche des Blockes gelangt. Auch hier zeigt sich die Meisterschaft in der reliefartigen Einheitsgestaltung der räumlichen Erscheinung. Aber andrerseits lässt sich freilich nicht leugnen, dass, so vollkommen der Unterkörper wirkt, die obere Parthie einen unschönen Eindruck macht. Der rechte Arm wird gar nicht sichtbar und in Folge der Drehung der Brust nach hinten tritt der linke Ellenbogen kolbenartig vor und bildet seine Muskulatur zusammen mit der des Rückens eine zwar anatomisch grossartige und reich gegliederte, aber künstlerisch ungefüge, geballte Masse. Die Arbeit ist nicht ganz bis zur Vollendung gediehen: unfertig blieb die Stütze, die, wie sie jetzt ist, oben in das um die Hüfte geschlungene Tuch übergeht, und der in edelsten Verhältnissen gehaltene Kopf mit dem in breiter Fülle ihn umgebenden Haar. Ein quer durch das Gesicht gehender Sprung, der während der Arbeit entstand, wird den Meister veranlasst haben, die weitere Ausführung aufzugeben. (Studien, Berlin, Verz. 5, Oxford, Verz. 407.)

Der sterbende Sklave.

Vielleicht in keinem andern Werke hat sich, was den Gesammteindruck betrifft, Michelangelo den Griechen so genähert, wie in diesem. Wohl zeigt sich auch hier, verglichen mit Deren Jünglingsgestalten, eine mächtigere, angespanntere Muskulatur in der Brust, den Armen und dem Halse, aber der sanfte melodische Fluss der Linien an dem hochgewachsenen Leibe ist von höchster, bestrikkender Schönheit, die Haltung von jener vollendeten Anmuth, die adliger Jugend in holdem Unbewusstsein zu eigen ist, die Keuschheit der Formen wie in ätherischem Lichte erstrahlend. Vorbei ist das Ringen des mit einem breiten Bande um die Brust Gefesselten, ein letzter Seufzer ist durch die Gestalt emporgestiegen, indess die linke Hand den ermattet sinkenden Kopf stützte und die Rechte erschlaffend Halt an der Fessel suchte. Nun vergeht das Bewusstsein in erlösendem Schlummer, das Haupt fällt, wie eine geknickte Blüthe, zur Seite, die Augen haben sich geschlossen, nur der Schmerzenszug im Munde zeugt von den vorangegangenen Qualen.

Schlaf, nicht Tod — aber der Schlaf ein Gleichniss, ein Vorbote des Todes! Was wir empfinden, ist das Sterben, der Übergang aus „des Tages Wähnen in das dunkel nächtige Land, dem

Sklave. Paris, Louvre.

der Sonne Licht nicht scheint". Was uns geheimnissvoll umfängt, ist das heilige Schweigen der Nacht, in dem dieses Lebens wirre Stimmen verklingen und alle schweren Träume enden. Was aus Schwermuth uns erhebt, ist die Rückkehr der Seele in ihre Heimath, „in unversehrter Reinheit", wie es in einer der Grabschriften auf Cecchino Bracci, deren uns gar manche in Erinnerung kommen, heisst (II, S. 230):

> Der Jahre und des Alters Waffen nicht zu brauchen,
> Beschloss der Tod, als er die Schönheit tödtete.

Aber ist es wirklich nur des Todes Bild, das wir gewahren? Gewinnen wir nicht vielmehr mit ihm zugleich eine wunderbare Gewissheit unzerstörbaren Lebens, des Sieges der Schönheit über den Tod? Erscheint uns nicht „die ewige Form", die Offenbarung „der zeitlosen Herrlichkeit Dessen, der mit seiner göttlichen Kunst Alles schuf?" (II, S. 232).

> Denn nirgends zeigt sich Gottes Gnade mehr,
> Als in der Anmuth einer ird'schen Hülle.
> (II, 223.)

Auch diese Statue hat die letzte Vollendung nicht erhalten: der obere Theil des Rückens, das Haar an der rechten Seite des Kopfes, die in Affengestalt gedachte Stütze ist nicht ganz ausgeführt, hinter dem rechten Arm ist ein Stück Block stehen geblieben.

Entwürfe zu Sklaven.

Gegen dreissig Entwürfe, zumeist nur kleine flüchtige Skizzen, aber auch einige in Kreide oder Röthel ausgeführte Studien (s. Verz. d. Zeichn. 29, 67, 230, 339, 462, 470, 513, 532), sowie vier Modelle, zwei im South Kensington Museum (Verz. 601, 602) und zwei in der Casa Buonarroti (Verz. 581, 589), sind uns erhalten. Sie zeigen mehr als 20 verschiedene Motive. Für die Gesammtkomposition am wichtigsten sind die drei frühen Zeichnungen: in Oxford (Verz. 407), wo sechs Federentwürfe neben einer Studie für die libysche Sibylle sich finden, in Berlin (der Beckerath'sche Denkmalsentwurf Verz. 5) und in den Uffizien (Denkmalsentwurf Verz. 209). Neben jugendlichen Gestalten erscheinen auch bärtige. Die Mannichfaltigkeit in

Bewegungen und Haltungen ist staunenerregend, alle Stadien von einfach ruhigem Verharren bis zu komplizirtem Sichkrümmen und -verdrehen sind durchmessen.

Entwürfe zu den Viktorien.

Wie uns die zwei Denkmalsentwürfe in Berlin und in Florenz, sowie eine frühe Zeichnung in Paris (Verz. 505), verrathen, waren die siegreichen Tugenden als geflügelte Göttinnen gedacht. Von den zwei Gestalten, die dargestellt sind, streckt die eine triumphirend beide Arme über den Kopf empor; die andere erhebt nur den rechten und schreitet leicht vor dem Besiegten dahin. Auch in einem weiblichen Modelle in der Casa Buonarroti (Verz. 583) könnte man eine Studie für diese Statuen erkennen.

Entwurf für den Paulus.

Auf dem Florentiner Denkmalsentwurf erscheint an Stelle des Moses, der in der Beckerath'schen Zeichnung rechts oben auf der Plattform angegeben ist, die mit grossem Mantel umgebene Gestalt eines langbärtigen, kahlköpfigen Mannes, der, nach der Seite gewandt, den Kopf im Profil, mit der Linken ein Buch auf das Knie stemmt. Tracht und Typus schliessen den Gedanken an Moses aus, sprechen aber durchaus für Paulus. Die Erscheinung erinnert an den Propheten Zacharias in der Sixtina.

Entwurf für die Vita contemplativa.

Die Statue befindet sich in der Beckerath'schen Zeichnung links vorne auf der Plattform. Etwas zur Seite gewandt, kreuzt sie die Arme über der Brust und schaut mit erhobenem Kopf nach oben. Über ihren Knieen breitet sich ein grosser, vom Rücken herabfallender Mantel aus. Das Bewegungsmotiv ist herrlich erfunden.

Entwurf für die Vita activa.

Die Gestalt, neben der Vita contemplativa, nach der Seitenfassade zu gewandt, auf dem Berliner Denkmalsentwurf ist nicht deutlich gekennzeichnet. Sie ist älter gedacht und bewegt sprechend die Hand.

Entwürfe zu den sitzenden Jünglingen.

Auf dem Florentiner Blatt erscheint hinter Paulus ein, wie ein Diakon wirkender Jüngling, den Kopf sinnend gesenkt und mit der

rechten Hand nach rechts weisend — auf dem Berliner ein Jüngling, der lebhaft den turbanartig bedeckten Kopf umwendet und mit gespanntem, ja erregtem Blick an Moses vorbei in die Ferne schaut.

Entwürfe zu den Kandelaberkaryatiden.

Vier Postamente mit je einem Putto in Relief, der das Gesims stützt, sind auf den Zeichnungen in Berlin und Florenz zu sehen. Sie gleichen ganz den Steinknaben an der Sixtinischen Decke.

Entwürfe zu den vier Hermenköpfen an der Front.

Sie sind auf beiden Hauptentwürfen weiblich, mit verschiedenartigem Kopfputz verziert. Die Büste ist mit einem Gewandstück umgeben.

Entwurf zum Sarkophag mit dem Papst und der Engelgruppe.

Eine Anschauung von dem ersten Entwurfe der Papstbahre, die von „Himmel" und „Erde" getragen wird, zu gewinnen ist uns nicht vergönnt. Wohl aber finden wir auf der Berliner Zeichnung eine deutliche Skizze zu dem Plan von 1513. Der Papst mit übereinander gelegten Armen wird in einer halb sitzenden Stellung von den am hinteren Rande stehenden geflügelten Engeln auf dem Sarkophag gehalten. Der eine schaut gen Himmel, der andere nach unten. Vorne an den zwei Ecken sitzt je ein Putto mit einer Fackel. Der Sarkophag erscheint wie eine ins Schlanke umgebildete freie Variation desjenigen, den Antonio Rossellino, seinerseits den Porphyrsarkophag des Lateran (einst im Pantheon) nachbildend, im Grabmal des Kardinals von Portugal gebracht hatte: auf hohem dreigetheilten Fussgestell ruht der halbkreisförmige Kasten; das Dach ist wegen der oben liegenden Figur weggelassen.

Entwurf zu dem Propheten und der Sibylle.

Auf der Berliner Zeichnung sind die Statuen links und rechts im Untergeschoss der Capeletta angebracht. Der Prophet, etwas zur Seite rechts gewandt, den rechten Arm gesenkt, erhebt den linken vor die Brust und wendet den Kopf nach links. Die Sibylle, in leicht bewegter Haltung, auf dem Haupte eine phantastische Bedeckung, schaut mit gesenktem Kopfe heraus und scheint auf die Madonna zu weisen.

Entwurf zu der Madonna.

Sie ist in einer Mandorla schwebend in der Mitte der Wanddekoration gedacht. Leicht schreitend und von einem grossen Mantel umwallt, umfasst sie mit beiden Armen, es hoch haltend, das Kind, das mit einer grossen Gebärde segnet, und schaut mit etwas gesenktem Kopfe nach rechts herab. Eine wundervolle Konzeption! Wüsste man, dass Raphael den Entwurf gekannt, würde man gewiss sagen, dass er ihm die Idee seiner Sixtinischen Madonna entnommen habe.

Stichkappe der Sixtina.

3

DIE BRONZESTATUE JULIUS' II. IN BOLOGNA

In unmittelbarem Zusammenhang mit den Entwürfen für den Moses und die anderen sitzenden Figuren des Denkmales stand die Kolossalstatue des Papstes in Bronze, welche Michelangelo für eine Nische oberhalb des Hauptportales von S. Petronio in Bologna, als Siegeserinnerung an die hier neu gewonnene päpstliche Herrschaft, vom Herbst 1506 bis Anfang 1508 ausführte. Als Vorbild dürfte ihm allgemein des Pollajuolo Statue Innocenz' VIII. in der Peterskirche gedient haben.

Es war am 29. November 1506, dass Julius in Bologna dem wieder in Gnaden aufgenommenen Meister den Auftrag auf das fünf Ellen hohe, 17 000 Pfund schwere Werk ertheilte. Dieser berief aus Florenz den Bildhauer Lapo d'Antonio di Lapo und den Bronzegiesser Lodovico di Guglielmo del Buono, genannt Lotti, die er

aber schon Ende Januar 1507 als untauglich von dannen jagte. Ende April wurde das Wachsmodell fertig. Zwischen dem 20. Juni und 1. Juli fand der Guss durch den Mailänder Bernardino d'Antonio del Ponte statt. Er misslang: die Figur erschien nur bis zum Gürtel geformt, der Rest des Metalles war im Ofen geblieben, da er nicht geschmolzen war. Anfang Juli giesst Bernardino von Neuem und diesmal mit Erfolg. Bis Dezember 1507 zieht sich die, vom Meister selbst vorgenommene Arbeit der Politur und Ziselirung hin. Am 21. Februar des folgenden Jahres wurde sie in dem von Filippo da Como angefertigten Tabernakel aufgestellt; das Hinaufziehen währte acht Stunden. Die Reformatoren von Bologna schreiben an die Gesandten in Rom:

„Nach unserem ersten heutigen Schreiben dünkt es uns gut, Euch noch davon zu benachrichtigen, dass heute Abend die Bildnissstatue unseres Herrn an den vorbereiteten Platz, über der grossen Thür der Fassade von S. Petronio, hinaufgezogen worden ist. Dies zu sehen, war eine so grosse Menge zusammengelaufen, dass die Meister dadurch gehindert wurden. Aus dem grossen Beifall und dem Fest, welches das Volk wegen dieser höchst würdigen Statue veranstaltete, lässt sich auf seine Verehrung und Treue für Seine Heiligkeit und auf den Wunsch, ihn hier gegenwärtig zu sehen, schliessen. Wunderbar wahrlich ist das Werk, dazu angethan, mit den antiken Statuen in Rom zu wetteifern, und würdig, das geweihte Bildniss Seiner Heiligkeit wiederzugeben, welcher wir, von unseren anderen unzähligen Verpflichtungen abgesehen, dafür zu danken haben, dass Sie diese Ihre Stadt mit einem so einzigen Schmuck hat schmücken wollen." Glockengeläut und Feuerwerk feierten das Ereigniss.

Nur vier Jahre bot die Bronze sich den bewundernden Blicken dar. Nach Rückkehr der Bentivogli wurde sie am 30. Dezember morgens 10 Uhr auf Beschluss der acht Signori della Guerra von ihrem Standort herabgerissen. Der Ingenieur Arduino erhielt den Auftrag hierzu und die Anweisung, dafür zu sorgen, dass das Pflaster der Kirche nicht beschädigt werde. Er liess bei der Thüre auf der Treppe ein grosses Lager von Faschinen und Stroh machen. Ein dicker Strick, der an einer Winde im Innern der Kirche beim Hochaltar befestigt ward, zu welchem Zwecke die Mauer durchbrochen wurde, ward der Statue um den Hals geschlungen. Trotz allen Vorsichtsmaassregeln stürzte sie „mit solcher Wucht" hinab,

dass sie durch die Faschinen hindurch ein Loch in die Treppe bohrte. Die Anhänger der Bentivogli thaten ihr allerhand Hohn und Schimpf an. Dann entzündete man Feuer um sie herum und zerstückelte sie, als sie heiss geworden war. Der Kopf, welcher ungefähr 600 Pfund wog, und ein Theil der Stücke wurde über den Platz in den Munitionsraum des Pallastes gebracht. Wenige Tage darauf ward an ihre Stelle in die Nische ein Bild Gottvaters gesetzt, mit der Inschrift: scitote quoniam Deus ipse est dominus.

Das Metall wurde dann, im Austausch gegen einige Geschütze, an Alfonso I. nach Ferrara gesandt, welcher auch den Kopf sich ausbat. Als man zögerte, die Bronze der Statue zu schicken, ordnete der Herzog den Bombardiere Quirino ab, sie zu holen. Dieser Ankauf hat Julius II. in den grössten Zorn versetzt. Als sich der Herzog mit ihm nach der Schlacht bei Ravenna aussöhnen wollte, weigerte sich der Papst, empört über die ihm angethane Schmach. Er hatte gehört, seine Statue sei, mit Guirlanden geschmückt, von zwei grossen Ochsen durch Ferrara geschleift und dann zum Gussofen geführt worden, zu seiner Schande. Auch war ihm hinterbracht worden, der Kardinal Hippolyt habe sie angespuckt. Durch Vermittlung des Marchese von Mantua unterrichtete Alfonso den rasenden Julius von der Irrigkeit dieser Behauptungen. Er habe wohl Metall und darunter ein Bruchstück des Bildnisses, aber nicht die Statue, von Bologna erhalten. „Als dieses auf einem von acht Paar Ochsen gezogenen Karren durch die Strassen gefahren ward, schlossen sich ihm die Gassenbuben nach ihrer Gewohnheit an. Alfonso, der den Lärm auf dem Platze gehört, habe fragen lassen, was das bedeute, und, als er es vernommen, sogleich einen Diener gesandt, die Buben zu prügeln und zu verjagen. Er habe es beklagt, dass jenes Bruchstück so nach Ferrara gebracht worden sei, und dieses im Kastell aufzubewahren befohlen, wo es sich noch befinde, nicht aber ins Feuer werfen lassen, wie der Papst sage." Er erbietet sich, eine Statue des Julius machen und auf dem Platze errichten zu lassen. Dann ist er selbst nach Rom gegangen, von wo er aber, um nicht gefangen gesetzt zu werden, fliehen musste. Kurze Zeit darauf starb der Papst.

Aus dem Metall wurde eine Kanone, die sogenannte Giulia, angefertigt, die im Kastell, gegenüber dem Portal, aufgestellt war und noch 1625 als alt erwähnt wird. Was aus dem Kopf geworden, ist unbekannt. Vasari sagt, er sei in der Guardaroba des Herzogs.

Die Statue stellte den Papst, der 1507 noch nicht den Bart trug, daher eine Profilskizze des Porträts in den Uffizien (Verz. 218) nicht auf die Statue bezogen werden darf, dar, wie er mit seiner dreifachen Krone auf dem Haupt, in die Pontifikalien gekleidet, auf einem Katheder sass; in der linken Hand hielt er die Schlüssel über seinem linken Knie, mit der Rechten ertheilte er den Segen. Condivi erzählt, dass der Künstler anfangs zweifelhaft gewesen sei, welches Motiv er der linken Hand geben solle. „Und er frug den Papst, der seine Statue zu sehen gekommen war, ob es ihm genehm wäre, wenn er der Hand ein Buch gäbe. ‚Ach was! ein Buch,' erwiderte Jener, ‚gieb ihr ein Schwert! Ich verstehe nichts von den Wissenschaften.' Und scherzend über die Rechte, welche in stolzer Haltung gegeben war, fügte er mit einem Lächeln hinzu: ‚ertheilt diese Deine Statue den Segen oder den Fluch?' Worauf Michelangelo: ‚Heiliger Vater, sie droht diesem Volke, wenn es sich nicht weise verhält'."

Vasari weiss zu berichten, dass die Haltung der Figur von grösster Kunst und Schönheit gewesen sei; „denn sie zeigte in Allem Majestät und Grösse, in der Gewandung Reichthum und Pracht und im Antlitz Leben, Kraft, Bereitschaft und Furchtbarkeit".

Stichkappe der Sixtina.

4

DER ENTWURF VON 1516 UND DIE 1519 VORGENOMMENEN VERÄNDERUNGEN

Die Bestimmungen des Kontraktes von 1516 lassen über die Art des neuen Projektes für das Juliusdenkmal keinen Zweifel aufkommen. Dessen Tiefe wird nunmehr bedeutend verringert: es wird dem Charakter eines Wandgrabmals angenähert. Der Bau springt jetzt nur etwa drei Meter von der Wand vor; die Seitenfassaden werden zu Schmalseiten. Jede schliesst nur eine Nische mit einer Viktoria zwischen zwei Hermenpilastern ein. So kommen auf den Unterbau nur vier Viktorien (zwei an der Hauptfront, je eine an den Seiten) und acht Sklaven, also im Ganzen, wie der Vertrag sagt, zwölf Statuen. Das Mittelfeld der Hauptfront zwischen den zwei Tabernakeln erhält ein Bronzerelief in der Höhe von 1,50 m. Die Breite des Unterbaues, den Michelangelo in einer

später nach Rom geschickten Zeichnung (London, s. Verz. 320) skizzirt hat, bleibt dieselbe wie früher.

Die entscheidende Veränderung betrifft das obere Geschoss, welches, mit Aufgabe der früheren blossen Wanddekoration, jetzt als massiver vorspringender Bau gestaltet wird. Gegliedert ist er durch Halbsäulen, die sich über den Pilastern des Untergeschosses auf ornamentirten Sockeln erheben. Seine Höhe beträgt 4,80 m. (8 Ellen), zeigt also eine bedeutende Reduktion der Höhenverhältnisse der Capelletta von 1513 (8,75 m.). In der Mitte der Hauptfassade befindet sich eine Nische (Tribunetta), in welcher zwischen zwei Figuren die Statue des Todten und darüber eine Madonna, 2,40 m. hoch, angebracht ist. In den Nebenfeldern und an der Seitenfassade ist je eine Nische mit einer sitzenden Statue und darüber je ein quadratisches Bronzerelief. Ein solches befindet sich auch in der Mitte über der Madonna. Dieser mittlere Theil muss demnach lunetten- oder giebelartig überhöht gewesen sein. Im Ganzen enthielt das obere Geschoss vier sitzende Statuen, die Statue des Verstorbenen zwischen zwei Figuren, die Madonna und fünf Bronzereliefs.

Die Gesammtanordnung also ist durchaus deutlich. Welche Persönlichkeiten aber waren unter den vier sitzenden Statuen gedacht? Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, dass Michelangelo bei der Wahl an Moses und Paulus (oder einen der Jünglinge?), sowie an der Vita activa und Vita contemplativa festgehalten hat, denn die bereits ausgearbeitete Mosesstatue verlangte ihr Pendant, und die beiden Frauen erscheinen ja noch später am vollendeten Grabmal. — Weiter, wie war die Anordnung des Sarkophages mit seinen Figuren in der Mittelnische? Da deren Breite eine geringe ist, kann der Sarkophag nicht der Breite, sondern nur der Tiefe nach in die Tribunetta gestellt worden sein. Bei einer solchen Anordnung aber musste die liegende Figur des Papstes den Blicken ganz entzogen sein. Hier hiess es also eine Auskunft finden. Eine Skizze in der Casa Buonarroti (Verz. 174) zeigt, wie es scheint, den Gedanken, auf den Michelangelo wenigstens vorübergehend kam und der ja schon im früheren Entwurf vorgebildet war. Er dachte sich den Papst, im Profil, von den zwei Engeln gehalten.

Dass sich hierbei Inkonvenienzen ergaben, zumal in diesem Entwurfe auch die sitzenden Kolossalstatuen in eine sehr beengte Lage

kamen, ist ohne Weiteres ersichtlich. Die Konsequenz war die bei dem spätesten Plan und am Denkmal vorgenommene weitgehende Veränderung.

Veränderungen aber hat der Meister schon im Jahre 1519 vorgenommen. Damals arbeitete er an Statuen, die keine anderen sein können, als „der Sieger" und die vier „Prigioni" der Grotte im Boboligarten (jetzt in der Akademie), welche bei Michelangelos Tode aus Dessen florentinischem Atelier in den Besitz des Herzogs Cosimo übergegangen sind.

Dass die vier Prigioni für das Juliusdenkmal bestimmt waren, ergiebt sich mit Gewissheit aus uns erhaltenen Studien für sie. Eine solche findet sich für den jugendlichen, der den linken Arm über den Kopf legt, schon auf dem frühen, vor 1513 entstandenen Studienblatt im Louvre (Verz. 505). Die Zugehörigkeit des Siegers zu dem Denkmal wird von Vasari behauptet, und alle dagegen gemachten Einwände sind nicht stichhaltig. Lionardo, mit dem Vasari den Nachlass regelte, war doch sicher gut darüber unterrichtet.

Alle fünf Figuren nun verrathen, dass Michelangelo 1519 an seinen ursprünglichen Entwürfen für die Gestalten des Untergeschosses nicht mehr festgehalten hat. Nicht allein, dass die Sklaven kolossalischer in den Verhältnissen, wilder im Ausdruck und in stärkeren krampfhaften Bewegungen gekrümmt sind, — dies würde sich aus der gesammten Entwicklung seiner Kunst erklären — sie sind auch, durchschnittlich gerechnet, um etwa 20 bis 25 cm. höher als die beiden im Louvre. Offenbar also nahm der Meister keine Rücksicht mehr auf die ursprünglich geplanten Hermenköpfe, die auch wunderlich genug über diesen Gestalten gewirkt haben würden, sondern dachte sich die Figuren unmittelbar als Träger des Gesimses. Darauf weist bei zweien die Art der Bewegung hin, aus der man irriger Weise hat schliessen wollen, sie seien als Atlanten für die Fassade von S. Lorenzo bestimmt gewesen. Die ursprüngliche Idee der gefesselten Künste scheint sich in die Vorstellung elementarer Gewalten verwandelt zu haben. Den Grössenverhältnissen nach, wie auch nach Geist und Behandlung, entspricht der Sieger den Prigioni. Er war also für eine Nische zwischen zwei Gefesselten bestimmt und bezeichnet eine noch entscheidendere Wandlung in des Meisters Gedanken und Vorstellungen: an Stelle der weiblichen Siegesgestalten tritt die männliche, was sich im

Übrigen leicht erklärt, da der nackte männliche Körper in starker Aktion den Sieg über die leicht triumphirende Frauengestalt in des Bildhauers Phantasie davontragen musste und ihm die lose Nebeneinanderordnung der stehenden und der liegenden Figur nicht mehr genügte. Sonst aber erscheint der Figurenschmuck des Grabmales nur als eine verkümmerte Wiederholung des grossen ursprünglichen Planes.

Die Statue des Siegers im Museo nazionale zu Florenz.

Nach dem Tode Michelangelos fassten Lionardo Buonarroti und Daniele da Volterra den Gedanken, die im Atelier vorgefundene Statue für das Grabmal des Meisters zu verwerthen. Er ward nicht ausgeführt: sie kam als Geschenk an den Herzog Cosimo, der sie im Regio Salone des Palazzo vecchio aufstellen und von Giovanni da Bologna ein Pendant: „die Tugend, welche das Laster überwindet“ — was, beiläufig gesagt, auch für die oben dargelegte Auffassung der Viktorien spricht — anfertigen liess.

Mit hoch erhobenem linken Bein kniet der kühne, ja wilde Jüngling, dessen Kopf im Verhältniss zu der hoch aufgeschossenen Gestalt klein wirkt, mit stark erhobenem linken Bein auf der zusammengepressten Figur eines mächtigen bärtigen Mannes. Mit plötzlicher Wendung des Hauptes schaut er in die Ferne, mit der erhobenen Hand des scharf gekrümmten rechten Armes ein Gewandstück haltend, das im Rücken herabfällt und streifenartig unter dem linken Arm hindurch über die Brust gezogen ist. Er hat sich, wie es scheint, eben selbst aus der Gefangenschaft seines Gegners befreit, denn eine tuchartige Fessel, die an Dessen Hüfte befestigt ist, zieht sich um sein rechtes Bein und ein breiter Riemen um das linke Unterbein und das linke Handgelenk. Wir sehen also gleichsam einen befreiten Sklaven vor uns, der, weitere Angriffe erwartend, andere Feinde ins Auge fasst und in Bereitschaft zu neuem Kampf ist, einem Adler gleich, der, des Raubes gewiss, von seinem Horst ausspäht.

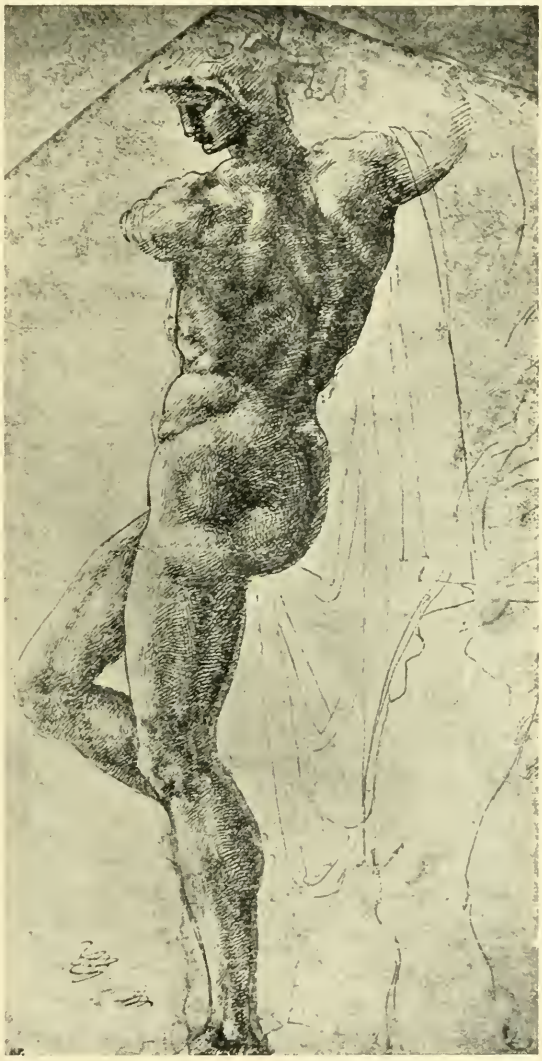
Die Urtheile, welche über dies Werk, an dem die Figur des Besiegten und der linke Arm des Siegers nicht vollendet wurden, gefällt worden sind, lauten im Allgemeinen nicht günstig. Man

tadelt das Gezwungene der Pose: die übermässig geschraubte Drehung des Leibes, welche den Unterkörper en face, den Ober-

Der Sieger. Florenz, Museo nazionale.

körper fast im Profil erscheinen lässt, die dem letzteren gegensätzliche Wendung des Kopfes, die ein Verharren ausschliessende gewaltsame Krümmung des aufgestützten Beines, die Undeutlich-

keit der Aktion des linken Armes, man findet das Motiv der rechten, das Gewand haltenden Hand nichtssagend und sieht hier nicht Sieg, sondern brutale Unterdrückung, was zu der irrigen Annahme führen konnte, der Künstler habe eine Anspielung auf die Tyrannei Alessandro Medicis über Florenz geben wollen. Gewiss sind diese Aussetzungen nicht unbegründet, doch scheinen sie mir für Denjenigen, der die Statue von richtigem Standpunkt ins Auge fasst, nicht entscheidend zu sein. Die Hauptansicht der Figur, für die sie berechnet war, ist jene, bei welcher der Kopf ganz en face erscheint. Nur sie erzielt eine klare und einheitliche Anschauung von flächenhaftem Charakter und gesetzmässiger ideeller Umgränzung. Auch verschwindet hier der peinliche und unruhige Eindruck des Gezwungenen und Gequälten in der Stellung, den man bei der Frontansicht des Blockes empfängt. Die Erscheinung ist trotz des reich bewegten Konturs von grosser Geschlossenheit, da die Blockgränzen, links durch



Früher Entwurf zu einem Sieger. Paris, Louvre.

Fuss und Gewand, rechts durch Ellenbogen, Knie und die Wangenlinie des Unterworfenen, prägnant verdeutlicht werden und — verzichten wir auf die Sichtbarwerdung des linken Armes — von unzweideutiger Bestimmtheit. Ich gestehe, von wenigen anderen Werken des Meisters immer wieder eine so unmittelbare Wirkung empfangen zu haben — die Wirkung einer grossartigen kühnen Improvisation, welche sich freilich nur ein souverän Bewegung gestaltender und dabei hohe Gesetzmässigkeit wahrender Meister erlauben durfte.

Auch bringt der Sieger, dessen fein zugespitztes schlankes Gesichtsoval von adligem Gepräge ist, auf mich nicht den Eindruck eines roh Gewaltthätigen hervor, wenn sich auch die ungezähmte Willenskraft des ungebrochenen Naturwesens raubthierartig in ihm bethätigt. Vielmehr scheint den bei aller Muskelgewalt geschmeidigen Leib das wollüstige Selbstgefühl wiedergewonnener Unabhängigkeit von der Herrschaft des Feindes und Unterdrückers zu durchströmen. Es ist die neue Gestaltung einer Konzeption, wie sie den Meister dereinst bei seinen Davidstatuen beschäftigt hatte, nur dass er jetzt bei seinem gesteigerten Bewegungsideal das Motiv in viel reicherer und komplizirterer Weise durchbildet und, von dem Zwange der Kennzeichnung einer bestimmten Persönlichkeit frei, vorgehen darf. Durch den im kraftvoll krausen Haare angedeuteten Eichenkranz wird eine flüchtige Erinnerung an die Sieger der antiken Palästra erweckt.

Als Studien für andere Siegergestalten könnten einige Zeichnungen nach dem Nackten im Louvre (Verz. 466, 486, 478), Oxford (Verz. 425) und in der Casa Buonarroti (Verz. 50) aufgefasst werden, doch müsste man dann, da die Pariser Blätter, dem Stile nach früh, bald nach dem Karton der Schlacht von Cascina, entstanden sind, annehmen, dass Michelangelo schon gelegentlich der ersten Entwürfe für das Denkmal daran gedacht hat, an Stelle von Viktorien männliche Figuren zu setzen, was möglich, aber nicht sicher zu sagen ist.

Der „geflügelte Siegesdämon" in der Casa Buonarroti (Verz. 46), ein gewaltiger Mann, der, einen Stab in der erhobenen Rechten, seinen rechten Fuss auf einen am Boden Knieenden stellt, steht jedenfalls in geistigem Zusammenhang mit dem Sieger.

Die vier unvollendeten Statuen des Giardino Boboli (jetzt in der Akademie).

Wie der Sieger, wurden auch sie von Lionardo Buonarroti dem Herzog Cosimo geschenkt, der von Bernardo Buontalenti die Grotte, in welche sie eingelassen wurden, ausführen liess. Wenn auch nicht, wie man wohl angenommen hat, als Karyatiden, sondern als gewaltsam sich Abringende, gedacht, sind sie, wie oben bemerkt ward, in ihren Motiven doch mit Rücksicht auf das Gesims über ihnen entworfen worden, und sie waren vermuthlich für die Front des Denkmales bestimmt, an welcher die zwei mehr für die Seitenansicht berechneten vor den äusseren, die zwei in Vorderansicht gegebenen vor den inneren Pfeilern aufgestellt werden sollten.

Wenn für irgendwelche Schöpfungen des Meisters, so gilt für sie das Wort: terribile. Wie diese Riesenleiber in ungeheuren Kraftanstrengungen, die Fesseln zu lösen, aus dem Block sich losringen, glaubt man, wie beim Matthäus, eine Fleischwerdung des Unorganischen zu gewahren, die Beschwörung des Erdgeistes zu vernehmen. Cosimo hat ihre Erscheinung wohl verstanden, als er sie in Steingeklüft einfügen liess. Es ist das Urwerden der Söhne der Gaia — oder ist es die Rückkehr der an den Felsen Geschmiedeten in die Elemente, ihr letztes verzweifeltes Ankämpfen gegen die Verwandlung in starre, leblose Masse? Dieses unbändigen Willens, dieser sich bäumenden Glieder, die von Göttermacht gefesselt sind, kann nur die Natur Herr werden, indem sie das übermässige Einzelleben wieder in sich zurückzieht, um es in neuen Lebensgebilden auszuströmen. Ein Entsetzen erregendes Schauspiel, von dem man immer wieder den Blick abwenden möchte und immer wieder doch unwiderstehlich gebannt wird. Der Verzweiflungsschrei einer ohnmächtig mit dem Schicksal ringenden gewaltigsten Künstlerseele bricht, des Menschenlebens unendliche Gefangenschaftspein verkündend, aus den sich abquälenden Leibern. Diese vier Giganten stammen aus demselben Bereich, wie die liegenden Leidensgestalten der Mediceischen Gräber. Wie maassvoll erscheint Form und Bewegung selbst des in Fesseln sich abringenden Sklaven im Louvre, verglichen mit der in ihnen bis zu äussersten Möglichkeiten getriebenen herkulischen Muskulatur und Aktion, mit dieser weitestgehenden Ausnützung des Raumes im Block! Welche Krümmungen, Biegungen, Drehungen, Überschneidungen! Welch' ein Momentanes, Transitorisches in den Stellungen!

Ein Sichkrümmen und Zusammenbrechen in höchster Qual zeigt die als erste links in der Grotte eingefügte Figur eines älteren

Sklave. Florenz, Akademie.

Mannes. Das Haupt, nur aus dem Rohesten gehauen, ist nach hinten zurückgesunken, der Oberkörper gedreht und zurückgelehnt, das rechte Bein, über das andere erhoben, stemmt sich gegen die

Wand, die Arme, deren Hände nicht ausgeführt sind, scheinen einen letzten Versuch zu machen, die Fesseln zu zerreissen. Ähn-

Sklave. Florenz, Akademie.

liche Motive erscheinen auf Zeichnungen in den Uffizien (Verz. 230) und in Oxford (Verz. 407). Die zweite Gestalt, links hinten in der Grotte, gleichfalls alt und bärtig, krümmt den rechten Arm über

den mächtigen herabsinkenden Kopf und greift mit der gesenkten Linken an die breite, um die Oberschenkel gezogene Fessel.

Sklave. Florenz, Akademie.

Jugendlich, in sich emporreckender Stellung ist die dritte gegeben, die, den linken Fuss rückwärts auf eine Erhöhung stellend, leidensvoll den hoch erhobenen linken Arm über den niedersinken-

den, nur angelegten Kopf legt, so dass das Gesicht überschnitten wird. Der rechte Arm scheint im Rücken gefesselt zu sein und

Sklave. Florenz, Akademie.

zieht die Brust abwärts. Füsse und Hände sind nicht ausgeführt. Entwürfe finden sich in der frühen Zeichnung des Louvre (Verz. 505), in der Casa Buonarroti (Verz. 67) und in der Sammlung Valton zu

Paris (Verz. 513), ein Wachsmodell im South Kensington Museum (Verz. 601).

Auch der Gefangene rechts vorne in der Grotte ist wohl jugendlich gedacht. Er ist in grosser Muskelanstrengung begriffen. Das rechte Bein stemmt sich, erhoben und stark seitwärts bewegt, gegen die Wand. Beide erhobene Arme greifen gewaltsam nach oben. Da der Kopf und der rechte Arm noch ganz im Block verborgen, ist das Motiv nicht deutlich zu erkennen.

Stichkappe der Sixtina.

5

DER VIERTE, IN S. PIETRO IN VINCOLI AUSGEFÜHRTE ENTWURF

Die Entscheidung im Sinne einer noch weitergehenden Vereinfachung des Denkmales, das nun als blosses Wandgrabmal ausgeführt werden soll, fällt schon im Jahre 1526. Erst 1532 aber wird der Kontrakt hierüber abgeschlossen, dem später 1542 noch ein anderer folgt. Zur Vollendung gelangt das verkümmerte Werk erst im Februar 1545.

Verwerthet ward von dem früher Geschaffenen nur der Moses und die 1513 und 1514 bereits ausgeführte Architektur der Front des Freibaues, die nun als unterer Theil des Ganzen an die Wand gelehnt wird, und in der Mittelnische den Moses, in den zwei Seitennischen die Statuen des kontemplativen und des aktiven Lebens aufnimmt, da die zunächst dafür noch bestimmten zwei

Sklaven (des Louvre) 1542 von Michelangelo als nicht mehr geeignet ausgeschaltet werden. Den Raum, der ihnen dereinst vor den Hermen angewiesen worden war, sucht er, so gut es nun eben geht, auszufüllen: die Hermen, jetzt bärtige Männer, werden in halber Figur gegeben und darunter auf den Sockeln grosse Voluten, in Form umgekehrter Konsolen aufgestellt, ein seltsames Motiv, das in das sonst harmonische und fein ornamentirte architektonische Gefüge störend und unorganisch eintritt.

Unverhältnissmässig und leer, wirkt die kalte Architektur des Oberbaues wie eine Erstarrung des lebendigen Gebildes der Entwürfe von 1513 und 1516. Dass der Meister, unbekümmert um die Schädigung des Eindruckes der unteren Parthie, sich mit einem so nüchternen, formlosen Aufsatz zufrieden gab, zeigt, dass ihm, wie im Übrigen wohl begreiflich ist, das Denkmal ganz gleichgültig geworden war. Aber es äusserte sich darin doch wohl auch eine Anschauung seiner späteren Zeit: Vasari erzählt, dass gelegentlich des Grabmalsplanes für den Kardinal di Monte, Michelangelo dem Papst gesagt, er solle sich nicht auf zierende Intagli einlassen, denn wenn diese auch das Ganze bereicherten, schadeten sie doch den Figuren; eine schöne, einfache, architektonische Einrahmung entspräche den Statuen mehr, denn diese liebten keine Ornamentik um sich.

Das obere Stockwerk mit seinen vier überhohen ungeschmückten Hermenpfeilern und leeren seitlichen Wandflächen erscheint nur wie etwas allgemein Angelegtes, Skizzirtes. Der in die Mittelnische der Breite nach aufgestellte Sarkophag mit der behaglich gelagerten Figur des Papstes, über welcher in einer Nische die Madonna steht, ist, im Vergleich zu dem Moses unten und den Statuen des Propheten und der Sibylle in den Seitennischen, ein kläglich verkümmertes Ding. Die verschiedenen Grössenverhältnisse des Moses, der Frauenstatuen, der Seitenstatuen oben und der Madonna lassen über die nothdürftige Zusammenstoppelung ganz anders in der Anordnung gedachter Theile zu einem scheinbaren Ganzen keinen Zweifel aufkommen.

Wie gerne möchte man sagen, dass der Meister selbst mit dem Allen nichts zu thun gehabt. Aber, wenn er auch Andere mit beschäftigte, fast Alles geht doch, wie die schriftlichen Quellen beweisen, auf ihn zurück. Man hat sich dies bisher meist nicht genügend klar gemacht. Noch in Florenz vor 1532 sind von ihm

Juliusdenkmal. Rom, San Pietro in Vincoli.

die Madonna, der Prophet und die Sibylle begonnen worden; sie wurden später in Rom von Raffaello da Montelupo vollendet. Rahel und Lea führte er Anfang der vierziger Jahre selbst aus. Die Hermenköpfe fertigte nach seinen Skizzen ein Schüler des Raffaello, die Architektur des oberen Geschosses nach seinen Zeichnungen Urbino und ebenso das Papstwappen Donati Benti an. Nur bezüglich des Antheils Michelangelos an der Papstfigur besitzen wir keine bestimmten Angaben: Tommaso di Pietro Boscoli hat sie gearbeitet.

Von einem neuen, bestimmt gefärbten Programm, das der Künstler entworfen hätte, kann nach allem Gesagten nicht die Rede sein. Es handelt sich nur um eine Reduktion des einst reichen Statuenschmuckes auf einige wenige Bildwerke. Rahel und Lea, Prophet und Sibylle, die Madonna waren alle schon 1513 geplant, aber damals freilich als Theil eines grossen, einheitlichen Ganzen, dessen Sinn und Zusammenhang nun, da das Grabmal nicht zu einem Denkmal des Papstes, sondern zu dem des Moses ward, vollständig zerstört ist.

Das thätige und das beschauliche Leben, Lea und Rahel.

Die Ideen für die Gestaltung dieser beiden Figuren, die schon 1505 und 1513 als sitzende auf der Plattform des Mausoleums gedacht waren, entnahm Michelangelo dem siebenundzwanzigsten Gesange des Dante'schen Purgatorio (Vers 97—108), wo einer verbreiteten mittelalterlichen Deutung Rahel und Leas auf das thätige und beschauliche Leben poetische Anschaulichkeit verliehen wird.

Mir dünkt' im Traum, ich sähe jung und schön
Durch die Gefilde wandeln eine Frau,
Die, Blumen pflückend, singend sprach:

Es wisse, wer nach meinem Namen fragt,
Dass Lea ich; die schönen Hände rührend
Schreit ich umher, mir einen Kranz zu machen.

Im Spiegel zu gefall'n mir, schmück' ich mich:
Doch meine Schwester Rahel lässet nimmer
Vom Spiegel, weilt vor ihm den ganzen Tag.

Zu schau'n mit ihren schönen Augen freut sie,
Wie mich es freut, mit Händen mich zu schmücken;
Das Schau'n befriedigt sie und mich das Wirken.

Man hat Dante und Michelangelo missverstanden, wenn man annimmt, der Letztere habe Lea dargestellt, wie sie, in der gesenkten Linken einen Kranz, in einem von der Rechten gehaltenen Spiegel sich betrachtet. Nicht ein Spiegel ist der Gegenstand, sondern ein Diadem, durch welches die Haarsträhne schon gezogen sind und das sie hinten auf dem zierlich und kunstreich angeordneten Haare befestigen wird. Ihre Thätigkeit ist die des Sichschmückens (m'adorno, adornarmi delle mani) im Hinblick auf ein erst kommendes Sichspiegeln: per piacermi allo specchio.

Mit dem Schmuck, den die Hände bewerkstelligen, sind die guten Werke gemeint, mit dem Spiegel Gott, vor dem zu erscheinen sie sich vorbereitet. Die unmittelbar folgende Schilderung der Rahel lässt hierüber keinen Zweifel: Diese verzaubert, vermag sich von dem Spiegel nicht zu trennen: sie ist im Schauen Gottes schon hier verloren. Dem Sichschmücken ist das Schauen gegenübergestellt.

In diesem richtigen tieferen Sinne Dante verstehend, hat Michelangelo seine Charakteristik des aktiven und kontemplativen Lebens gewonnen. Man bewundere seine Kunst! Ein Anderer würde Rahel mit dem Spiegel dargestellt haben; dies wäre aber sowohl missverständlich, als nichtssagend gewesen. Es galt das Schauen, und zwar das Schauen Gottes zu verbildlichen: dies ergab das Motiv des Gebetes, den nach oben gewandten Blick — die „begli occhi" — und die gefalteten Hände, ein Bild, ähnlich der üblichen Allegorie des Glaubens. Schon in dem Berliner Denkmalentwurf ist diese Vorstellung fixirt. Und Lea ist die sich Schmückende: so erklärt sich ihre reiche Gewandung, der Halsschmuck, die künstliche Haartracht, das Diadem, auch der Kranz. Wenn Michelangelo diesen aus Lorbeeren gebildet hat, so lässt das annehmen, dass er in ihm nicht ein besonderes Symbol der guten Werke gewahrte, deren Symbol vielmehr der gesammte Schmuck ist, sondern dass er der Vorstellung des irdisch rühmlichen, edeln Handelns Ausdruck geben wollte. Und nun sehe man weiter, wie aus solcher Charakteristik sowohl die Bewegung: das fest am Boden Wurzelnde der Lea und das wie eine Flamme Emporstrebende der Rahel, als auch die Körperform: das Volle, Massive der Lea, das Schlanke der Rahel hervorgegangen ist.

Rahel, der Maria im Jüngsten Gericht unverkennbar verwandt, gehört zu den vollkommensten, einfachsten Figuren, die der Meister

Rahel. Rom, San Pietro in Vincoli.

geschaffen hat. In leichter Bewegung des Knieens, auch das andere Bein ein wenig beugend, hebt sich, von himmelanstrebender Kraft emporgezogen in sanfter Drehung ihre hohe Gestalt, an welcher,

von der Brust ab, die langen Falten ihres ungegürteten nonnenartigen Gewandes, die Glieder einrahmend, herabsinken. Wie in

Lea. Rom, San Pietro in Vincoli.

unbewusster Bewegung heben sich die zart an einander gelegten Hände gen oben, dem von einem weichen Tuche umrahmten Kopfe und dem Blicke folgend, der sich im Ewigen, es wiederspiegelnd,

verliert. Das Wesen des Christenthumes: Liebe, Glaube und Hoffnung, Sehnsucht und selige Gewissheit des Überirdischen, welche die Erde unter sich lässt, hat hier, nur in grösseren, antikisch einfachen Formen, denselben wundervollen Ausdruck gefunden, wie dereinst in der Pietà. Nichts Übermässiges, kein Konflikt — Schönheit! — Giebt das nicht viel zu denken?

Antikisch auch, ja in noch höherem Grade, in ihrer Kopfbildung wie in dem Gewande mit dem Überwurf, erscheint die geschmückte Schwester Lea. Ward ihr nicht die seelische Bedeutung Rahels verliehen, so ist doch auch ihre Erscheinung von hoher Vollendung: eine Geschlossenheit der Form, die an antike Statuen, wie die der Flora Farnese oder der sogenannten Thusnelda, gemahnt, und ein Kopftypus, der in seiner Verhältnissmässigkeit und Fülle klassisch genannt werden muss.

Dass der Künstler in der Schöpfung dieser Statuen sich selbst genug gethan, zeigt sich in dem seltenen Umstande, dass er sie beide ganz vollendet hat.

Die Madonna.

Auch von dieser Frauengestalt gilt, was von den beiden Allegorieen zu sagen war: ein hohes Schönheitsgefühl hat bei ihrer Konzeption gewaltet. Rührt die vollendende Ausführung auch zuerst von Sandro Fancelli gen. Scherano, der 1537 an dem schon vor 1532 vom Meister selbst begonnenen Werk arbeitete, dann von Raffaello da Montelupo, der nach 1542 die letzte Hand daran legte, her, verdient sie doch in viel höherem Maasse Bewunderung, als ihr bisher zu Theil geworden ist. Der hohe Schwung freilich, der in dem Entwurfe von 1513 der schwebenden Gestalt verliehen war, fehlt ihr, aber ihre harmonische Erscheinung ist das Bild edler, reiner Weiblichkeit. In ihrer Jungfräulichkeit und Anmuth fast, möchte man sagen, Raphael'schen Madonnen vergleichbar, gestattet sie den Gläubigen eine Annäherung, welche die herbe Grösse der Mediceischen Gottesmutter verbietet. In leichter Haltung etwas zur Seite gewendet, trägt sie auf hoch erhobenem linkem Arm, mit der Rechten es umfassend, das Kind, das, lebhaft nach rechts sich wendend, mit einem Vogel spielt, und schaut mit anmuthiger Neigung des Hauptes auf den Beschauer herab. Man gewinnt den Eindruck, als habe es Michelangelo verlangt, einmal aus der furchtbaren Einsamkeit seines übergrossen Schauens in das trauliche

Bereich des schlicht Menschlich-Natürlichen herabzusteigen und eine Sprache zu reden, die Allen liebgewohnt und vertraulich. Seltsames Schicksal! Man erkannte ihn in diesem Werke nicht, weil man von ihm Anderes gewöhnt war, und ging gleichgültig an einer Schöpfung vorüber, welcher sich an Formenschönheit und Innigkeit der Empfindung kaum eine andere Marienstatue der Hochrenaissance an die Seite stellen lässt.

Die Schuld an solcher Verkennung, wie an der ungenügenden Würdigung der Rahel und Lea, trug die alles Interesse absorbirende Riesengestalt des Moses und die abschreckende Nüchternheit der Umgebung in dem oberen Geschosse.

Der Prophet und die Sibylle.

Wohl gleichzeitig mit der Madonna von Michelangelo begonnen, sind die beiden Statuen, was auch die trockene Behandlung zeigt, nach 1542 von Raffaello da Montelupo vollendet worden.

Die Sibylle ist eine hoheitsvolle Frauenerscheinung, von grossen vollen Formen und ruhiger, würdiger Bewegung. In ein ärmelloses, unter der Brust gegürtetes Gewand und einen Mantel gekleidet, den rechten Fuss vor-, den linken zurückgestellt, die Rechte vor der Brust, die Linke gesenkt, schaut sie mit etwas geneigtem Haupte nach unten. Die Glieder treten, wie bei Lea und Rahel, an deren Typus ihr Kopf erinnert, unter der Gewandung deutlich hervor; diese ist in einigen, scharf akzentuirten Diagonalfalten von dem einen Bein zum anderen gezogen. Vielleicht, dieser Faltengebung und der Stellung nach zu schliessen, gehört der Entwurf der frühen Zeit, 1513, an.

Neben dieser königlichen Frau, deren Seele von feierlichen Gefühlen geschwellt ist, spielt der jugendliche Prophet eine ziemlich nichtssagende Rolle. Dass ein Seher gemeint ist, würde man niemals errathen. Er trägt einen feldherrnartigen Mantel mit Agraffe, drückt, vor sich hinschauend, die Rechte mit einem Buche und dem Mantel an die Seite und hält mit der Linken eine Rolle auf dem Beine. Von irgend welcher geistigen Erregung ist weder in der schwerfälligen Gestalt, noch in dem Kopf mit dem kurzgelockten Haar etwas zu gewahren. Auch Michelangelo's Hand, hätte er die Statue selbst ausgeführt, würde ihr kaum grosse Bedeutung haben verleihen können, denn er ist bei ihrem Entwurfe nicht inspirirt gewesen, sondern hat ihn mit Gleichgültigkeit behandelt.

Ganz der Hand eines Mitarbeiters, Tommaso di Pietro Boscoli, hat er die mit aufgestütztem Oberkörper ungeschickt lagernde Figur des Papstes auf dem Sarkophag überlassen und sich damit einverstanden erklärt, dass dieser Maso, ein Schüler Andrea Sansovinos, Dessen Kardinalsgestalten in S. Maria del popolo sich zum Vorbild nahm. Und Arbeiten von Gehülfen Raffaellos da Montelupo sind die Hermenköpfe, die wenig erfreulichen des unteren und die ganz rohen des Obergeschosses. —

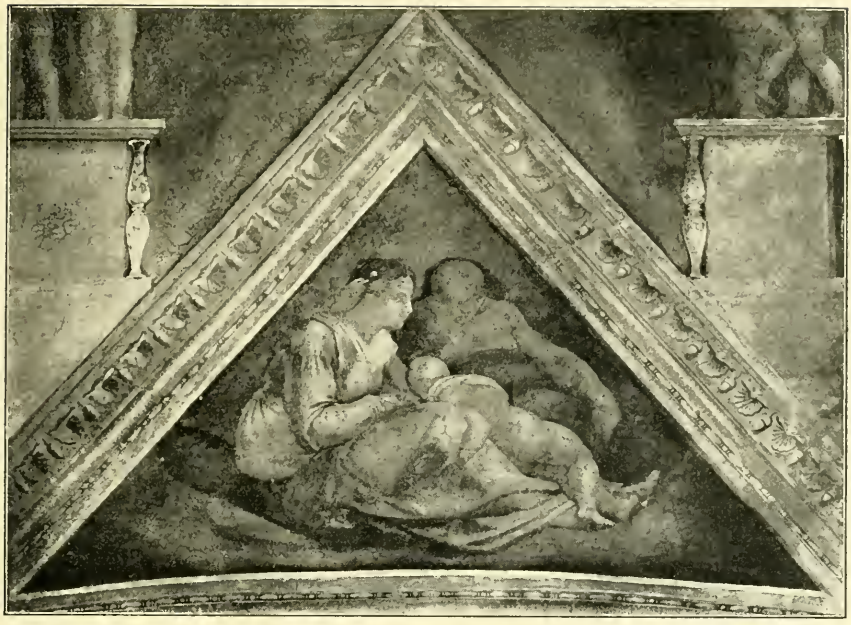
Oft stehen wir vor den Resten grosser Werke, welche die Zeit zerstört hat — keine durch sie erweckte Wehmuth vergleicht sich dem Gefühl, mit dem wir die Fragmente des grossen mythischen Gedichtes, das Michelangelo, Christenthum und Antike verbindend, ersonnen, in S. Pietro in Vincoli betrachten. Ein grosses Werk bei seinem Beginne, von widrigen Verhältnissen genöthigt, aufzugeben, das bedeutet wohl eine schwere leidensvolle Entsagung für den Genius, aber eben dies Werk in gänzlich entstellter Form unter stetem vierzigjährigen Zwang, Drohungen und Verleumdungen ausführen zu müssen, kann man sich von einer solchen Qual eine Vorstellung machen? — Schaudernd blicken wir auf die in Fesseln sich abringende Verzweiflung der Sklaven des Giardino Boboli!

III. KAPITEL

DER ALTTESTAMENTARISCHE MYTHUS

DIE DECKE DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Der Alles schuf, er schuf die Einzeldinge
Und wählte dann das Schönste unter allen,
Um seine Herrlichkeit zu offenbaren
Uns hier mit seiner Kunst, der göttlichen.
(Michelangelo.)



Stichkappe der Sixtina.

1

GEDANKE UND ANORDNUNG DES GEMÄLDEZYKLUS

Von den Intriguen Bramantes, die den Erfolg gehabt, dass Michelangelo, nach Vollendung der Papststatue in Bologna, den Auftrag erhielt, nicht, wie er gehofft, das Juliusdenkmal auszuführen, sondern die Decke der Sixtinischen Kapelle zu bemalen, haben wir früher vernommen (Bd. I, S. 213—217). Schon Anfang 1506 war dieser Gedanke dem Papste von dem Architekten nahegelegt worden. Nun, Ende März oder Anfang April 1508, beruft Julius den Meister nach Rom, der trotz seines Widerwillens gegen die Aufgabe und trotz seines Sträubens gezwungen ward, sie zu übernehmen. Es handelte sich, was wohl zu bedenken ist, damals nur um die zwölf Apostelgestalten, die ihren Platz an den Gewölbezwickeln finden sollten, und um eine im Übrigen nur ornamentale

Ausschmückung des Gewölbes. Eine flüchtige Skizze im Londoner British Museum (Verz. 310, vergleiche auch eine andere im Besitze des Herrn Wauters in Paris N. 513 A) giebt uns eine allgemeine Vorstellung davon, auf welche Weise der Bildhauer sich mit dieser Zumuthung abzufinden bemüht war. Er gliedert den Spiegel des Gewölbes kassettenförmig, indem er in dessen Mitte übereck gestellte Quadrate, je eines zwischen zwei sich gegenüberliegenden Gewölbezwickeln, und zwischen den Quadraten kleinere oblonge Felder (seitwärts Rundfelder, welche diese kleineren Felder einschliessen) anordnete. Der Rahmen der Quadrate zeigt vor die Ecken gelegt: kleine runde Medaillons. An den Gewölbezwickeln sind, die Apostel in sich aufnehmend, Throne zu sehen, deren hoher oberer Theil, mit Viktorien, welche das Gesims tragen, und Seitenvoluten geschmückt, auf den Gewölbespiegel übergreift.

Als Gehülfen, der in der Freskotechnik erfahren ist, hat Michelangelo Francesco Granacci aus Florenz kommen lassen. Am 10. Mai beginnt Piero di Jacopo Roselli, der das Gerüst angefertigt hat, die Herrichtung der Decke, mit der er am 27. Juli fertig wird. Inzwischen aber hat der Meister es vom Papste erreicht, dass jener „ärmliche" Entwurf aufgegeben und der von ihm ersonnene andere grosse, figurenreiche, der auch die Bemalung der Stichkappen und Lünetten in sich schliesst, angenommen wird. Granacci holt Giuliano Bugiardini, Jacopo Jndaco, Agnolo Donnino und Bastiano da San Gallo, zu denen dann noch Jacopo di Sandro sich gesellt, als Mitarbeiter aus Florenz. Da sie sich aber nicht als dienlich erweisen, werden sie bald wieder heimgesandt. Im Herbst beginnt Michelangelo, nun allein seinen eigenen Kräften vertrauend, die Malerei an der Thürwand. Im Verlaufe von nicht ganz zwei Jahren wird der erste Theil der Arbeit: die Bemalung der Decke und der Gewölbezwickel vollendet. Und zwar ist die eine Hälfte der Decke von Noahs Verhöhnung bis zu Evas Erschaffung Ende 1509 abgeschlossen und vom Papste, nach Abbrechen des Gerüstes, besichtigt worden. Die zweite Hälfte, von der Erschaffung Evas bis zur Altarwand, ward von Ende 1509 bis August 1510 ausgeführt.

Infolge Geldmangels, dem Michelangelo durch zweimalige Besuche beim Papste in Bologna (Ende September und Dezember) abzuhelfen suchte, tritt eine Pause in der Malerei bis zum August 1511 ein. Er beschäftigt sich nur mit den Kartons für die

Lünetten und Gewölbekappen. Erst nachdem der Papst, heimgekehrt, die fertige Decke, also auch die „novae picturae", d. h. die Gemälde der zweiten Hälfte der Decke gesehen und am 14. August eine Messe hat halten lassen, beginnt die Thätigkeit in der Kapelle von Neuem. Von August 1511 bis Oktober 1512 entsteht der zweite Theil der Malerei: die Fresken in den Lünetten und Gewölbekappen. Am 31. Oktober wird die Kapelle dem Besuche geöffnet.

Als Michelangelo, seinem bildnerischen Triebe folgend, die an ihn gestellte Anforderung, eine malerische Dekoration im Sinne eines Pinturicchio zu entwerfen, zurückwies und sich die unbegreifliche, widerspruchsvolle Aufgabe stellte, die Decke der Kapelle mit Menschengestalten von eindringlich plastischer Wirkung zu füllen, musste sein auf das Typische gerichteter Geist sich für die Wahl eines religiösen Stoffes entscheiden, der ihm die Freiheit gewährte, allgemeines, von allen historischen Bedingungen gelöstes Menschliches zu schildern. Er brauchte nicht lange zu suchen, musste sich ihm doch ohne Weiteres der alttestamentarische Mythus aufdrängen, als er den Zusammenhang erwog, in welchem die Deckenbilder mit den unter Sixtus IV. ausgeführten Wandbildern florentinischer und umbrischer Meister zu setzen waren. In den Geschichten aus dem Leben Moses und Christi war die seit altchristlicher Zeit übliche typologische Gegenüberstellung von Szenen des Alten und Neuen Testamentes, die Concordia veteris et novi testamenti, in neuer, besondere Momente betonender Weise gebracht worden. Sie forderte unmittelbar zu einer Ergänzung und Abrundung des Gesammtbildes von Sünde und Erlösung der Menschheit auf. Es galt hier durchaus nicht, etwas Neues zu erfinden, sondern nur Vorstellungen, welche das ganze Mittelalter beherrscht hatten, neuen Ausdruck zu verleihen. Die Gewalt dieses neuen Ausdruckes, den Michelangelo fand, hat vielfach verkennen lassen, wie durchaus er sich mit seinen Darstellungen in den allgemein herrschenden, volksthümlichen Vorstellungen bewegt. Man hat das Werk als einen Richterspruch über die damaligen italienischen Verhältnisse (Michelet), als einen Protest gegen die Kirche, in der das Christenthum entstellt sei (Levi), aufgefasst, es aus platonischen Anschauungen gedeutet (Hettner und Ludwig von Scheffler), es aus rein künstlerischen Rücksichten als eine Schilderung der Menschheit nach ihren kleinsten und grössten Lebensäusserungen erklärt

(W. Henke), es für eine Veranschaulichung der Charsamstags-Lithurgie gehalten (M. Spahn) — welche Verschiedenartigkeit der Ansichten nur beweist, wie mannigfaltige Interpretationen ein grosses Kunstwerk mythischen Inhaltes gestattet, nicht aber darüber täuschen darf, dass die Konzeption eines solchen immer aus einfachen und natürlich gegebenen Vorstellungen hervorgeht. Es ist, wie gesagt, ein Altüberliefertes, in ganz geläufigen Vorstellungen war es den Christen jener Zeit vertraut. Michelangelo knüpft einfach an die Tradition an, und zwar dem ganzen Zusammenhang seiner Darstellungen nach, an die mittelalterliche Formulirung, in welcher neben den Propheten auch den Vorfahren Christi ein bedeutender Platz eingeräumt ist; und indem er, tiefsinnig das Gegebene sich deutend, neue Beziehungen und Ideen in dem Stoffe entdeckte und offenbarte.

Räumliche Bedingungen wurden mitentscheidend für die Auswahl der Szenen und deren Einrahmung durch dekorative Figuren.

Der gewählte Vorwurf: die in Schuld und Leiden verstrickte sündige Menschheit, die, der Erlösung bedürftig, deren Verheissung empfängt, schloss vier verschieden zu gestaltende Vorstellungskreise in sich:

1. Die Historien von der Schöpfung, dem Sündenfall und dessen Folgen.
2. Historien von Gottes wunderbar rettendem, die Erlösung vordeutendem Eingreifen zu Gunsten seines erwählten Volkes.
3. Die Propheten und Sibyllen.
4. Die Vorfahren Christi.

Die allgemeine Vertheilung der Gruppen auf das Gewölbe ergab sich ohne Weiteres: die Darstellungen der Schöpfung und des Sündenfalles erhielten ihren Platz an dem Spiegel des Gewölbes, die Wunder an den vier Eckstichkappen; die Propheten und Sibyllen traten an die Stelle der zuerst geplanten Apostel an den Zwickeln; den Vorfahren Christi wurden die Lünetten und Stichkappen angewiesen. Für andere alttestamentarische Historienbilder musste irgend ein untergeordneter Platz gefunden werden.

Die Wahl der einzelnen Darstellungen und damit die besondere gedankliche Ausgestaltung des Programmes wurde wesentlich durch künstlerische Rücksichten bestimmt. Die Zahl der

Gewölbezwickel bedingte die Eintheilung der Decke in neun Felder, welche der Künstler einer belebenden Abwechslung wegen mit breiten und schmalen Bildern schmückte. Je drei Bilder fasste er zu einer gedanklichen Einheit zusammen: die drei ersten stellen die Schöpfung der Welt, die drei folgenden die Schöpfung von Adam und Eva und den Sündenfall, die drei letzten Ereignisse aus dem Leben Noahs dar, und zwar auffallender Weise nicht in historischer Reihenfolge, sondern so, dass das Opfer Noahs der Sündfluth vorangeht und dann die Verspottung des Patriarchen folgt, was schon Condivi zu einer falschen Deutung der Darstellung als Opfer Kains und Abels geführt hat. Was veranlasste Michelangelo zu dieser Anordnung?

Was man zu finden erwarten sollte, wäre der Todschlag Abels durch Kain, die erste furchtbare Folge des Sündenfalles. Dem hätte sich die Sündfluth angeschlossen, und ihr wäre das Dankopfer mit seiner Bedeutung eines neuen Bundes mit Gott gefolgt. Dann aber hätte es an einer Erklärung des fortdauernden Sündenelends und der durch dieses bedingten Erlösung gefehlt. Es musste gezeigt werden, dass auch nach der Sündfluth das menschliche Treiben ein sündliches bleibt. Und dies zu verdeutlichen, bot sich, wie auch Ghiberti und Quercia es gezeigt, die Frevelszene der Verhöhnung Noahs dar. Die Grösse dieser Schandthat springt in die Augen nur, wenn der Beschauer daran gemahnt wird, dass sie unmittelbar auf den Bund folgt, den Gottvater, Gnade ausübend, mit Noah geschlossen hat. Eben dieser Bund ist an sich von so entscheidender Bedeutung für das grosse Mysterium der Erlösung, dass er in einem umfassenden Zyklus, wie dem der Sixtina, nicht fehlen durfte. Seiner Darstellung musste der Todschlag Abels Platz machen. Und hierin lag nichts Bedenkliches: fasst doch die Sündfluth die Geschichte aller menschlichen Fehle seit dem Sündenfall in sich und hatte sich doch auch Ghiberti, was für Michelangelo, den Bewunderer der Paradiesesthüren, entscheidend geworden sein dürfte, auf jene drei Geschichten aus dem Leben Noahs beschränkt. Nur die chronologische Reihenfolge wurde gestört: aber dies kleine Opfer war höheren Rücksichten gegenüber ohne Weiteres zu bringen. Aus solchen Reflektionen erklärt sich das zunächst Befremdende ohne Schwierigkeit.

Als „wunderbare Rettungen Israels“ von vorbildlicher Bedeutung für die dereinst kommende Erlösung konnten für drei

Stichkappen kaum andere überhaupt in Betracht kommen, als die seit altersher vom Glauben und der Kunst gefeierten Ereignisse: die eherne Schlange, David und Goliath, Judith. Für die vierte wählte er Hamans Bestrafung. Dass er zuerst an Isaaks Opfer gedacht, sind wir anzunehmen nicht berechtigt, da der grossartige Entwurf zu einer solchen Darstellung, in der Casa Buonarroti (Verz. 62), nicht in dieser Zeit, sondern viel später entstanden sein muss.

Künstlerische Rücksichten vornehmlich werden weiter ihn entschieden haben, an den zwölf Gewölbezwickeln nicht zwölf, sondern nur sieben Propheten und fünf Sibyllen darzustellen. Er musste darauf bedacht sein, Monotonie zu vermeiden. Und der vollen Berechtigung und des allgemeinen Verständnisses hierfür konnte er in einer Zeit gewiss sein, in welcher (seit dem Anfang des XV. Jahrhunderts) die Sibyllen ein beliebter Vorwurf der bildenden Kunst geworden waren, mit den Propheten zusammen in den Mysterien eine bedeutende Rolle spielten und von der Litteratur ausführlich behandelt wurden. Was die Auswahl der Persönlichkeiten betrifft, braucht uns diese hier noch nicht zu beschäftigen.

Eben die Einführung der Sibyllen dürfte zugleich von ausschlaggebender Bedeutung für die Idee geworden sein, die, nach meiner Ansicht, den Bildern in den Lünetten und Stichkappen zu Grunde gelegt ward. Traditionell war die Veranschaulichung der Vorfahren Christi. Michelangelo bestimmte für sie die Lünetten; indem er aber den Gedanken dieser auf den Erlöser hinführenden Generationen verallgemeinerte und in ihnen die Repräsentanten der erlösungsbedürftigen Menschheit erfasste, gelangte er dazu, wie den Propheten die heidnischen Sibyllen, so den Juden dieser Lünetten in den Stichkappen die Heiden zur Seite zu stellen und derart in der That die ganze Menschheit zu schildern. Durch diese grosse Idee zersprengt er gleichsam die Schranken des sonst festgehaltenen mittelalterlichen Bilderkreises und führt von dem Mythus hinüber in das allgemeine menschliche Leben und Leiden, das er in den zwei Formen: häusliches Dasein und Wanderschaft verdeutlicht.

In solcher einfachen Weise, aus allbekannten allgemeinen Vorstellungen, aus künstlerischen Bedingungen und aus den diesen entstammenden, über die Tradition hinausgehenden Ideen haben wir uns den Entwurf für die mythisch-religiösen Darstellungen der Decke hervorgegangen zu denken.

Stellt sich uns so dessen Genesis mit einiger Deutlichkeit dar, so dürfte der weitere Versuch, den Meister auch bei seinen Erwägungen über die Gestaltung des dekorativen Rahmens, den die Historien an der Decke erhalten mussten, zu belauschen, nicht ohne Erfolg sein. An eine illusionistische Wirkung, wie sie nur durch einheitliche, perspektivische Berechnung erreicht werden konnte, zu denken, lag ganz ausserhalb des Vorstellungsbereiches des Bildhauers. Die Forderung einer Konstruktion des Deckenschmuckes von einheitlichem Augenpunkte aus, wäre ungereimt. Sie wäre auch auf Grund des aufgestellten Programmes unmöglich gewesen. Man bedenke nur Art und Ausdehnung des Gewölbes einer- und die Fülle und Gesondertheit des Darzustellenden andrerseits, um sich hiervon zu überzeugen. Es handelte sich also, bei Verzichtleistung auf Vortäuschung irgend welcher Wirklichkeit, um die Herstellung eines deutlich die Fläche gliedernden Rahmenwerkes.

Die natürliche Lösung des Problems wäre eine solche gewesen, wie sie Raphael bei der Ausschmückung des Stichkappengewölbes in der Farnesina gab: er gränzte das Mittelfeld scharf von den auch ihrerseits deutlich umrahmten Zwickelfeldern ab und kennzeichnete die Deckenbilder als Teppiche, die da oben angebracht. Eine so einfache Anordnung befriedigte Michelangelo nicht. Wohl sah auch er sich genöthigt, das mittlere Deckenfeld abzugrenzen, aber er that dies doch nicht in einer so scharf absondernden Weise. Er gestaltet sein Rahmenwerk als ein zusammenhängendes architektonisches Gerüst. Es ist der Bildhauer, der Schöpfer des Entwurfes für das Juliusdenkmal, der für seine statuarisch gedachten Propheten und Sibyllen eine plastische Umgebung gestalten muss: deren steinerne Thronsitze, schon in dem ersten Apostelentwurfe vorgebildet, geben den Ausgangspunkt für die Eintheilung und architektonische Gliederung der Gewölbefläche in neun Felder. Diese alle gleich breit (d. h. den Abstand der Thronpfeiler durchweg gleich gross) zu machen, erschien, sowohl wegen der dann eintretenden Monotonie, als auch wegen des sich ergebenden allzubreiten und allzuniedrigen, für Historienbilder ungünstigen Formates der Felder unmöglich. Es war ein Rhythmus von abwechselnd grossen und kleinen Bildfeldern zu gestalten.

Indem nun mit dieser Nothwendigkeit zugleich diejenige einer klaren, die Bilder isolirenden Abgrenzung eintrat, ergab sich das Schema AB. A: das Feld ganz vom Bild ausgefüllt, B: das Feld

mit kräftig umrahmteren kleineren Bild. Das Feld B entstand über den Thronen: der Rahmenstreifen, welcher das grosse Bildfeld von dem kleinen sonderte, führte von den Thronpfeilern der einen Seite zu den der anderen hinüber; der Gedanke, ihn als eine Art von Gurtbogen zu bilden, ging aus der Vorstellung einer architektonischen Gliederung unmittelbar hervor. So entstand die seltsame, massive, steinerne Wirklichkeit vortäuschende und diese Illusion doch wieder aufhebende Fiktion eines von Gurtbögen getragenen Gewölbes, das sich über senkrechten, von Thronnischen gegliederten Wänden erhebt und zwischen den Gurten mit Bildern geschmückt ist. Denn als Fresken an diesem Gewölbe müssen die Darstellungen gedacht sein, konnte auch durch die drei ersten Schöpfungsszenen die Vorstellung geweckt werden, als sei das Gewölbe durchbrochen und erblicke man in der Luft den dort als wirklich gedachten Gottvater, als handle es sich also, wie mehrfach behauptet worden ist, nicht um ein geschlossenes Tonnengewölbe, sondern um eine Art von Hypäthraltempel.

Als dekorativen Schmuck des rahmenden Architekturgerüstes verwandte der Plastiker, die Verzierung leerer Flächen mit blosser Ornamentik verschmähend, menschliche Leiber. Er setzte in die kleinen Flächen über den Thronen, die neben den schmalen Historien freiblieben, Medaillons, welche, als Bronzereliefs vorgestellt, alttestamentarische Vorgänge, die Ergänzung der in den grossen Bildern gegebenen Geschichte, enthalten. Aber dabei konnte der Künstler nicht stehen bleiben. Die Monotonie der kahlen, breiten Gurtbogen war unerträglich. Hier stellte sich nun der kühne Einfall jener statuenartig die Thronpfeiler bekrönenden nackten Jünglinge ein, welche, die Hälfte der Gurtbogen verdeckend, ein reich belebendes Element werden. Wenn neuerdings einmal behauptet worden ist, sie seien nicht im ursprünglichen Plan gewesen, sondern später hinzugefügt worden, so erscheint dies nicht glaubhaft. Sie treten mit Nothwendigkeit in der Genesis des Gesammtschemas ein, so gut wie die Marmorputten, welche die schwere Masse der Thronpfeiler durchbrechen und erleichtern. Die Motivirung für diese „Ignudi", in denen seine Phantasie sich freudiges Genüge thut, findet er in der Deutung des architektonischen Rahmengerüstes als eines Festbaues, mit dessen Ausschmückung als Festonträger und Dekorateure die Jünglinge sich zu thun machen. In ihnen, wie in den Bronzefiguren der Eckfelder über den Stichkappen, finden Motive des

Konstantinsbogens neue Verwerthung. Dass Michelangelo mit ihnen allegorische Vorstellungen verknüpft oder ihnen symbolische Bedeutung habe verleihen wollen, ist keineswegs anzunehmen, er fasste sie sicher zunächst bloss als dekoratives Element auf. In ihnen gipfelt der Rahmenschmuck, für welchen ausser ihnen die Bronzeimitationen gelagerter nackter Männer in den Zwickelecken über den Stichkappen, die Putten in Steinimitation an den Pfeilern der Throne und die als Malerei gedachten Putten mit den Inschrifttafeln (unter den Propheten und Sibyllen) verwerthet wurden.

Staunend, ja ausser sich selbst gebracht, steht der einsichtige Beschauer, welcher sich Rechenschaft über den gesammten Aufbau ablegt, vor der Originalität, rücksichtslosen Idealität und über alle Widersprüche hinweghebenden Gewalt rhythmisch formender Kraft, die sich in ihm aussprechen. Wer das Vorhandensein solcher Widersprüche leugnen wollte, verriethe das Befangensein in einer Anschauungsweise, die, durch die Gewohnheit uns zu eigen geworden, selbst an dem Seltsamsten sich nicht mehr stösst. Denn was giebt es Seltsameres, als jene Erscheinungen, die aus dem Widerspruch zwischen den Forderungen architektonischer Gesetzmässigkeit, — und solche vorauszusetzen werden wir ja gezwungen, — und der Gestaltenanordnung sich ergeben!

Es ist der verwegene Kompromiss zwischen räumlicher Illusion und blossem Bildschein, welcher befremdend wirkt.

Die eine Dissonanz, die man, ohne zu weit zu gehen, einen schneidenden Missklang nennen muss, äussert sich in den nackten Jünglingen. Diese wollen, wie die Propheten und Sibyllen, mit denen sie kompositionell verbunden sind, von der Seite angeschaut sein. Da sie aber in die Bildfläche der Mitte der Decke räumlich einbezogen sind, werden sie von dem Betrachter der Historien falsch gesehen. Die Richtungsdivergenz der Mittelbilder und der Zwickelgestalten kommt in ihnen zu feindseligem Kontrast. Hier treffen wir auf den wunden Punkt: das Überragen der seitlichen, vertikal gedachten Architektur in das als Wölbung vorgestellte Mittelfeld der Decke.

Die zweite Dissonanz zeigt sich in den Historien. Die drei ersten, wie schon bemerkt, erwecken die Illusion eines Ausblickes in den Äther, die anderen die Vorstellung einer Flächenausfüllung mit Bildschmuck, ohne dass der letztere übrigens als solcher gekennzeichnet wäre. Hieraus ergiebt sich eine zweideutige

Auffassung der Architektur: das Gewölbe erscheint zum Theil durchbrochen, zum Theil geschlossen.

Die dritte Dissonanz liegt darin, dass die Propheten, Sibyllen und nackten Jünglinge, auch der Gottvater der drei ersten Schöpfungsszenen als Realität, die Figuren der anderen Historien aber als Bilderscheinungen gedacht sind.

Waren diese Inkonsequenzen nicht zu vermeiden? Propheten und Sibyllen konnten doch, und zwar mit Beibehaltung ihrer Throne, in für sich abgeschlossenen Feldern angebracht werden. So war der Mittelfläche eine vollständige Einheit zu geben: ohne halbe Architekturillusion konnte eine der jetzigen ähnliche Felderein-theilung rhythmischer Art im Sinne einer freien, teppichartigen Dekoration gemacht werden. Selbst die Möglichkeit, ornamentale Zuthaten, wie es die Aktfiguren sind, in der Einrahmung der kleinen Felder anzubringen, wäre nicht ausgeschlossen gewesen. Auf diese Weise hätte die Idealität in höherem Grade gewahrt werden können: das Schwanken zwischen räumlicher Illusion und blossem Bildschein war vermieden. Denn dass das, was wir jetzt sehen, ein Mittelding zwischen Beidem ist, drängt sich meinem Gefühl unabweisbar auf. Und welcher Betrachter, der einmal, ohne in das wundervolle Einzelne sich zu verlieren, dem Eindruck des Ganzen sich hingiebt, muss diesen nicht als etwas Ungeheuerliches empfinden? Diese Umdeutung einer leichtgespannten Decke in eine massive Steinarchitektur, und deren Bevölkerung mit einer Unzahl lastender menschlicher Leiber!

Der bemerkte Widerspruch liegt nun aber, sieht man genauer zu, in nichts Anderem als der Unangemessenheit der Aufgabe zu dem künstlerischen Genius des Plastikers. Michelangelo hat dies selbst empfunden, als er sich mit allen Kräften gegen die ihm zugemuthete Arbeit sträubte. Er, ein Bildhauer, und zwar ein solcher, den nur die Statuenbildung befriedigte, als Deckenmaler! Man vergleiche den herrlichen, dekorativ lebendigen, organisch dem Rahmenwerk sich eingliedernden Plafondschmuck der Venezianer mit diesem willkührlichen, hart gewaltsamen, von isolirten Riesen und Athleten bevölkerten Steingerüst! Eine Decke, deren Ornamentik aus Menschen, und zwar aus solchen von aufdringlichster plastischer Macht besteht, ist ein Monstrum der Kunst. Was würde ein Grieche dazu gesagt haben? Und doch — was schon in der Florentinischen Zeit hervortrat, entscheidet sich hier in noch

höherem Grade — nur in der Malerei, nicht in der eigenen Kunst, sollte es dem Meister vergönnt sein, der Fülle seines Gestaltungsdranges zu genügen! Und ein tragisches Monument dieses Künstlerthums ist, in solchem Sinne betrachtet, auch die Decke der Sixtinischen Kapelle! Der Bildhauer, der Maler zu werden genöthigt ward, konnte nur ein Werk schaffen, das ein Zwitterding zwischen den beiden Künsten ward, bei dem Schönheit und Einheitlichkeit nicht im Ganzen, sondern nur in dem Einzelnen zu finden ist.

Das Erhabene hierbei nun aber ist dieses, dass über allen formalen Widersprüchen doch, nach unsrem Gefühl sie siegreich bewältigend, die geistige Idee eines einheitlichen Ganzen sich erhebt und dass in diese selbst die dekorativen Figuren mit einbezogen sind.

Zwei Systeme, wie wir sahen, greifen in dem Freskenschmuck der Sixtinischen Decke in einander: das eine schliesst den ganzen Zyklus des alttestamentarischen Mythus in sich, das andere das dekorative Gerüst mit seinen Figuren. Diese Systeme finden gleichsam ihre Vereinigung in den Medaillons, die zugleich historische und dekorative Bedeutung haben.

Den Übergang aus der fingirten Wirklichkeit der triumphalen Festesarchitektur mit ihrem steinernen und bronzenen Schmuck in die Idealität der Historie bezeichnen die lebendig gewordenen Statuen der Athleten, den Übergang aus der Idealität in die Wirklichkeit die in die Architektur sich eingliedernden Propheten und Sibyllen. Den dekorativen Figuren einen bestimmten allegorischen Sinn beizulegen, liegt, wie schon gesagt ward, kein Grund vor. Selbst eine symbolische Verdeutlichung der Kräfte der Architektur in ihnen beabsichtigt glauben, heisst, so gewiss ihre Erscheinungsform von der Architektur bestimmt wird, einen Sinn in sie hineintragen, den sie nicht besitzen. Wohl aber dürfen wir, gerade auf Grund einer strengen Sonderung des Historischen und Dekorativen, in ihnen: in Kindern und Jünglingen, ein menschliches Dasein verbildlicht finden, das abseits von aller moralischen Bedeutung nur in vegetativer und animalischer Lebenskraft sich bethätigt. Hier zeigt sich also gegenüber dem moralisch-geistigen Menschendasein des historischen Zyklus die andere rein natürliche Seite menschlicher Existenz. Nur auf die in sie hineinragenden Jünglingsgestalten, auf jene Übergangserscheinungen, wirft die moralische Welt der Historien gleichsam ihren Schatten, indem die freudige Sinnlichkeit durch Stimmungen gedämpft wird.

Wie der Mensch von der Natur, so wird in dieser Schöpfung des Bildhauers, der auch die Natur vermenschlicht, das geistige Menschendasein der Historienbilder von einem Reich ungeistiger Erscheinungen eingeschlossen. Schon in dem Gemälde Doni vertraten diese die Natur und ergänzten die geistige Menschheitsschilderung zu einem Weltbilde. Ist hier von Symbolik die Rede, so ist es nicht die der Architekturkräfte, sondern der Naturkräfte überhaupt, von den dumpfen, niederen Willensobjektivationen, wie Schopenhauer sagen würde, hin zu den höheren, bis zu der Offenbarung freiester Strukturbildung in dem jugendlichen Athletenthum, bei dessen Entstehung unzweifelhaft platonische Anschauungen, aber auch Erinnerungen an antike faunische Naturwesen mitgespielt haben.

Dieses gleichsam antikisch gefasste Naturreich, das dekorative System, schliesst das Reich geistigen Menschenthums, das historische System, in sich. Aus christlicher Weltauffassung hervorgegangen und entsprechend der mittelalterlichen Tradition gegliedert, trägt der veranschaulichte Mythus den Stempel zugleich des Allgemeinen und des Persönlichen. Mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit enthüllt der leidende künstlerische Idealist und von Savonarolas Prophezeiungen erfüllte Christ den tragischen Sinn des Lebens. Sein Werk, alle alten Elemente verwerthend und tiefsinnig neu belebend, stellt in erhabenster mythischer Verallgemeinerung die Tragödie der in Sünde und damit in Leiden verfallenen, erlösungsbedürftigen Menschheit dar. Das eigene Leiden erweitert sich zum Menschheitsleiden, und jede menschliche Noth, auch die gesteigerte seelische Noth seiner Zeit, findet ihren Ausdruck und ihre Erklärung in den Bildern des fluchbeladenen Menschenthums überhaupt.

In ewigen Typen wird alles Individuelle aller Zeiten zusammengefasst, alles Einzelne auf ein Allgemeines zurückgeführt. Es giebt eine Erlösung, aber sie bleibt im Dunkel der Zukunft, nur ein Ahnen von ihr erhebt sich, — nur aus dem Elend heraus kann sie gewonnen werden. Dies ist die ungeheure, schreckensvolle Erkenntniss, die dem erleuchteten Geiste aufgeht: auch der Erlöser muss dem Leiden und dem Tode verfallen. Selbst das Heil vollzieht sich auf tragischem Wege.

Das mythische Drama wird durch das Vorspiel der Weltschöpfung in Raum und Zeit und der Menschenschöpfung eröffnet. Sein Inhalt ist der Verfall des Menschen in ewig sich fortpflanzende Sünde

und Schuld und die wachsende, aus sich die Erlösung bedingende Noth (Deckenhistorien). Wie der Schuld die Strafe, so antwortet dem Glauben die rettend eingreifende That Gottes (die vier Eckbilder und die Bronzemedaillons). Der Verheissung des Heiles durch die That gesellt sich diejenige durch das Gotteswort, das von Propheten und Sibyllen verkündigt wird (Gewölbezwickel). Über dem Dunkel der Hoffnungslosigkeit der gesamten Heidenwelt (Stichkappen) beginnt in diesen suchenden, sich zu höchstem Wissen erhebenden Geistern das Licht zu leuchten, wie im Geheimen durch zahllose Geschlechter im Judenthum der Samen sich vorbereitet, der, aller Menschheit Qualen und Erlösungsbedürfniss in sich bergend, zum heilbringenden Menschensohn werden soll (Lünetten).

Erscheint dieses Werk in seiner Gesammtheit: in der antikischen Einrahmung der christlichen Weltanschauung nicht wie das Gleichniss des künstlerischen Wesens des Meisters selbst?

Gottvater scheidet das Licht von der Finsterniss.

2

SCHILDERUNG UND DEUTUNG DES EINZELNEN

A. DIE DARSTELLUNGEN DES MYTHUS

1. Die Schöpfung der Welt.

In mächtig um sich selbst kreisender Bewegung, einem Schwimmer gleich, bricht sich Gottvater, von wehendem Mantel umrauscht, Bahn durch chaotisches Gedünst, das er, mit den erhobenen Armen es auseinanderschiebend, zu Wolken ballt, und scheidet das Licht (vor und unter ihm) von der Finsterniss (über und hinter ihm).

Es ist das erste Tagewerk. Nicht von den Anfangsworten der Bibel allein, sondern auch von anderen Stellen des Alten Testamentes (Psalm 8, 4; 33, 6; 102, 26; 104, 1; Sprüche 8, 27; Weisheit 11, 18; Sirach 43, 13) und des Neuen (Joh. 1, 4 u. 5; 2. Kor. 4, 6) liess sich Michelangelo bei seiner gewaltigen Konzeption inspiriren.

Er fand in ihnen die Motive: das Scheiden von Licht und Finsterniss, das Hervorleuchten des Lichtes aus der Finsterniss, Gott ist das Licht und Erzeuger des Lichtes, sein Kleid ist Licht, aus dem Licht geht die Welt hervor und es vernichtet das Chaos, Gott breitet die Himmel mit seiner Rechten, die er mit seinen Armen stützt, sie sind seiner Finger Werk und er festet die Wolken. So entstand ihm die zwei Momente verbindende Vorstellung: Gottvater, das Chaos vertreibend, bringt das Licht und gestaltet den Himmelsraum — „vor sich den Tag und hinter sich die Nacht".

Gottvater ist der Lichtspender, seine Bahn ist die Bahn des Lichtes: er bringt das Licht, das am hellsten sein Haupt umgiebt, mit sich, es schimmert auf seiner Gestalt. Er entringt sich nicht dem Chaos, dem Dunkel: er durchleuchtet es. Denn er selbst ist das Licht. Und wie das Licht erst Formen schafft, so gewinnt das Nichts erste Gestaltung unter seinen Händen in den Wolken. Der Raum entsteht: nach allen Seiten breiten die schaffenden Hände ihn aus. Er strömt gleichsam zentrifugal von dem mächtigen Körper mit dem Lichte aus. Und in diesem Rotiren der Gestalt kommt ein Elementares zum Ausdruck, das auch in ihrer Bildung: in dem Vorwiegen der Körperlichkeit und in dem Verbergen des Kopfes sich zeigt. Sie scheint in der Bewegung selbst erst räumliche Formung zu erhalten: der Michelangelo'sche Mythus berührt sich mit der Kant-Laplace'schen Theorie. In einem ersten flüchtigen Entwurfe im Oxforder Skizzenbuch (Verz. 410) ist Gott von unten nach oben aufstrebend gedacht. Kaum dürfte es ein zweites Gemälde geben, das so lehrreichen Aufschluss über Michelangelos malerischen Stil gewährt. Wenn von Einigen bemerkt wurde, es sei undenkbar, dass hier das: „es werde Licht" dargestellt sei, so muss man erwidern: wie sollte der Maler, der in plastischem Geiste nur auf die Darstellung des Menschen bedacht war und zugleich alle allegorischen Attribute verschmähte, die Wirkung jenes Wortes darstellen? Man denke sich nur, wie Rembrandt diese Lichtwerdung verdeutlicht hätte! Dies aber ging über das Anschauungsvermögen des Plastikers hinaus: hier zeigen sich an einem eindringlichsten Beispiele die Gränzen des plastischen Stiles in der Malerei. Und es erklärt sich hieraus der auch die verschiedenen Auffassungen des Freskos begreiflich machende Mangel an Deutlichkeit in der Gestaltung der Vorstellung durch Michelangelo; zugleich aber tritt

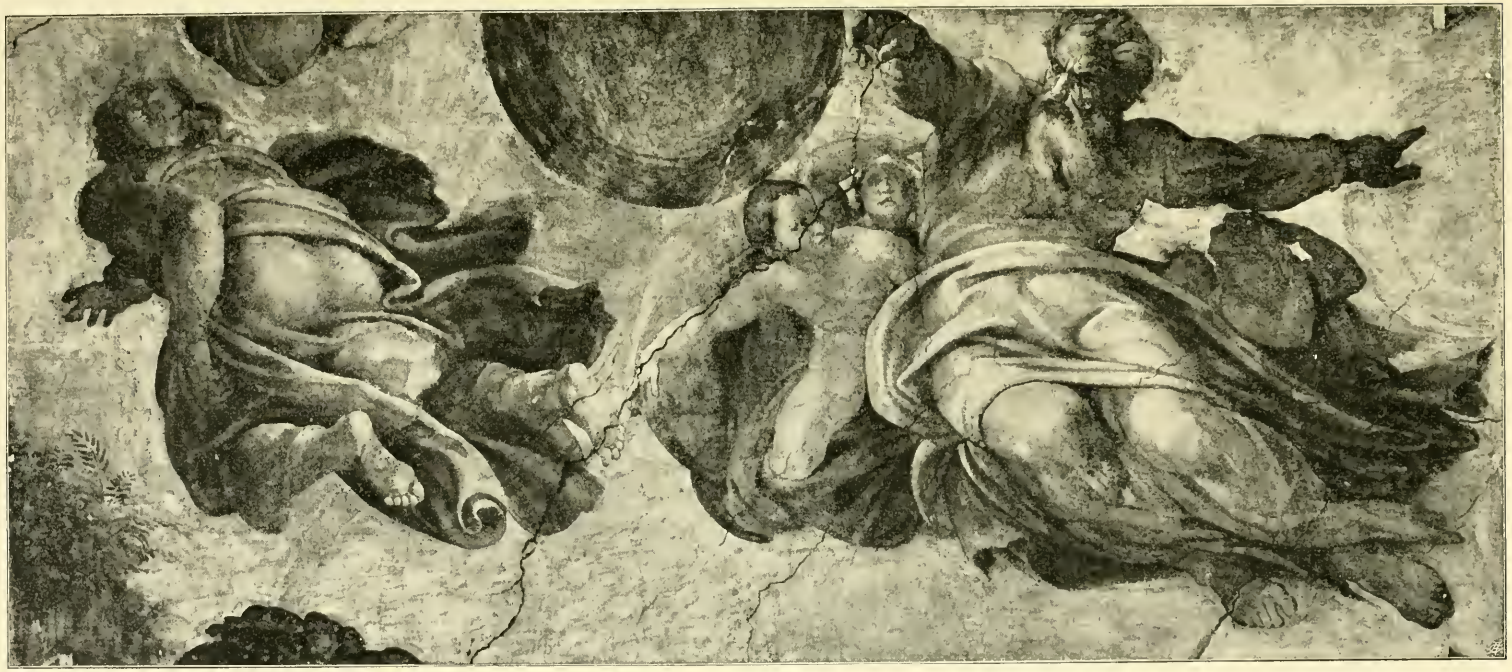
Dessen grandiose Genialität in dem Versuche der Bewältigung unüberwindlicher Schwierigkeiten zu Tage.

Zwei Schöpfungsakte sind in dem zweiten grösseren Gemälde vereinigt: die Erschaffung von Sonne und Mond und das Hervorbringen der Pflanzen.

Auf uns zu und an uns vorbei schwebt in unendlicher Bewegung, wie ein Gestirn seine Bahn ziehend, in halb gelagerter Stellung Gottvater. Gebieterisch die Arme ausstreckend, den einen nach vorne, den anderen nach hinten, schafft er Sonne und Mond und weist ihnen zugleich ihren Sphärenlauf an: aus ungeheurer Konzentration des Willens, welche die Muskeln der Stirne zum Äussersten anspannt, und in verzehrendem Schaffensdrang, der flammend aus dem Auge bricht, werden Ideen zu Wirklichkeiten. In dem weit ihn umwallenden Mantel sich bergend, begleiten vier Engel oder Genien auf seinem Fluge den Allvater, in dem eine Gewitterwolke, aus welcher der Blitz zuckt, menschliche Gestalt gewonnen hat.

„Und Gott sprach," lesen wir in der Genesis (1, 14—19), „es werden Lichter an der Veste des Himmels, die da scheiden Tag und Nacht, und geben Zeichen, Zeiten, Tage und Jahre. Und seien Lichter an der Veste des Himmels, dass sie scheinen auf Erden. Und es geschah also. Und Gott machte zwei grosse Lichter; ein Licht, das den Tag regiere, und ein klein Licht, das die Nacht regiere, dazu auch Sterne. Und Gott setzte sie an die Veste des Himmels, dass sie schienen auf die Erde und den Tag und die Nacht regierten und schieden Licht und Finsterniss." Mit den Augen des Psalmisten hat Michelangelo den Schöpfer gesehen: „Du fährest auf den Wolken wie auf einem Wagen und gehest auf den Fittichen des Windes. Der Du machest Deine Engel zu Winden und Deine Diener zu Feuerflammen. Aber vor Deinem Schatten entfliehen sie, vor Deinem Donner fahren sie dahin" (Psalm 104, 3 ff.). „Denn ich werde sehen die Himmel, Deiner Finger Werk, den Mond und die Sterne, die Du bereitest" (Psalm 8, 4). Es ist die Vision des Propheten von dem Furchtbaren, Allgewaltigen, die der Künstler mit seinem Pinsel an die Wand bannt.

Diese Schöpfung von Sonne und Mond bedeutet zugleich die Trennung von Tag und Nacht. Links auf der Sonnenseite herrscht das Tageslicht, in dem wir die Engel deutlich gewahren, rechts der nächtliche Schatten, in den die Knaben gehüllt sind, unmittelbar



Die Erschaffung von Sonne und Mond.

neben der hellen Mondscheibe. Merkwürdig, dass man dies noch nicht gesehen hat: ist doch die nächtliche Wirkung durch die düster vom lichten Schein des Mondes sich abhebenden Gestalten und durch den linken beschatteten Arm des Schöpfers unmittelbar veranschaulicht, offenbart sich doch in den vorderen Engeln ein erwachendes Streben, in den hinteren ein scheues Sichverbergen! Ja, es ist wohl erlaubt, noch einen Schritt weiter zu gehen.

Die Gott begleitenden Genien sind hier und in den folgenden Bildern weder die gewandeten Engel, noch die Putti, noch die Seraphim der vorhergehenden Kunst. Es sind Knaben und Mädchen, die, über die erste Kindheit hinaus, schon geistig lebendig an den Vorgängen verständnissvollen Antheil nehmen, ohne doch das Unbewusste und Unmittelbare des Kindes verloren zu haben.

Wer sich der Ausführungen im zweiten Bande (S. 194ff.) erinnert, wird nicht daran zweifeln können, dass Michelangelo bei der Bildung dieser Figuren allgemein an die intelligiblen Kreaturen: die Ideen oder, vielleicht schärfer gesagt, an die aus der intelligiblen Welt der Formen hervorgehenden „Seelen der himmlischen Sphären und Gestirne“ (von den Platonikern: Götter, von uns Engel genannt) gedacht hat. Christliche und antike Vorstellungen sind in ihnen verschmolzen.

In unserem Bilde nun sind es vier, und sie sind verschieden charakterisirt. Links vorne ein freudig staunender, zu Gottvater aufschauender Knabe, fast ganz von den Mantelfalten sich befreiend, in froher, vorwärtsstrebender Stellung, als warte er nur auf den Befehl zur losgelösten Thätigkeit. Hinter ihm ein weiblicher Genius, nur mit dem Kopf emportauchend und den emporschauenden Blick durch die Arme vor dem blendenden Sonnenlicht schützend. Rechts ein Knabe, der, wie Condivi richtig sagt, vor dem verderblichen Mondlicht scheu sich zurückzieht und verhüllt, hinter ihm ein anderer, der fast ganz hinter Gottvater versinkt: nur sein nach hinten gesenkter Kopf ist im Dunkel sichtbar. Wenn nun, wie nicht zu bezweifeln, die Scheidung von Tag und Nacht geschildert ist, liegt der Gedanke nicht nahe, in den vier intelligiblen Kreaturen den Tag und die Morgendämmerung, den Abend und die Nacht personifizirt zu sehen?

Der Schöpfer ist hier also Kronos, wie er sich, in ewigem Fluge der Zeit, in Tag und Nacht und weiter in den vier Tageszeiten differenzirt. Der Gestaltung des Raumes im ersten Bilde folgt in dem

zweiten die der Zeit. Die Ideen der kosmischen Allegorieen an den Medicigräbern tauchen auf!

Der, welcher einst aus Nichts die Zeit gemacht,
Die früher, als der Mensch entstand, nicht war,
Er gab, sie scheidend, einem Theil die Sonne,
Dem andren, näher uns um viel, den Mond.
(G. S. 202. F. CIX, 21.)

Noch einmal, aber im Fluge nach hinten die sphärische Bahn verfolgend, erscheint Gottvater auf dem Fresko. Unter dem Wink seiner Hand entstehen Gras und Kräuter auf der Erde. Der Gewittersturm hat ausgetobt: wir glauben eine lastende regenspendende Wolkenmasse, vom Wind an den Rändern zerfetzt, dahinziehen und die Fruchtbarkeit der Erde wecken zu sehen. „Ich bin Gottes Wort und schwebe über der ganzen Erde wie die Wolken." (Sirach 24, 4 f.)

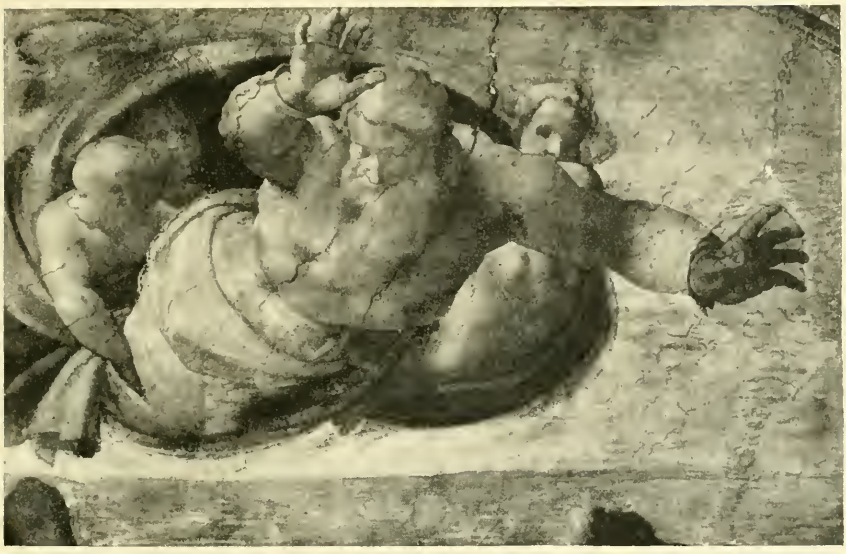
Es handelt sich hier offenbar um die Erschaffung nicht nur der Pflanzen, sondern zugleich der Erde, also um das ganze dritte Tagewerk. I. Moses 1, 9 ff.: „Und Gott sprach: es sammle sich das Wasser unter dem Himmel an besondere Örter, dass man das Trockene sehe. Und es geschah also. Und Gott nannte das Trockene Erde und die Sammlung der Wasser nannte er Meer. Und Gott sahe, dass es gut war. Und Gott sprach: es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame; und fruchtbare Bäume, der ein jeglicher nach seiner Art Frucht trage und habe seinen eigenen Samen bei sich auf Erden also."

Dass eine Scheidung des Wassers von der Erde nicht angedeutet ward, kann nicht befremden. Genau hält sich der Meister ja nie an den Text, und der Darstellung des Wassers ist das nächste Bild gewidmet. Auch dachte er nicht an die Schöpfung des Planeten Erde — eben so wenig wie dies in der Bibel der Fall ist — sondern an das Element. „Die Berge gehen hoch hervor," wie es bei dem Psalmisten heisst und weiter: „Du feuchtest die Berge von oben her; Du machest das Land voll Früchte, die Du schaffest; Du lässest das Gras wachsen für das Vieh und Saat zu Nutzen der Menschen." (104, 8. 13. 14.)

Gott, der, über dem Wasser schwebend, die Thiere erschafft, stellt das dritte Gemälde dar. Über der Wasserfläche

fliegt er aus der Tiefe auf uns zu, den Blick nach unten gesenkt, die Rechte in einer zugleich segnenden und schirmenden Bewegung erhoben, die Linke geöffnet, als entströmten ihr die Lebenskeime. In dem wehenden Mantelbausch sind wie in einer Muschel drei Genien gelagert. Undeutlich bleibt die Bewegung des Einen hinter dem linken Arme, der Andere schaut nach der Seite, als gewahre er Etwas — einen Vogel? — in der Luft, der Dritte ist im Dunkel hinten versteckt.

Die zwei verschiedenen Deutungen des Bildes seitens Vasaris: Scheidung von Wasser und Erde, und Condivis: Gottvater befiehlt dem Wasser, Thiere hervorzubringen, kehren auch in der neueren Literatur wieder. Eine so strenge Unterscheidung zu machen, erscheint nicht angebracht: der eigentliche Akt ist nach der Bewegung der Hände, die nicht ein Scheiden, sondern ein hervorbringendes Walten verräth, die Schöpfung der Lebewesen, welche aber die Entstehung des Wassers in sich schliesst, so gut wie in dem vorhergehenden Bilde die Vegetation die der Erde. Dass die Lebewesen nicht dargestellt sind, erscheint wohl befremdend, erklärt sich aber leicht aus der Unmöglichkeit, sie in der Tiefe anzudeuten, ohne in das unkünstlerisch Illustrative zu verfallen. „Es errege sich das Wasser mit webenden und lebendigen Thieren, und mit Gevögel, das auf Erden unter der Veste des Himmels fliege," so lautet das „Es werde" des fünften Tagewerkes. Ich gehe wohl nicht zu weit, wenn ich in der Geste der linken Hand und in dem seitwärts gewandten Blick des einen Putto eine Hindeutung auf die Belebung des Reiches der Luft gewahre, indess die Rechte die Thiere im Wasser hervorruft — des Wassers und vielleicht auch der Erde? Ist das sechste Tagewerk gedanklich mit einbeschlossen? Dies ist an und für sich wahrscheinlich, wird aber zur Gewissheit erhoben durch die Wahrnehmung, dass die „intelligiblen Kreaturen", die Gottvater begleiten, in der Dreizahl gegeben sind: es sind also die Ideen der Thierwelt des Wassers, der Luft und der Erde. Das Einzige, was fraglich bleibt, ist die nähere Einzelbenennung der Putten. Der seitwärts schauende Knabe dürfte, seiner Bewegung nach, das Reich der Vögel bedeuten — aber ist mit dem sich aufrichtenden rechts das der Thiere auf Erden, mit dem im Dunkel verborgenen das der Fische gemeint? Oder wird mit dem noch im Hintergrund versteckten Genius auf das erst später werdende Thiergeschlecht der Erde angespielt, in-



Die Erschaffung von Wasser und Thieren.

dessen die zwei vorderen Gestalten die eben in Vögeln und Fischen sich verwirklichenden Ideen sind? Mir scheint die erstere Annahme die richtigere, weil sie anschaulicheren Vorstellungen entspricht.

Und nun beachte man die Gesammterscheinung: sanften Fluges schwebt sie daher; an die Stelle der jagenden Sturmwolke und der regenschwangeren ist eine leichter wandernde helle Sommerwolke, die sich auszubreiten scheint, getreten. Füllhornartig öffnet sich das Gebilde des sich blähenden Mantels, aus dem der Reichthum strotzender Lebenskraft in Gestalten hervorquillt. Die lebenspendende, milde Gebärde ist zugleich eine liebenden Schutz verleihende: „werdet, wachset und vermehrt euch!“

Überblicken wir jetzt die drei ersten Schöpfungsbilder, so ergeben sich einige weitergehende zusammenfassende Betrachtungen. In drei Bildern hatte Michelangelo die fünf Tagewerke zu schildern. Er half sich, indem er in dem zweiten eine doppelte Handlung brachte und die ersten beiden Tagewerke in einem Vorgange vereinigte. Waltete bei dieser Anordnung nicht ein bestimmter Gedanke, dem sich die einzelnen Thatsachen der Schöpfungsgeschichte anbequemen mussten und durch den er die gebotene Vereinfachung in der Viertheilung gewann? Ich meine: ja. Die Konzeption der

vier Momente war, so scheint es, mit der Vorstellung der vier Elemente verbunden. Im ersten Bilde sehen wir Nichts wie Dünste und Wolken: die Luft. Im dritten die Erde, im vierten das Wasser. Ist es zu gewagt, in dem Sonnenball des zweiten Vorganges das Feuer zu erkennen? In diesen Rahmen also wären die Einzelhandlungen eingespannt. Die Luft: die Durchdringung der Finsterniss mit Licht, die Gestaltung des Raumes und damit des Himmels. Das Feuer: die Erschaffung der leuchtenden Gestirne, die Gestaltung der Zeit in Tag und Nacht. Die Erde: die Erschaffung der Vegetation. Das Wasser: die Schöpfung des Animalischen.

Von der Art seiner Werke aber hängt Wesen und Erscheinung Gottes selbst ab. Im ersten Bilde: der elementare, sich selbst erst gestaltende Gott, im zweiten: die Erscheinung zur scharf ausgeprägten Manifestation eines bewussten, herrischen, Gesetze gebenden Willens geworden, im dritten: der aus sich durch Lebensmittheilung Lebenerweckende, zu dem Vergänglichen sich Wendende, im vierten: der milde gütige Spender väterlicher Liebe. Und wie er so in vier Gestalten, als Titan, als Herrscher, als Walter, als Vater sich zeigt, scheint sich die wachsende Vollkommenheit der Schöpfung in ihm selbst zu spiegeln, scheint er selbst, der Prototypus aller schöpferischen Genies, eine erhabenste Entwicklung aus Sturm und Drang bis zu seliger Ruhe durchzumachen. Man verfolge sie in der verschiedenartigen Bildung des Kopfes von dem in der Verkürzung derb und ungeistig wirkenden im ersten Bilde bis zu dem patriarchalischen, seelenvollen im letzten, und in der verschiedenartigen Bethätigung und Charakteristik der Hände, von der physischen Arbeit des Ringens mit dem Chaos bis zu dem freien, gefühlerfüllten Walten des Segnenden. Die Tracht aber bleibt durchweg die gleiche: eine Art Werkmannsrock mit anliegenden langen Ärmeln und ein mächtiger, hellvioletter Mantel.

Der Werkmeister! Der Mythus der Weltschöpfung, der die Vorstellungen des göttlich Menschlichen elementaren Erscheinungen vergleicht, wird zum Typus des Schaffens überhaupt, des Künstlerthumes. In mythischem Bilde erschauen wir im anfänglichen Ringen mit dem Stoffe, in der folgenden gesetzmässigen allgemeinen Gliederung desselben und in der differenzirenden, lebensvoll bildenden Durchführung des Einzelnen, das Werden des Kunstwerkes von seinen Anfängen bis zu seiner Vollendung!

2. Die Schöpfung des Menschen und der Sündenfall.

Von den Höhen hat sich der grosse Werkmeister herabgesenkt, zu seiner Hände wundervollster That, der Erschaffung Adams. Von Genienjünglingen gestützt und getragen, umspielt von einem freudig neugierig zuschauenden Knabengewimmel in seiner Mantelwolke, den linken Arm um eine junge Frauengestalt gelegt und mit der Hand schwer die Schulter eines neben ihr lagernden, besonders hervortretenden Knaben berührend, naht Gottvater der Erde und lässt durch seine befehlende und schaffende ausgestreckte Rechte das Leben in die ihm entgegengestreckte Hand des ersten Menschen überströmen, der, beseelt, sich aus lagernder Stellung auf abschüssigem Bergesabhang emporrichtet und mit dem ersten Blick inbrünstig dankbar seinen Wohlthäter erschaut.

Mit dem Weltenbildner wetteifernd, hat Michelangelo in diesem Gemälde ein vollkommenstes Werk geschaffen, dessen sorgfältige Vorbereitung kennen zu lernen uns eine selten grosse Anzahl herrlicher Studien in den Uffizien (Verz. 221), in Haarlem (Verz. 255, 256), im British Museum (Verz. 348, 287?) und im Besitze von Mrs. Locker-Sampson (Verz. 517) vergönnt. Dass eine so erstaunlich prägnante Darstellung, wie diese, verschiedene Deutung zulassen könne, dürfte Manchem befremdlich dünken, aber wie der Natur, so erweist sich auch dem grossen Kunstwerk gegenüber Blick und Sinn der Betrachter als ein verschiedener. Zwei Fragen in Sonderheit waren und sind es, welche die Erklärer beschäftigt und abweichende Antworten veranlasst haben. Die eine betrifft den Vorgang selbst, die andere die weibliche Gestalt unter Gottvaters Arm.

Welcher Art ist die Handlung? lautet die erste. Dass weder Vasaris Meinung, Gottvater reiche Adam die Hand, noch diejenige Condivis, Gott gebe Adam die Vorschriften dessen, was er thun und was er unterlassen solle, richtig sei, darüber sind die Neueren einig. Nicht aber darüber, welchen Schöpferakt die Hand Gottes vollzieht. Die Meisten freilich meinen: es sei die Belebung, die Mittheilung des Lebens, das wie ein Funke von Gottes Hand zu der Adams überspringe, Andere aber nehmen an, das physische Leben sei schon vorhanden; was sich in diesem Augenblick vollziehe, sei die Mittheilung des geistigen, das den Menschen vor allen anderen Geschöpfen auszeichne: der Seele. In beiden Fällen also

wäre vorauszusetzen, dass es sich nicht eigentlich um die Erschaffung des Leibes, sondern um dessen Belebung oder Beseelung handelt.

Wie verhält es sich damit? In der Bibel heisst es: „Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloss und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.“ In naiver Weise hat die mittelalterliche Kunst die beiden Akte unterschieden. Die Erschaffung stellte man zuerst so dar, dass Gott thatsächlich den Menschen aus Thon bildet, dann in der Weise, dass er den am Boden liegenden Adam segnet. Die Lebensverleihung wurde entweder durch einen Strahl, der von Gottes Munde ausgeht, oder durch Berührung mit der Hand verdeutlicht. Im XIV. und XV. Jahrhundert werden dann die Motive des erschaffenden Segnens und der Belebung mit einander verbunden. Adam erwacht und richtet sich halb empor, wobei in einigen Darstellungen Gottvater ihm hilft. Nichts Anderes nun hat, wie gerade der Vergleich ersichtlich macht, auch Michelangelo gemeint, nur dass er in seiner genialen Intuition auch die letzten in der Kunst noch erhaltenen Spuren einer Doppelhandlung tilgt. Die Hand Gottes schafft und belebt zu gleicher Zeit. Sie schafft befehlend, denn es ist genau die gleiche Geste, wie jene, welche die Sonne im zweiten Bilde erschafft. Wie dort das Gestirn aus dem Nichts hervorgerufen und ihm zugleich das Gesetz seines Laufes vorgeschrieben ward, wird hier der Mensch und erhält sein Gesetz der organischen Lebenskraft. Nicht mehr durch eine handgreifliche Berührung aber findet die Belebung statt, die blosse Annäherung genügt. Nur auf diese Weise konnte die Wunderkraft Gottes verdeutlicht werden. Der Hauch des Mundes war nicht darzustellen, aber die wunderbare geistige Wirkung musste gegeben werden — so entstand an Stelle des früheren festen Zugreifens das Motiv der funkenartigen Lebensübertragung. Um das Wunder, die unnahbare Göttlichkeit des Schöpfers zu verdeutlichen, ward Dieser von dem Erdboden, auf dem er in den früheren Darstellungen stand, in die Lüfte versetzt, und zwar in möglichst weiter Entfernung von Adam, so dass gerade nur der ausgestreckte Arm Dessen Arm erreicht, während der ganze übrige Körper möglichst zurückweicht. Hierdurch erscheint das Immaterielle des Vorgangs gesteigert, Gott und Mensch unterschieden, die in fast parallelen Linien sich veranschaulichende Gegenüberstellung Beider als des Schöpfers und seines Ebenbildes betont. Das Erschaffen des Leibes und dessen Belebung

ist also Eines und schliesst die Beseelung in sich. Denn heisst Belebung nicht so viel als Entstehung eines Organismus? Ist ein organischer Körper nicht ein von vornherein belebter? Und ist nicht der menschliche als belebter zugleich auch ein beseelter? Leib, Lebenskraft und Geist, wie sie in Form, Bewegung und Blick verdeutlicht werden, entstehen als Einheit zugleich vor unseren Augen. Und gerade hierin offenbart sich die unerhörte Genialität der künstlerischen Konzeption.

Das Werden ist ein Erwachen, nur in dieser Form vermochte es der Künstler, der die Entstehung des Leibes nicht darstellen konnte, zu schildern. Man bewundere die Kunst, mit welcher Alles durch die Bewegung Adams gesagt ist. Wie der Hauch göttlicher Nähe ihn berührt, erwacht er, magisch emporgezogen: der Oberkörper hebt sich, gestützt auf den rechten Arm, mit ihm der Kopf, das Auge öffnet sich, durch die Erscheinung gebannt, dem Lichte, die Brust hebt sich in erstem Athemzuge, das linke Bein stemmt sich auf den Boden und der Arm bewegt sich willenlos, noch lastend und auf dem Knie Stütze findend, dem Arme Gottes entgegen. Wie unvergleichlich ist durch die partielle Regungslosigkeit lagernder Glieder und durch das Schwerfällige in den bewegten Theilen der Übergang vom Nichtsein zum Sein verdeutlicht. Und wie bestimmt weist die Erhebung des Hauptes, des rechten Oberarmes und des linken Beines auf das kommende Sichemporrichten zum Stehen, auf die Herrscherstellung über die Erde hin. Wie eng noch erscheint der Körper dieser verbunden und wie entscheidend vollzieht sich doch die Loslösung von ihr! Man sehe, wie durch den Wechsel von Horizontale und Vertikale dieser Zwitterzustand von Ruhe und Bewegung veranschaulicht wird. In dem Blick des Erwachenden hat man ein Forschen, eine träumerische Sehnsucht, ja Melancholie zu gewahren geglaubt. Ich sehe nur dankbare Hingebung und ein vollständiges Aufgehen im Schauen. Die erste drückt sich vornehmlich in der Kopfhaltung, das zweite in dem Auge aus. Das Wonnegefühl des ersten Athemzuges, der ersten Bewegung verbindet sich mit dem ersten Blick, und dieser verschafft die Erkenntniss der Ursache der Wonne, nämlich Gottes: das hierdurch geweckte Gefühl ist Hingebung in Dankbarkeit. Wie könnte es zur Sehnsucht kommen? Das gewährte Leben ist, da noch kein Leiden, keine Noth eintritt, nur Seligkeit, das gestillte Verlangen nach dem Dasein. Dass sich dem Betrachter ein ernster, wehmüthiger

Gedanke einstellen mag, soll nicht geleugnet werden. Nicht Adam, aber vielleicht er empfindet die Schwere dieser Glieder, ihr Gefesseltsein an die Erde und sagt sich, dass das herrliche Geschenk des Lebens doch kein reines Glück, keine göttliche Freiheit bedeutet. —

Von Engeln getragen erscheint hier Gottvater in lagernder Stellung. Der, mit den Elementen kämpfend, in stürmischer Willensbethätigung jedes Gliedes seine Kraft bewährte, der selbst beim sanften Fluge über das Meer die Macht der beiden Arme walten liess, hier bedarf er nur noch des lebensstarken Blickes und der einen Hand, nur des geistigen Entschlusses, denn er erschafft den irdischen Träger des Geistigen. Die Konzentration im geistigen Wirken, im Ausstrahlen der Seele, welche alle Erregung und Bewegung auf den Kopf und die eine Hand beschränkt, setzt den Leib ausser Aktion. Die ihm entzogene Kraft, die ihn sonst durch die Lüfte hob, muss durch andere Kräfte ersetzt werden. Als trügen sie die ganze Welt, stützen Jünglingsengel den unbewegten mächtigen Leib des gestaltenden Künstlers, an dessen rechtem Arm der Ärmel des Werkmeisterkittels zurückgeschoben ist. Von allem sie verhüllenden und sie gleichsam in die Elemente hineinziehenden Faltengewoge des Mantels, der nur noch den Engeln zur Behausung dient, ist die Figur hier befreit: der sein Ebenbild Schaffende ist selbst zur ganz offenbarten reinen Gestalt geworden.

Auf die Deutung der Genien bezieht sich die zweite Frage, die verschiedene Beantwortung erfahren hat. Es ist ihrer hier eine grosse Schaar, deren Gewimmel als unruhiger, vielbewegter Hintergrund die grossen ruhigen Linien des göttlichen Leibes um so stärker wirken macht.

Man zählt im Ganzen elf Figuren, glaubt aber eine viel grössere Anzahl zu sehen. Waren es bloss künstlerische Rücksichten, welche, aus dem zur Verfügung stehenden grösseren Raume sich ergebend, eine solche Bereicherung veranlassten? Wohl nicht allein. Bei einem gedankenvollen Künstler, wie Diesem, finden künstlerische Nothwendigkeiten eine ideelle Begründung. Sind alle himmlischen Heerschaaren ihrem Herrscher gefolgt, weil es das höchste, das Weltall mit Jubel erfüllende Werk zu vollenden galt? Weil sie sich mit betheiligen möchten und sei es auch nur als Träger des Gottes und als Schauende? Gewiss, auch hierüber kann kein Zweifel bleiben. Aber wenn wir fanden, dass in den früheren Schöpfungsszenen die Kinder einen tieferen Sinn hatten, so wird

dies auch hier wohl vorauszusetzen sein. Welcher Kontrast! Dort auf öder Erde der einsame Adam, hier in den Lüften, in frohlockendem Eifer ihm nahend, junge, lebensfreudige Geschöpfe in Überfülle! Unwiderstehlich drängt sich mir der Gedanke auf, dass uns durch diese Gestalten die Weissagung der Bevölkerung der Erde aus Adams Geschlecht gegeben wird. Erscheint doch in ihnen der Inbegriff der Fruchtbarkeit. Die Präexistenz der Menschenseele — der Gedanke lag für den einstigen Genossen der Platoniker an Lorenzo Medicis Hofe so nahe!

Dann aber dürfte auch J. P. Richters Vermuthung, die durch ihre Grösse ausgezeichnete weibliche Figur unter Gottes Arm sei die Adam zur Gefährtin bestimmte Eva, Recht haben. Eva, nicht, wie Hettner meinte: die Menschenseele überhaupt, oder wie Klaczko annahm, die Sophia, die ewige Weisheit? Es ist der Ausdruck ihres Kopfes, der immer wieder die Vorstellung erweckt, als spiele sie in dem Vorgange eine Rolle mit — der Ausdruck nicht der Erkenntniss, auch nicht blosse Neugierde oder Wissensbegierde. Nein, etwas ganz Anderes dringt aus diesem grossen, dunklen, glühenden Blick hervor: in ihrem Auge flammt, Schrecken und Scheu überwindend, geheimnissvoll faszinirend die Leidenschaft der Liebe auf — das Schicksal dieses Wesens ist entschieden: schon gehört es der Erde an. Unter Gottes Arm, von ihm umfangen, ihn umfassend, zeigt sie sich — die Menschenseele? Es hinderte nichts daran, diese hier zu erkennen. Warum aber nicht vielmehr eine unter den vielen Seelen? Die Idee des Weibes? Unzweifelhaft. Warum aber nicht diese Idee, dieser Typus als Urbild, als Mutter des Menschengeschlechtes gedacht? Die von Lebensgewissheit und Liebesverlangen durchbebte Gestalt, die von Gott für Adam in Bereitschaft gehalten wird, ist Eva.

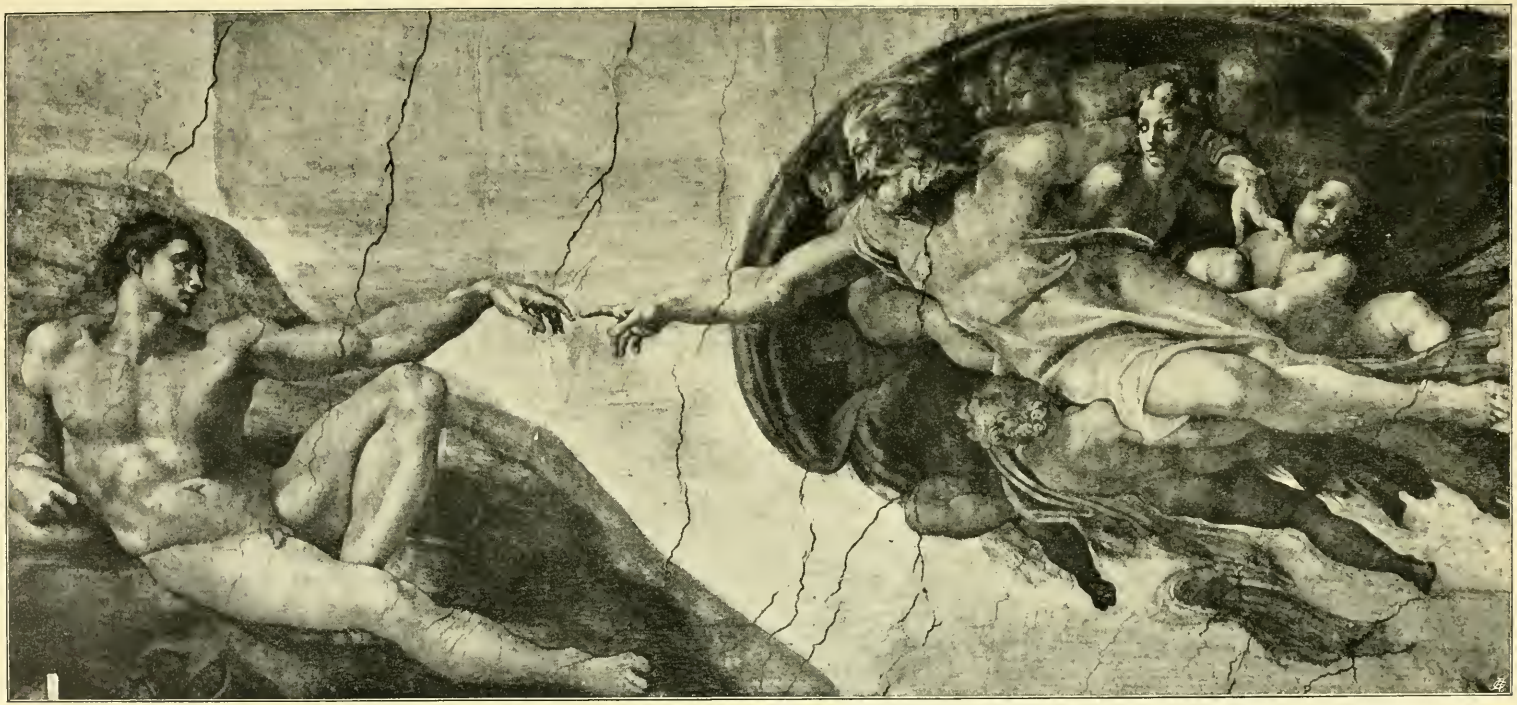
Wer dann aber der grosse Knabe neben ihr, der unter dem schweren Drucke der Hand Gottes schmerzlich in die Ferne blickt, der einzige Leiden Verrathende in diesem Gefolge? Ich stehe nicht an, auch darin Richter zuzustimmen, dass er in diesem Kinde Christus sieht. So befremdend diese Deutung zunächst erscheint — lag es nicht nahe, wenn die Präexistenz der Nachkommenschaft Adams in Gottes Geiste geschildert ward, den „zweiten Adam", und zwar in Beziehung gesetzt zu Eva, anzudeuten? Man hat die ausdrucksvolle Geste der linken Hand Gottes, den Schmerzensausdruck des Knaben nicht genug beachtet. Nur so erklärt sich

Beides: der Adam Leben spendende Akt bedeutet für Christus das Leiden! Man wende nicht ein, dass eine solche Interpretation zu weit gehe. Ein tiefsinniger Geist, wie der Michelangelos, und beim Gestalten eines grossen Mythus, wie hier, musste den überlieferten Stoff mit gehaltreichen Vorstellungen innigst durchdringen. Diese aber gingen, der Bildung seines Geistes gemäss, aus einer Verbindung allgemeiner Platonischer Anschauungen mit bestimmten christlichen Erkenntnissen hervor. Der ganze Freskenzyklus der Sixtina, eine Schilderung der Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit, hatte auf die Nothwendigkeit des ewig vorherbestimmten Erlösers hinzuweisen. Fasste der Künstler, wie er es gethan, den Gedanken, die in der Gottheit ewigen Ideen zu veranschaulichen — wie hätte er bei der Darstellung der Entstehung der Menschheit nicht diese höchste Idee von dem das Heil bringenden Menschensohne verbildlichen sollen!

Und prägt sich diese nicht auch in dem geistigen Erleben Gottvaters aus? Spricht aus Dessen Kopf in der Anspannung der Muskeln, wie bei der Schöpfung der Gestirne, nur Willenskonzentration? Wohl ist diese angedeutet — aus ihr allein aber erklärt sich Haltung und Ausdruck nicht. Das niedergehende Auge scheint die Kraftwirkung der Hand zu beobachten, denn es ist gesenkt, nicht auf Adam gerichtet; in der That aber sieht es nicht nach aussen, sondern nach innen. Also nicht ein freudiges Schauen des herrlichen hervorgebrachten Werkes, sondern ein Sichverlieren in Sinnen, in ein Sinnen, wie es den Propheten eigenthümlich ist. Die Stirnfalten, die Bewegung des Mundes verstärken den Eindruck der Sorge oder quälender, den Geist beschäftigender Vorstellungen. Der Allwissende sieht das Kommende voraus: sein Antlitz verdüstert sich und zugleich äussert sich der innere Vorgang in der fast krampfhaft bewegten linken Hand. Wie mächtig wirkt nun, da wir mit Gott erkennen und leiden, der Blick der Eva: dämonisch wie das unentrinnbare Fatum.

Welch ein Werk! Das gesammte Weltdrama ist in den wenigen Gestalten verdeutlicht — in ihm sind bereits alle weiteren Bilder: der Sündenfall, das Sündenelend, das Wunderwirken, das Sehnen und Bangen der Menschheit, die Propheten und Sibyllen und über dies alles hinaus die Erlöserthat enthalten.

Die Tragödie des Menschendaseins beginnt, dem Gottesgeiste offenbar, dem Neugeborenen unbewusst!



Die Erschaffung Adams.

In der Erschaffung Evas klingt der ernste Ton fort. Von seinem grossen Mantel ganz umhüllt ist Gottvater in Gestalt eines greisen Patriarchen von feierlicher Majestät auf die Erde getreten. Der magnetisch emporziehenden Gewalt seiner rechten Hand und seines Blickes folgend, erhebt sich, im Schreiten von Adam sich loslösend, Eva zu stehender Stellung, das Auge und die gefalteten Hände richtet sie zu dem Vater empor, dem sie, die Tochter, vertraulich sich nahen darf. (Studie im Louvre, Verz. 505.) Willenlos in Schlaf versenkt, der, wie die Haltung des über einen Pflock gesunkenen Armes verräth, plötzlich über ihn gekommen, ruht Adam, in seiner ungebrochenen Lebensfülle und in der ungezwungenen Natürlichkeit seines Gebahrens einem jungen Löwen vergleichbar, am Boden. Seine eingezogene Hüfte bildet eine Höhlung, aus der das Weib emporsteigt.

Geheim, wie der Vorgang zwischen Wotan und Brünnhilde im II. Akte der Walküre, ist derjenige zwischen dem Schöpfer und seinem Kind. Wohl ist es väterliche Güte und Wohlwollen, die der ins Dasein Tretenden entgegenkommt, aber man täusche sich nicht: in dem Blicke des Greises zeigt sich auch hier etwas Anderes. Wie er die kraftstrotzende, ihre Bestimmung verrathende Weibesgestalt vor sich sieht, versinkt er in tiefes, dunkles Sinnen, und die heraufbeschwörende Bewegung seiner Hand scheint wie zögernd innezuhalten. Und Eva gewahrt es — die Lebensfreude verwandelt sich in zitterndes Erschrecken: offenen Mundes, erregt und beängstigt, schaut sie empor, unfähig, den drohenden Ernst des in Zukunftsgedanken Verlorenen zu verstehen. Mit ihr erschauern wir: die erhobene Hand Gottes scheint einen drohenden Charakter anzunehmen, die Adoration der Hände Evas zu einer Gebärde des Flehens zu werden. Nicht eine Idylle, nicht Paradiesesseligkeit, wie man wohl gemeint hat, zeigt sich uns, sondern in unlöslicher Verbindung Wonne und Weh, die mit dem Weib in die Welt kommen. Der freudige Lebensschwung erstarrt, der Jubelruf klingt in angstvollem Schweigen aus. In diesem Sichbegegnen der Blicke offenbart sich, unergründlich räthselhaft, das Verhängniss des Menschengeschlechtes.

In ergreifendem Gegensatz zu der schicksalsschwangeren Erregung der handelnden Figuren steht das friedenvolle Unbewusstsein des willenlos, mit erschlafften Muskeln in Schlaf Versunkenen. Adam erscheint bezeichnender Weise hier nicht mehr als Herrscher

Die Erschaffung Evas.

der Erde, sondern, verglichen mit der reifen, dominirenden Gestalt Evas, fast knabenhaft. Wie seltsam der künstlich verstümmelte Baumstamm, an den er hingesunken ist, wirkt! Erklärt er sich bloss daraus, dass der Bildhauer in seiner Unerbittlichkeit die stützenden Baumstümpfe seiner Statuen in die Malerei übertrug, — selbst in das Paradies? Oder aus leicht ersichtlichen rein formalen Rücksichten als ein die Komposition abschliessendes und Raum ausfüllendes Motiv? Dazu redet er aber in seiner prägnanten, auffallenden Form doch eine zu eindringliche Sprache. Warum wiederholt der Hauptast genau die Linie der ab- und aufstrebenden Eva, wie der Stamm selbst dem emporgerichteten Leibe Adams entspricht?

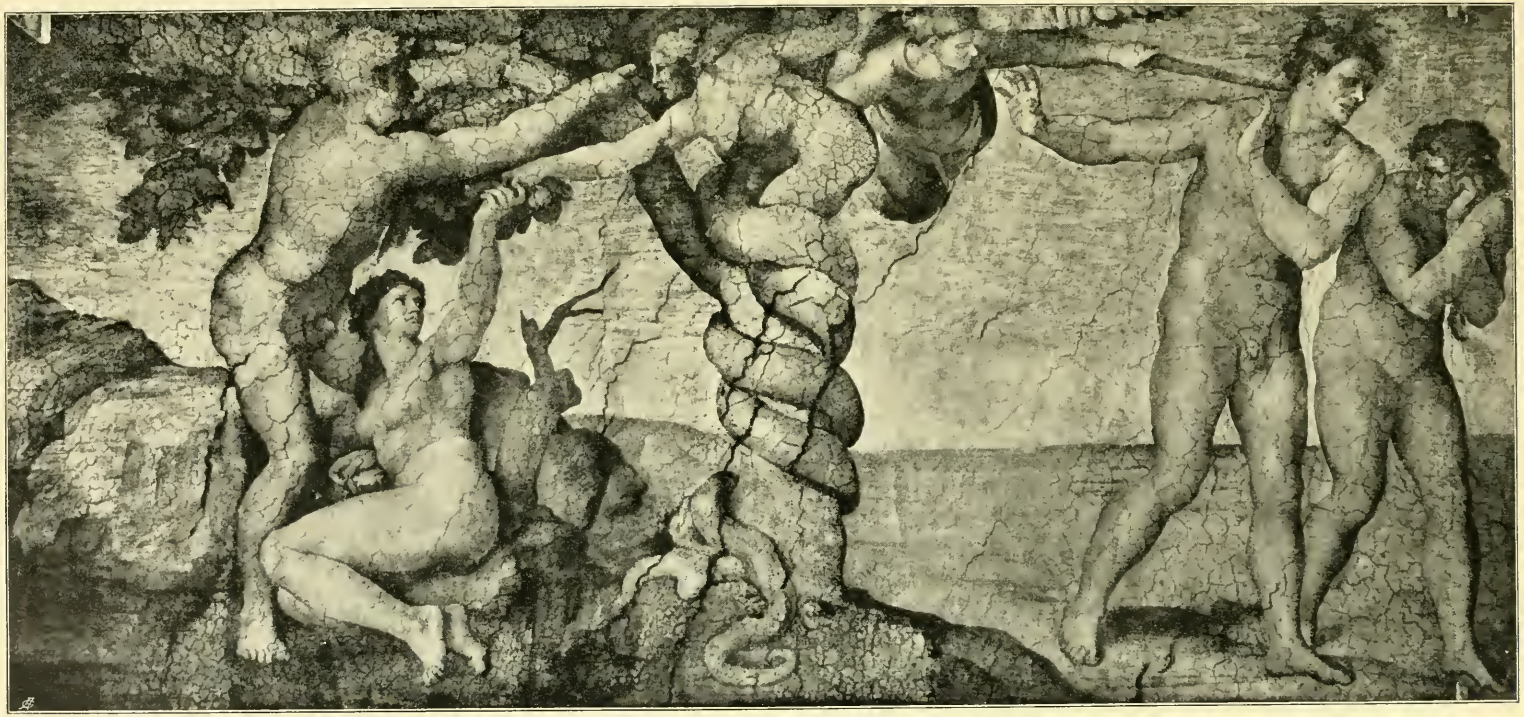
Die allgemeine sinnbildliche Bedeutung des Baumes kann nicht zweifelhaft sein — eine solche auch in dessen eigenthümlicher Stutzung zu finden, in dem Sinne, als sei in diesem am himmelwärts Sicherheben gehinderten Wuchs ein Gleichniss der Hemmung der Götterkraft im Menschen gegeben, hiesse freilich wohl zu weit gehen. Aber der Gedanke stellt sich bei unserer Deutung des geistigen Gehaltes des Gemäldes unwillkürlich ein, wie andrerseits

durch diese Darstellung des den unnahbaren Gott anbetenden Weibes das Bild der Magdalena, welche die Arme zur Erscheinung Christi emporstreckt, in der Phantasie hervorgelockt wird.

Kann in der Erschaffung Evas noch eine äussere Beziehung zur älteren Kunst, namentlich zu Quercias Relief in Bologna gefunden werden, so verräth der Sündenfall, der mit der Vertreibung aus dem Paradiese zusammen in dem folgenden Breitbild dargestellt ist, eine grandiose Unabhängigkeit von allen Vorbildern. (Eine Studie zum Adam im British Museum, Verz. 306.) Verschwunden ist die naive Paradiesesszene der älteren Kunst, mit rücksichtsloser Kühnheit zeigt Michelangelo die Sünde als Begierde.

Das Paar hat unter dem Schatten des Feigenbaumes geruht, er auf einem Felsblock sitzend, sie ihm zugewandt lagernd. Da gewahren sie den versuchenden Dämon, die in furchtbaren Windungen den Stamm umringelnde Schlange mit dem weiblichen Oberkörper, und vernehmen seine Worte. Adam springt auf, um die Frucht zu pflücken. Eva aber braucht sich gar nicht erst zu erheben, da die Schlange sie ihr schon reicht. Diese hat sie Beide in ihrer Macht, nur verhalten sie sich verschieden. Leichtsinnig, ohne einen Gedanken an die Zukunft folgt Adam dem Trieb seiner Begierde — mit dem vollen Bewusstsein der Bedeutung dieser That, ganz Wille und Entschluss, bereit, jedes Verhängniss auf sich zu nehmen, ja dieses, möchte man sagen, herausfordernd, erhebt mit einer fast befehlenden Bewegung Eva den Arm, um die Frucht zu empfangen. Ihre mit der Eifrigkeit Adams kontrastirende Ruhe ist die unheimliche Ruhe zum Handeln entschlossener Leidenschaft. „Und wenn es den Tod bringt," ist in diesem Blick, der aus den Tiefen unbezwinglichen Begehrens aufsteigt, zu lesen. Im vollen Gegensatze zu anderen geläufigen Interpretationen gewahre ich hier die herrische Grösse des von der Leidenschaft beherrschten Weibes.

Für diese Deutung spricht vor allem, dass nur durch sie die entscheidende Rolle in dem Drama der Eva gewahrt bleibt. Im anderen Falle wäre es eine gleiche Handlung beim Manne und Weibe, die gleiche Schuld. Nein! Sie ist die Sünderin, denn sie ist die Wissende, ihr reicht die Sünde selbst die Frucht. Erscheint es nicht symbolisch, dass sie in vollem Lichte sich zeigt, das Antlitz



Der Sündenfall.

des nur aus dunklem Triebe handelnden Adams aber durch Schatten verhüllt ist?

Und fällt so nicht auch Licht in das Dunkel der unerschrockenen Konzeption, aus der diese Gestaltung hervorging? Als Michelangelo die ältereren Darstellungen des Sündenfalles betrachtete, fühlte sich sein künstlerischer Geist von ihnen unbefriedigt, wie von einem blossen, symbolischen Schema. Der Mythus vom Genusse der Frucht konnte freilich gewiss nicht aufgegeben werden, aber der darunter verborgene menschliche Vorgang musste zur Anschauung gelangen. Dies bedingte Andeutungen. Die eine ist die sinnlich wirkende, liegende Stellung der Eva, die andere die unmittelbare Nähe Adams, in dessen Körper Eva sich fast einzuschmiegen scheint, die dritte die Kennzeichnung sinnlichen Gelüstes — dem Mythus entsprechend bezogen auf den Genuss der Frucht — nicht allein in Eva, sondern auch in Adam, dessen Lippen geöffnet sind und dessen Auge glänzt. Zaghaft nur darf man noch auf ein Viertes und Fünftes hinweisen: auf die gewaltige, furchtbar eindrucksvolle Verschlingung der zwei Schlangenleiber, in welche der Körper des Versuchers endet, und auf das wie eine Flamme zuckende Astwerk neben Eva. — So also erklärt sich die Wahl des neuen Motives, Adam nach der Frucht greifen zu lassen, so die Stellung der Eva, so die Genesis der Komposition. So weit es nur möglich war, innerhalb der symbolischen Handlung den allgemein menschlichen Kern des Mythus blosszulegen, dies war es, was der Künstler beabsichtigte. Er hat es erreicht: wir erhalten unmittelbar den Eindruck des zwischen Mann und Frau sich vollziehenden Bundes.

Das Bekenntniss, das Michelangelo in dieser Schöpfung abgelegt hat, ist von grösster Bedeutung für das Verständniss aller seiner späteren Werke in und ausserhalb der Sixtina. Denn hier verkündet er den dämonischen, alle Möglichkeiten, die höchsten und die tiefsten, in sich schliessenden Willen, die in der Leidenschaft und im Wissen wurzelnde Macht des mit der Natur unlöslich verbundenen Weiblichen. Dieses an der Erde haftende Weib, das alle Herrlichkeit in sich schliesst, ist die Kraft, ist das Geheimniss der Natur selbst. Nicht in ihren Schwächen: in ihrer unwiderstehlichen Gewalt, in ihrer herrischen, tragischen Grösse wird sie uns gezeigt. Ihre Sünde ist stark und erhaben, wie das Naturgesetz, eine Schwester des Prometheus ruft sie den Fluch auf sich herab.

Das unmittelbare Eintreten dieses Fluches wird von dem Künstler in der Vertreibung aus dem Paradiese durch den Engel verdeutlicht, der, dicht neben der Schlange angebracht, aus der Tiefe hervorfliegt und mit dem Schwert in dem ausgestreckten Arm, welcher dem die Frucht reichenden Arm des Dämons entspricht, die Schuldigen vor sich hertreibt. Für die Gestaltung der letzteren ward Masaccios grosses Vorbild in der Brancaccikapelle bestimmend, doch kontrastirt Michelangelo das männliche und das weibliche Empfinden in schärfer bestimmter Weise. Nicht Stolz, nicht empörtes Selbstgefühl, nicht Zorn, wie man wohl gesagt hat, sehe ich in der Gebärde Adams: es ist ein verzweifelter, schuldbewusster Mensch, welcher, ohne Widerstand zu leisten, das Haupt abgewandt ins Leere blickend, mit der Linken gleichsam das schreckliche Gesicht (nicht das Schwert) des Engels abwehrt und, mit einer Schmerzensgebärde der Rechten nach dem Paradiese hin, dem unwiderstehlichen höheren Gebote folgt. Sein Wille ist gebrochen, selbst in seinem Schreiten verräth sich der Zwang einer ihn treibenden Macht.

Im Manne: Verzweiflung und Resignation, in der Frau: physische Angst, Scham und erregte Aufmerksamkeit. Die Furcht kommt in der Bewegung des Sichverkriechens in sich selber und des Sichverbergens hinter dem Rücken Adams zum Ausdruck, die Scham in dem Kreuzen der Arme über der Brust und in dem krampfhaften Hineingreifen in das Haar, was den Eindruck macht, als wolle sie sich mit ihm verhüllen. In dem durch die Erscheinung des Engels gefesselten, zurückgewandten Blicke mischt sich mit der Angst vor dem Schwertstreich, der übrigens gar nicht droht, da der Engel das Schwert in der Linken hält, eine gewisse Neugier.

Beider Gesichtszüge sind durch den Schrecken entstellt und gealtert — diejenigen Adams haben in der Verzerrung einen unangenehmen Ausdruck erhalten; die Veränderung, die sich mit Eva vollzogen hat, ist erschreckend: das siegreiche, gewaltige Geschöpf ist zum armen Erdenweib geworden.

Die hohe Kunst der Komposition, zu welcher einige Studien in der Casa Buonarroti (Verz. 41, 56) und im Louvre (Verz. 505) erhalten sind, tritt besonders in der Mitte des Freskos, in der symmetrischen Anordnung der Arme der beiden Adamfiguren und der Arme der Schlange und des Engels zu Tage.

3. Das fortdauernde Sündenelend und der Bund mit Gott.

Der unüberwindlichen Schwierigkeiten, welche die Darstellung der Sündfluth dem Künstler bereitete, ist selbst Michelangelo nicht Herr geworden, so gewaltsam er sein Können, den Karton von Pisa überbietend, anspannte. Die Komposition bringt keinen einheitlichen Eindruck hervor, sondern wirkt zerstückelt, episodenhaft.

Der Übersichtlichkeit wegen hat der Künstler die Vorgänge in vier Raumschichten hinter einander angeordnet. In der hintersten befindet sich die Arche, auf deren Rand eine Anzahl Menschen sich geflüchtet haben und der neu zudringenden sich erwehren, und aus welcher Noah nach der versprochenen Rettung ausschaut. Davor treibt eine grosse Wanne durch die Fluthen; auch in ihr führt verzweifelte Lebensgier eine Schaar augenblicklich Geretteter zu rücksichtsloser Gewaltthat gegen Andere. Uns näher zeigt sich ein über das Wasser emporragender Fels, auf dem sich Alte und Junge durch ein grosses ausgespanntes Tuch eine Art Behausung bereitet haben. Menschliche Empfindungen kommen hier zu ihrem Rechte: man schaut nach Hülfsbedürftigen aus, reicht ihnen die Hände entgegen, hebt einen Bewusstlosen auf den Felsrand hinauf. In Schmerzen streckt ein greises Paar die Arme nach dem todten Sohne aus, den Dessen Bruder den Fluthen entrissen hat und mit grosser Kraftanstrengung ans Land trägt. Ein zusammengekauerter Jüngling stiert in dumpfer Verzweiflung auf das entsetzlich steigende Wasser, das binnen Kurzem auch dieses Leben mit sich fortschwemmen wird. Eine verhältnissmässig sichere Zuflucht scheint der höhere Hügel ganz im Vordergrunde zu bieten. Ein langer Zug von Wanderern, die in Eile ihr kärgliches Hausgeräth mit sich genommen haben, steigt ihn hinan; voran ein junger Mann, der sein entsetzt um sich schauendes Weib auf dem Rücken trägt. Sie finden droben schon eine Gruppe von Geflüchteten. Ein sich umschlingendes Liebespaar, das bereit ist, den Tod mit einander zu theilen, schaut zu einem Jüngling empor, der sich auf einen vom Wind gepeitschten Baum rettet. Eine Mutter, deren Bein von einem Kind umklammert wird, birgt, im Schauen erschauernd, ihr zweites eng in den Armen. Eine andere setzt ihren Knaben auf einen Esel. Am Boden lagert, hinter sich einen Knaben, eine dritte ältere, hoffnungslos vor sich hinschauend. In dem Tumult der Elemente

Die Sündfluth.

versöhnende Bilder der Gatten- und Elternliebe eines heroischen Geschlechtes! Es spricht sich in ihnen wie ein erhabenes Erbarmen des Meisters mit der Menschheit, wie eine Ehrenrettung derselben aus.

In der bildnerischen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, die ihren Höhepunkt in der Brüdergruppe und in dem Liebespaar erreicht, sucht er den Ersatz für den Mangel einer Gesammtwirkung, und schwelgt in der Darstellung des Nackten, welche ihm durch den Vorwurf vergönnt war. Und ist man nur dazu gelangt, die Schwierigkeiten zu würdigen, dann kennt die Bewunderung für die Meisterkunst, die sich in der Wahl der geschilderten Momente und in dem Aufbau der Gestaltenmassen kundgiebt, keine Grenzen. Studien zu dem Fresko, das in einigen Figuren noch direkte Verwerthung der Entwürfe für den Karton von Pisa zeigt, befinden sich in den Uffizien (Verz. 211, 224, 229).

Alle noch so grosse Kunst der Komposition und der Körperbildung vermag aber freilich nicht zu hindern, dass nach den tiefen, gehaltvollen Mythen die kleineren Historien aus dem Leben Noahs uns kalt lassen. Die Vorstellung der Verspottung des Erzvaters durch seinen Sohn Ham, so meisterlich sie in Reliefstil komponirt und gestaltet und durch feinste Berechnung der Linienführung — man sehe die formalen Funktionen und Rhythmen der sechs Jünglingsarme! — ausgezeichnet ist, so sehr die Gestalt Hams in den Hintergrund gebracht und den beiden mitleidigen Söhnen Sem und Japhet die Hauptrolle zugewiesen wird, und so geistreich Michelangelo für den trunken vor der Kufe gelagerten Patriarchen die Erinnerung an den antiken Silen heraufbeschworen hat, bleibt eine widrige. Und mit dem Mittelalter Noah als typologisch für den bei der Dornenkrönung verspotteten Christus aufzufassen, kommt uns so wenig bei, als der Künstler daran gedacht hat, der, Quercia, Ghiberti und Uccello folgend, den Vorwurf einfach als ein Zeugniss für die Fortdauer der Sünde auch nach der Fluth bringt (Studien für den einen Sohn und Noah als Ackersmann in Paris Verz. 474 und München Verz. 381).

Nach der Fluth und trotz des Bundes, den Gott mit dem opfernden Noah schliesst. Für diese Opferszene, die reich

Die Verspottung Noahs.

an schönen Bewegungsmotiven ist, verwerthete Michelangelo Eindrücke antiker Darstellungen, an welche im Allgemeinen die Thätigkeit der Kinder Noahs, im Besonderen das Motiv des Feueranblasenden, die gesenkte Fackel in der Hand der Frau, die Kopfbinden und der Lorbeerkranz auf dem Haupte des einen Weibes erinnern. Den Vorgang selbst schilderte er, wie Steinmann darlegte, als Brandopfer, wie im Leviticus 1, 10 ff. zu lesen: das Schaf oder die Ziege soll gegen Mitternacht zur Seite des Altars geschlachtet, Kopf und Fett auf das Holzfeuer des Altars, das die Söhne des Priesters anlegen, gelegt und mit den gewaschenen Eingeweiden und Schenkeln verbrannt werden. Das Thema selbst ward durch 1. Mos. 8, 20 bestimmt: „Noah aber bauete dem Herrn einen Altar und nahm von allerlei reinem Vieh und von allerlei reinem Gevögel und opferte Brandopfer auf dem Altar."

Wir sehen die acht Gestalten, von denen in 1. Petr. 3, 20: „die Arche, in welcher Wenige, das ist acht Seelen, behalten wurden," die Rede ist. Vorne die drei Söhne: der eine bläst das Feuer unter dem Altare an, der zweite schleppt einen Widder herbei, der dritte, rittlings auf einem geschlachteten Widder sitzend, überreicht einer der Schwiegertöchter, in ein Tuch gehüllt, die Eingeweide des Thieres. Rechts bringt eine jugendliche Gestalt, die

Das Opfer Noahs.

als zweite Schwiegertochter zu deuten ist, obgleich sie auf den ersten Blick männlich zu sein scheint, ein Holzbündel. Hinter dem Altar sehen wir Noah, dessen Kopf in einer Studie zu Paris (Verz. 498) erscheint: zwischen seiner alten, ihn intensiv anblickenden Gattin und der dritten Schwiegertochter, die mit einer Fackel Feuer auf dem Altare entzündet und dessen Hitze mit der linken Hand abwehrt. Links aus der Arche entlassene Thiere: ein Stier, ein Pferd, ein Esel und ein Elephant.

Die dargestellte Handlung ist die Vorbereitung des Opfers: dessen Sinn aber, auf den es in dem grossen Zusammenhang des Gemäldezyklus ankommt, ist der Bund der alttestamentarischen Menschheit mit Gott, der dereinst von dem Neuen Bunde durch das Opfer Christi verdrängt werden sollte. „Siehe, ich richte mit Euch einen Bund auf und mit Eurem Samen nach Euch, und mit allem lebendigen Thier bei Euch.“ Diese Erwiderung Gottes auf das Opfer ward durch Andeutungen veranschaulicht. Die nach oben deutende Handbewegung Noahs verkündet die Verheissung, und dessen Geheimniss sucht der eindringliche Blick der Frau des Patriarchen zu ergründen. Auch die Thiere wären hier nicht dargestellt worden, wären sie nicht mit in den Bund einbeschlossen,

den der gen Himmel gerichtete Kopf des Esels in seiner Weise mit einem Freudenlaut zu begrüssen scheint.

4. Das Walten göttlicher Vorsehung über Israel.

Als die schönste und göttlichste der Darstellungen hat Vasari „das Wunder der ehernen Schlange" gepriesen. Einen Künstler, wie ihn, musste die Meisterschaft, die in der Gruppirung der eine grosse Menge vortäuschenden, über einander stürzenden Gestalten Wunder geleistet hat, die Macht der Leiber, die Kühnheit der Bewegungen und Verkürzungen berauschen. Und in der That erscheint dies Alles, aber freilich auch in gewissen, ans Unschöne gränzenden Übertriebenheiten, wie ein Vorspiel zum Jüngsten Gerichte. In Entsetzen erregender Weise ist das verzweifelte Ringen dieser Hünenleiber mit den Schlangen, in dem die Motive der Laokoongruppe variirt und vervielfältigt wurden, geschildert: vorn ein überwältigter, todt zusammengebrochener Mann, hinter ihm, in krampfhafter Anstrengung, sich dem furchtbaren, den Leib umschlingenden Feind zu entwinden, eine Frau, die das rechte Bein hoch aufstützt; neben Dieser, auf den Boden gefallen, ein Jüngling, der mit dem Fuss das seinen Kopf bedrohende Ungeheuer zurückzuschieben sich müht, links ein Anderer, im Laufe mit beiden Fäusten die Schlange packend, die sich um sein Bein und seinen Hals geschlungen hat; im Hintergrunde durch einander Flüchtende, von den geringelt fliegenden Thieren verfolgt. Diesem Tumult gegenüber verharrt links, wie in einer Phalanx geordnet, die Schaar der Gläubigen in Ruhe, den Blick zu der im Hintergrunde errichteten ehernen Schlange erhoben; vorne ein ergreifendes herrliches Paar: ein Jüngling, der ein Mädchen umfängt und ihren verwundeten Arm, der Heilung gewiss, dem Retterbilde weist, hinten ein Kind, das vertraulich nach dem Kopfe des ehernen Thieres greift.

Wie aus einer Skizze in Florenz (Verz. 230) geschlossen werden darf, hat Michelangelo das Wunder zuerst in einem der Bronzemedaillons darstellen wollen. Andere Zeichnungen beweisen, dass ihn der Vorwurf auch später noch (in den dreissiger Jahren) zu einer viel grösseren Komposition inspirirte: auf einem Blatte in Oxford (Verz. 417, Kopieen in den Uffizien und Düsseldorf), sind zwei sehr figurenreiche Menschengruppen skizzirt: die eine besteht aus sich schützenden, fliehenden, zu Boden fallenden Figuren, die andere aus solchen, die in Verzweiflung nach oben, offenbar zum

Die eherne Schlange.

rettenden ehernen Bilde, empor schauen; in ihrer Mitte sieht man zwei Männer, die einen dritten über ihre Schultern erheben, ein Motiv, das zuerst für den Karton der Schlacht von Cascina bestimmt war (vergleiche zwei Zeichnungen im British Museum, Verz. 307, und im Louvre, Verz. 487). Wie sehr der Stoff den Künstler beschäftigt hat, erkennt man auch noch aus drei anderen Entwürfen in der Casa Buonarroti (Verz. 36) und in Düsseldorf (Verz. 9. 10).

Als einen isolirten Vorgang hat Michelangelo Davids Sieg über Goliath behandelt, aber das Motiv des zu Boden gestürzten Riesen, dem der Jüngling den Kopf abzuschlagen im Begriff ist, Ghibertis Relief an der Baptisteriumthüre entlehnt. In seiner leidenschaftlich dramatischen Art fasst er den Verlauf des ganzen Vorganges in der Schilderung des höchsten entscheidenden Momentes zusammen. Dem geschleuderten Stein, der Goliath zu Boden fällt, ist blitzähnlich David gefolgt, hat die Schleuder bei Seite geworfen, das Schwert ergriffen und packt nun, über den Leib des Gegners

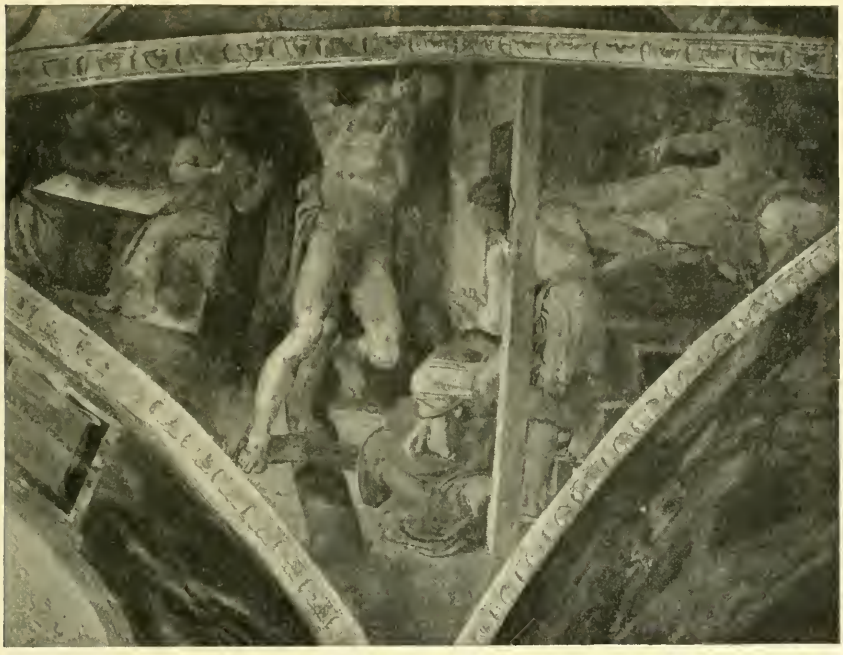
David und Goliath.

tretend, der sich vergeblich aufzurichten müht, Dessen Haupt. Die in Dreiecksform gebildete Gruppe hebt sich deutlich von dem weissen Zelt im Hintergrund ab, neben dem Köpfe von Kriegern sichtbar werden. Der Komposition nach, welche das Zentrum des sphärischen Dreiecks betont, erscheint das Gemälde als die glücklichste architektonisch dekorative Lösung des Problems, welches die Ausschmückung der Stichkappen dem Künstler stellte.

Versucht, aber nicht in gleichem Grade erreicht wurde die Lösung in der Darstellung von Judith und Holofernes. Auch hier wird die Mitte durch eine Gestalt, die der Judith, bezeichnet; da aber die Komposition der Breite nach entwickelt werden musste, blieb unten ein leer wirkender Raum. Eine Zeichnung in Haarlem (Verz. 253) führt uns in das Werden der Schöpfung ein. Michelangelo dachte sich zuerst das Zimmer mit dem Leichnam des Holofernes in der Mitte, links die Gruppe der beiden Frauen, rechts zwei vor der Thüre lauschende Personen. Er gab diese Anordnung auf, offenbar, weil es ihm erstens widerstrebte, die Leiche zur

Judith und Holofernes.

Hauptsache zu machen, zweitens die Symmetrie zu nüchtern schematisch erschien und drittens der Vorgang nicht deutlich genug gekennzeichnet war. Durch die vorgenommene Veränderung wurde Judith zum Mittelpunkt. Mit hohem Zartgefühl sucht uns der Meister über das gräulich Widerwärtige und Empörende des Vorwurfes hinwegzuhelfen. Er versetzt die Figur des Enthaupteten, in einiger Verkürzung gesehen, möglichst in den Hintergrund des Gemaches, entzieht ihren Oberkörper der genauen Betrachtung und giebt ihr eine Haltung, die uns das Leben gleichsam noch vortäuscht: das eine Bein ist emporgezogen, der rechte Arm erhoben, als ruhe er noch auf dem Haupte. Judith, das Gemach verlassend, hat sich schon des Kopfes entledigt, den die sich bückende Magd in einer Schüssel auf dem Kopfe trägt, und bedeckt das Grauen mit einem Tuche. Wir gewahren den Ausdruck ihres Antlitzes nicht, das rückgewandt einen Blick, man möchte annehmen des Schauders, auf das Opfer richtet. Eilend wird sie des Weges durch das Lager ziehen, das durch einen schlafenden Wächter links angedeutet ist.



Hamans Bestrafung.

Wie der ganze Verlauf der Handlung, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eine Anschauung zusammengedrängt ist, hat von jeher die grösste Bewunderung erweckt, so nicht minder die Gruppe der beiden Frauen, welche, die Bekanntschaft mit Botticellis Komposition verrathend, doch den ganzen Abstand des Cinquecento vom Quattrocento in dem monumentalen Gefüge zur Schau trägt.

Mehr im Sinne der neben einander sich abspielenden Szenen auf der mittelalterlichen Mysterienbühne wird uns die Geschichte der Bestrafung Hamans in der vierten Stichkappe vor Augen geführt. Den Mittelpunkt, aber nicht genau in der Mitte der Bildfläche, nimmt der an einen gegabelten Baumstamm gekreuzigte Haman ein, der Dantes Worten

un crocifisso dispettoso e fiero

entspricht, eine der grossartigsten Gestalten, die der Meister, auf Grund sorgfältiger Studien (London, Verz. 297, 316, 347; Paris,

Verz. 498; Haarlem, Verz. 257) je geschaffen hat. Mit welcher Berechnung erschütternden seelischen Ausdruckes die Form des Stammes und die Anheftung des Körpers an ihn erfunden ist, gränzt an das Wunderbare: der Gemarterte, ein Bruder der Gefangenen am Juliusdenkmal, scheint in wilder Verzweiflung die Arme empor zu werfen und in furchtbarer Anklage den Blick gen oben zu richten. Seitlich sind Vorgänge geschildert, die der Kreuzigung vorangehen: links das Gastmahl, bei welchem die Königin Haman, der entsetzt zurückfährt, bei Ahasver verklagt, rechts die Szene, wie Ahasver, auf seinem Lager ruhend, in Beisein Esthers, die, ängstlich erregt, den Vorgang verfolgt, vom Kämmerer (Studie in Casa Buonarroti, Verz. 20) die Chronik vorlesen lässt und auf die Kunde von Mardochais Verdiensten Haman den Befehl giebt, Jenen zu ehren. Haman ist die Treppe hinabgestiegen und theilt Mardochai, der nach seiner Gewohnheit „vor dem Thor des Königs" sitzt, seinen Auftrag mit (Studie, Verz. 20). Durch diese beiden Figuren, die von dem Thürpfosten überschnitten werden, ist formal zwischen dem Gekreuzigten und dem Vorgang im Gemach eine Verbindung hergestellt. Inhaltlich aber ist es bei einer losen Aneinanderreihung geblieben. Nur die befehlende Handbewegung Ahasvers ist man geneigt, zugleich auf den Haman ertheilten Auftrag und auf Dessen Kreuzigung zu beziehen.

Durchaus in einen geistigen Zusammenhang mit den vier Stichkappenbildern gehören zwei der kleineren Darstellungen in den Bronzemedaillons: das flüchtig skizzirte Opfer Isaaks und die Himmelfahrt des Elias. Vier Medaillons behandeln, wie Steinmann nachgewiesen hat, die Geschichte Davids: die Ermordung Abners durch Joab, den Tod des Uria, Nathans Busspredigt und Absaloms Tod; drei andere den Tod Jorams, des Sohnes Ahabs, die Ausrottung des Geschlechtes Ahabs und den Sturz der Baalsäule.

5. Die erlösungsbedürftige Menschheit.

Wie Michelangelo, indem er die traditionelle mittelalterliche Darstellung der Vorfahren Christi in sein Werk aufzunehmen und in den Lünettenfeldern anzubringen beschloss, durch die Nothwendigkeit, auch die Stichkappen auszuschmücken, auf den Gedanken

kam, entsprechend der Nebeneinanderstellung von Propheten und Sibyllen, auch in seiner Menschheitsschilderung zwischen der jüdischen und der heidnischen Welt zu unterscheiden, ward schon angedeutet. Doch gilt es noch zu untersuchen, wie er zu der näheren Bestimmung und Charakteristik dieses Vorwurfes gelangte. Entscheidend wurde hierbei die künstlerische Erkenntniss, dass, eine Genealogie Christi im hergebrachten Sinne zu geben, eine „ärmliche" Aufgabe sei und zudem durch die Raumeintheilung der Lünettenflächen unmöglich gemacht wurde. Es wäre auf eine monotone Wiederholung sitzender, nach Aussehen und Thätigkeit kaum zu kennzeichnender Gestalten hinausgelaufen. In dem Begriff der Genealogie entdeckte er als die einzig künstlerisch zu gestaltende Vorstellung die der Familie: Vater, Mutter und Kind. Und diese bedeutete nichts Anderes, als menschliches Dasein in den natürlichsten Bedingungen. Nur der Künstler, der, wie kein Anderer, das allgemein Menschliche suchte, konnte in einem gleichsam inhalt- und bestimmungslosen Stoff diese reichen Möglichkeiten gewahren. Und auch nur Einer, dem die Königsherrlichkeit der Abstammung Christi nichts sagte, sondern dessen christliche Anschauung die Savonarolas war: „die Armen und Niedrigen sind die Familie Christi" und dessen Sinne der Gedanke des Magnificat: „Gott erhebt die Niedrigen" vertraut war, vermochte sein künstlerisches Verlangen nach Wiedergabe des natürlich Menschlichen in schlicht volksthümlichen Erscheinungen geistig zu rechtfertigen.

In der Vorstellung der „Generatio" als der in der Geschlechterfolge fortzeugenden Lebenskraft lag es begründet, dass bei der Darstellung der Familie dem Kinde die Hauptrolle zugewiesen ward. Und weiter, dass eine Schilderung der Berufsthätigkeit des Mannes zu vermeiden war, denn sonst hätte der Betrachter diese für den Hauptinhalt der Szene genommen. Nur nebensächliche Beschäftigungen konnten motivisch verwerthet werden. Die natürliche Folge ist, dass der Mann unthätig, die Frau in ihrem vielseitigen Walten als Mutter dargestellt ward. Eine so herrliche, mannichfaltige Fülle von Motiven aus dieser letzteren Vorstellung sich ergab, so beschränkt waren die Möglichkeiten der Erfindung bezüglich des Mannes. Michelangelo machte aus der Noth eine Tugend: aus der äusseren Unthätigkeit eine innere geistige Anspannung. Mit wenigen Ausnahmen sind die Männer in Nachdenken versenkt, und je mehr der Künstler vorschreitet, desto schärfer wird dieses geistige Element

dem natürlichen der Mutterliebe gegenübergestellt. Und nun staune man, wie hierdurch die Schilderung des allgemein Menschlichen doch eine ganz bestimmte Färbung erhält, diesem Geschlecht ein besonderer Charakter aufgeprägt ist, nämlich der einer seelischen Unbefriedigtheit, einer auf die Zukunft gerichteten Sehnsucht, häufig sogar einer tiefen Schwermuth und sich verzehrenden Leidenschaftlichkeit. Man betrachte, unbeirrt durch die genrehaften Züge, in denen einzelne Erklärer, wie Henke und Justi, den einzigen Sinn und Zweck der Darstellungen fanden, Erscheinungen wie den Jesse, Ozias, Ezechias, Zorobabel, Azor, Achim, Eleazar, Jakob, ja selbst den jungen Aminadab genau. Ihre Gedanken beschäftigen sich nicht mit den Sorgen des täglichen Lebens: die Trachten, wie ihr müssiger Zustand, weisen darauf hin, dass sie nicht in solcher Noth sind; ihre Noth ist eine andere, seelische, vielfach ihnen selbst unerklärliche, dumpf empfundene. Unbeantwortet bleiben die Fragen, welche die Tragik des Daseins hervorruft. Springer hatte durchaus Recht, wenn er hier gleichsam eine Vorbereitung auf die Propheten fand, an welche einzelne Gestalten direkt gemahnen. Was jene erleuchteten Geister zur Erkenntniss führt, die geistige Noth, wirkt hier im Volke noch unbefreit drängend: das Erlösungsbedürfniss.

Diese Konzeption des Lünettenschmuckes nun hat den Gedanken mit sich geführt, in den Stichkappenbildern eine Ergänzung zu geben, der jüdischen Menschheit die heidnische zu gesellen. „Oder ist Gott allein der Juden Gott? Ist er nicht auch der Heiden Gott? Ja freilich auch der Heiden Gott", sagt Paulus im Römerbriefe 3, 29. Und die Propheten verkünden es: „ich habe dich auch zum Licht der Heiden gemacht" (Jes. 49, 6), „die Heiden werden in deinem Lichte wandeln" (Jes. 60, 3), „da soll dann kommen aller Heiden Trost" (Hagg. 2,8). Haben doch auch die Sibyllen Christus vorausgeschaut.

Wie aber war das Heidenthum zu charakterisiren? Die eigenthümliche Dreiecksform der Bildflächen gestattete nicht, stehende Figuren anzubringen, denn sie würden zu klein geworden sein: es konnten nur sitzende, und zwar niedrig sitzende sein. Damit war der Gedanke von ruhenden, rastenden Gruppen gegeben, denn in Analogie zu den Lünetten bot sich das Thema: „die Familie" als Versinnbildlichung der Menschheit dar. Die Darzustellenden sollten Repräsentanten des auf die Erlösung wartenden Volkes oder, weiter gefasst, der Menschheit sein. Allgemein menschliche Motive mussten

gebracht werden: wurden diese in den Lünetten dem häuslichen Dasein entlehnt, so galt es in den Gewölbekappen andersartige zu finden. Bibelstellen wiesen den Weg und ergaben die Vorstellung, aus der die Gestaltung hervorging.

Es war die des Wanderns und Sitzens in Finsterniss. Auf die Heiden wird die Prophezeihung des Jesajas (9, 1) bezogen, welche lautet: „das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein grosses Licht, und über die da wohnen im finsteren Lande, wird es helle". Mit welcher Stelle eine andere anzuführen ist: „und werden unter sich die Erde ansehen und Nichts finden, denn Trübsal und Finsterniss; denn sie sind müde in Angst und gehen irre im Finsteren" (Jes. 8, 21). Lukas (1, 79) und Matthäus (4, 16) setzen die Erscheinung Christi in Beziehung zu diesen Voraussagungen. Lukas sagt: „auf dass er erscheine Denen, die da sitzen in Finsterniss und Schatten des Todes" und Matthäus: „auf dass erfüllet würde das Wort des Jesajas: das Land Zabulon und das Land Naphthalim, am Wege des Meeres, jenseits des Jordans, und die heidnische Galiläa, das Volk, das in Finsterniss sass, hat ein grosses Licht gesehen und Die da sassen an Ort und Schatten des Todes, Denen ist ein Licht aufgegangen." Andere Stellen der Bibel, welche unser Leben auf Erden als eine Pilgrim- und Fremdlingschaft bezeichnen (1. Chron. 30, 15; Ps. 39, 13; Ps. 119, 19; 1. Petri 2, 11; Ebr. 11, 13), vielleicht auch Schmerzensbilder der Klagelieder Jeremiä wirkten mitbestimmend auf die Phantasie des Meisters. So entstanden die Familienbilder des Heidenthumes als Darstellungen müder Wanderer, die im hereinbrechenden nächtlichen Dunkel sich gelagert haben und ihrem Elend nachsinnen. So neben dem Bild des Menschenlebens in häuslichen Szenen das Gleichniss dieses Lebens als einer Wanderschaft. Die weiteren Unterschiede ergaben sich von selbst: in den Lünetten sehen wir Bürgerthum, in den Stichkappen Landvolk; in den Lünetten ein schwermüthiges Leben und Sinnen, das sich durch alltägliche Stimmungen hindurch Bahn bricht, in den Stichkappen erschütternden Ausdruck des Leidens; in den Lünetten ist der seelisch Nothleidende der Mann, in den Stichkappen ist die Frau die Schmerzenskündigerin. Welch' ein tiefsinniger, ergreifender Zusammenhang mit den Propheten und Sibyllen zeigt sich in dieser Erfindung! — welch' eine neue Welt künstlerischer Anschauungen erhebt sich über die alte Tradition! — welch' ein Bekenntniss vom Leben ward hier abgelegt!

a. Das auserwählte Volk. Die Vorfahren Christi in den Lünetten.

Hat sich die Kunst der Komposition, wie später dargelegt werden wird, während der Arbeit an den Kartons entwickelt, so hat offenbar doch ein bestimmter Plan, nämlich der, mit einzelnen Figuren zu beginnen und ihre Zahl dann mehr und mehr zu steigern, von vornherein bestanden. Die Progression nämlich (von der Altarwand hin zur Eingangswand) ist eine deutliche: wir finden zwei Figuren bei Aminadab und Naason, zwei Erwachsene und ein Kind bei Salmon, Jesse und Roboam, zwei Erwachsene und mehrere Kinder bei Asa, Ozias, Ezechias, Josias, Zorobabel, Achim; je eine Familie von drei oder vier Figuren, links und rechts in jeder Lünette, bei Eleazar und Jakob an der Eingangswand und ähnlich bei Abraham und Phares an der Altarwand. Der maassgebende Gedanke kann kein anderer gewesen sein als der, bildlich den in der Folge der Generationen zunehmenden Strom des Lebens zu verdeutlichen.

Die Motive des Familiendaseins, das (die Abrahamdarstellung ausgenommen) mit Vermeidung jeder historischen Kennzeichnung der auf den Tafeln nur registerweise aufgeschriebenen Personen geschildert wird, sind einfachster Art, da, wie schon bemerkt ward, die Darstellung einer Berufsthätigkeit des Mannes ausgeschlossen ist. Fast durchweg sehen wir Diesen unthätig, in Sinnen versunken, das sich bisweilen zu starker innerer Erregung steigert, nur ausnahmsweise der Kinder sich annehmend oder zum Gehen sich erhebend; die Frau fast immer mit den Kindern beschäftigt, nur zweimal (noch kinderlos) sich schmückend; die Kinder in verschiedenem Alter, theils noch in der Wiege oder gewickelt im Arm der Mutter, theils spielend, theils stille den Eltern sich gesellend, nur wenige in lebhafteren Aktionen. Die Stimmung ist zumeist eine ernste, ja öfters eine melancholische, selbst die Kleinen kommen nur selten zu rechter Fröhlichkeit. Die Differenzirung der Gestalten betrifft das Alter — wir sehen Grossväter, Grossmütter, jüngere und ältere Gatten, einige wenige mädchenhafte Erscheinungen und Jünglinge —, und die Tracht, die neben ärmlich einfachen Stoffen und Formen wohlhabendere und stattliche, zuweilen (namentlich im Kopfputz) bizarr künstliche zeigt.

Dass für die Bilder direkt dem Volksleben abgelauschte Motive verwerthet worden sind, unterliegt keinem Zweifel, und ein

kleines erhaltenes Skizzenbuch in Oxford, dessen Ächtheit ganz mit Unrecht von Einigen angezweifelt worden ist, zeigt, aus welch' einem Reichthum von Studien der Meister die Wahl getroffen hat. In manchen Fällen behielt er im Fresko diesen oder jenen charakteristischen Kopf, der ihm begegnet war, bei, im Allgemeinen aber vollzog sich auch hier eine Umgestaltung zum Typischen. Und zwar ist zu beachten, dass sich hierin Unterschiede, die der früher angegebenen Entwicklung entsprechen, geltend machen. Am meisten skizzenartig und der Realität sich nähernd sind die Lünetten in der Nähe der Altarwand gehalten, höher stilisirt die in der Nähe der Eingangswand.

Henkes und Justis Versuch, in jeder Lünette einen alle Figuren in sich schliessenden Vorgang festzustellen, muss als verfehlt bezeichnet werden. So gewiss es sich um anspruchslose genreartige Motive handelt, so berauben jene Erklärungen, die überdies willkürlich mit dem Thatsächlichen umspringen, die Darstellungen jedes tieferen Gehaltes und muthen Michelangelo eine burleske Trivialität zu, die mit seinem Wesen und Geiste nicht vereinbar ist. Eine nähere Prüfung kann keinen Zweifel darüber lassen, dass, die Josiaslünette ausgenommen, überall die linke und die rechte Hälfte des Bogenfeldes gesondert aufzufassen ist.

Zum Einzelnen übergehend, gewinnen wir von den beiden ersten Lünettenbildern an der Altarwand, die später dem Jüngsten Gericht zum Opfer fielen, eine Anschauung nur aus Adam Ghisis Stichen. Das eine mit der Tafel: Abraham, Isaak, Jakob, Judas, zeigte links einen Jüngling, ein Buch lesend (Studie, Verz. 415), in das eine Frau und ein Knabe mit hineinschauen. Dass, wie behauptet, dies Buch den liber generationis selbst bedeutet, ist möglich. Rechts weist Abraham den ein Bündel tragenden Knaben Isaak in die Ferne. Vielleicht hat Michelangelo ursprünglich für dieses Bogenfeld bloss zwei Figuren, jede ein Buch, das Geschlechtsregister, haltend, die man als Matthäus und Lukas deuten könnte, geplant. Zwei solche Entwürfe befinden sich in den Uffizien (Verz. 227. 228).

In der anderen Lünette Phares, Esron, Aram sah man links einen noch jugendlichen, sitzend schlafenden Mann (Skizzen, Verz. 410) und hinter ihm eine junge Frau mit einem Kinde an der Brust; rechts einen auf einen Stab gestützten Mann und hinter ihm eine Frau mit erstaunter Gebärde.

Die Aminadablünette enthält nur zwei Gestalten, eine junge, ihr Haar strählende Frau, die in ihrer anmuthigen, leichten Stellung, das eine Bein über das andere geschlagen, und in der weich fliessenden Morgengewandung mit Tanagräischen Statuetten wetteifert, und einen jungen Mann, der unthätig, die Hände zwischen den Knieen, ernst vor sich hinschaut. (Abb. S. 1. Skizze, Verz. 412.)

Gegenüber, denn unsere Betrachtung führt uns immer von einer Wand zur anderen, ist in dem Naasonbilde ein junger Mann mit zierlich gelocktem Haar nachdenklich in die Lektüre eines Buches, das auf einem Lesepulte steht, vertieft. In nachlässig bequemer Stellung hat er das eine Bein über einen Schemel ausgestreckt. Die Frau, den einen Fuss hoch aufgestemmt, betrachtet sich, oder vielleicht ihre Ohrringe, vorgebeugt in einem Spiegel (Abb. S. 4. Skizzen, Verz. 23. 413. 414).

Den noch kinderlosen Frauen folgt in dem Bogenfelde mit den Namen: Salmon, Booz, Obeth das ergreifend innige Bild einer Mutter, die, sich neigend und die Augen schliessend, das Haupt an den Kopf des schlafenden Wickelkindes lehnt, das sie mit beiden Armen umfängt und an sich drückt (Skizze, Verz. 409). Der Mann, in einer Art Pilgertracht, ist ein seltsamer Alter mit ziegenbockgleichem vorspringendem Bart; er will sich eben vom Sitze erheben und führt ein Zwiegespräch mit dem geschnitzten Kopf seines Stabes: „willst du mich verhöhnen?“ Michelangelo hat ihn auf der Strasse belauscht (Abb. S. 10. Studien, Verz. 409. 411. 413).

Unter den Namen Jesse, David, Salomon gewahren wir einen, den Propheten verwandten, kräftigen Mann von bedeutenden Zügen und ausgezeichneter Tracht; sein unheimlich glühender Blick spricht von tiefem Denken und Schauen. Er bemerkt es nicht, dass ein Knabe ihm etwas auf einem Teller bringt. Dass Michelangelo mit der Figur David gemeint habe, dünkt mir nicht wahrscheinlich — hat er etwa an den Bethlehemiten Isai gedacht und ihm prophetische Seherkraft verliehen? Die Alte, Garn an einer Haspel aufwindend, ist unmittelbar dem Leben entlehnt (Abb. S. 26. Skizze, Verz. 410).

In müder Stellung und wehmüthig schläfrigem Sinnen sitzt in der Lünette Roboam, Abias eine schwangere Frau links, rechts ein Jüngling, der, ganz im Schlaf zusammengeknickt, das Haupt auf das rechte Knie gelegt hat und den rechten Arm hängen lässt (Skizzen, Verz. 409. 411). Hinter ihm zeigt sich ein Knabe mit wehendem Mantel. (Abb. S. 37.)

Das folgende Gemälde: Asa, Josaphat, Joram enthält auf der einen Seite die prachtvolle Gruppe einer Frau, die von drei Kindern belagert ist: das eine, auf ihren Rücken geklettert, küsst sie, das andere trinkt an ihrer Brust, das dritte lehnt sich auf ihr Bein (Skizze, Verz. 511). Als Pendant ist ein hagerer Alter mit ausgeprägtem derben Charakterkopf dargestellt, der auf seinem Knie schreibt, wieder eine direkt der Wirklichkeit entnommene Erscheinung (Skizzen, Verz. 411. 416). (Abb. S. 55.)

In dem Bogenfeld: Ozias, Joatham, Achaz links ein ruhig sitzender älterer Mann mit künstlich verschlungenem Kopftuch, den ein eifriger Knabe auf etwas links unten aufmerksam macht; rechts eine gleichfalls beschauliche Frau, ein Kind zwischen den Knieen, ein anderes hinter ihr. (Abb. S. 61.)

Zu Seiten der Tafel Ezechias, Manasses, Amon gewahren wir links eine Frau von edler Bewegung und schönen Zügen, die ein schlafendes Kind im Schoosse hält und mit dem Fusse ein anderes am Boden wiegt (ähnliches Motiv, Verz. 413), rechts einen in Schlaf versinkenden Mann, der das eine Bein über das andere geschlagen und eine Kapuze über den Kopf gezogen hat. Da hier die Zickzackfolge der Bilder unterbrochen ist — die Lünette ist an der gleichen Seite wie die vorhergehende angebracht —, meinte Steinmann, der Mann stelle den König Ezechias selbst dar und sei in Beziehung gesetzt zu dem darüber befindlichen Propheten Jesajas. Dies will mir nicht glaubhaft erscheinen. Aber vielleicht brachte der Künstler den Namen Ezechias hier an, weil dieser König historisch zu Jesajas gehört. (Abb. S. 65.)

In der Josiaslünette (Josias, Jechonias, Salathiel) ist ausnahmsweise eine einheitliche Familienszene gegeben. Der Mann und die hübsche, junge Frau halten Jeder ein Kind; die Knaben, zu einander strebend, begrüssen sich mit ausgestreckten Händen, verlangend mit einander zu spielen. Der Vater, von derbem Volkstypus, scheint mit der Unruhe nicht ganz einverstanden. (Abb. S. 96.)

Auch in dem Bogenfeld Zorobabel, Abiud, Eliachim hält der Vater, der mit einem Ausdruck des Unwillens in die Ferne schaut, ein Kind, aber ohne auf dieses achtzugeben. Die durch ihren mächtigen Körperbau ausgezeichnete Frau, bekümmert vor sich hinblickend, drückt ein anderes an sich. (Abb. S. 122.)

Auf der Lünette Azor, Sadoch ist der Mann in tiefes Nachdenken versunken; die Handgeste ist eine ähnliche, wie beim

Jeremias. Die Frau, hier älter gebildet, weist einen neben ihr stehenden Knaben auf etwas unten hin. (Abb. S. 141.)

Durchaus als Patriarch gekennzeichnet ist der gewaltige, langbärtige Mann, der in finsteres Brüten versenkt ist, auf dem folgenden Bilde: Achim, Eliud. Er bemerkt den Knaben, der scheu an ihn herantritt und ihn berührt, gar nicht. In seltsamem Gegensatz zu ihm erscheint die entzückend bewegte, mädchenhafte Frau, die sich nach hinten wendet, um dem von ihrem linken Arm umfassten Kinde von einem Teller zu essen zu geben. (Abb. S. 147.)

In der Lünette Eleazar, Mathan an der Eingangswand ist eine alte Frau einem Jüngling von wunderbarer Schönheit gegenüber gestellt. Sie lässt, von einem älteren Manne gross angeschaut, ein Kindlein auf ihren Knieen tanzen. Hinter dem träumerisch vor sich hinblickenden Jüngling, der in lässiger Haltung ausruht — eines der edelsten Motive, das Michelangelo geschaffen hat — werden eine unschöne alte Frau von seltsamen Zügen und ein Kind, die ihre Aufmerksamkeit auf etwas rechts unten richten, sichtbar. (Abb. S. 175.)

Das letzte Gemälde trägt die Namen Jakob, Joseph. Links ein alter, in sein Gewand gehüllter Mann, der mit unheimlich erregtem finsterem Blick, rollenden Auges, herausschaut; hinter ihm eine ältere Frau und ein Kind. Rechts eine junge Frau mit künstlerischem Kopfputz, herausblickend (Studie, Verz. 533); an ihr linkes Knie gelehnt ein Knabe, der sich nach dem Brüderchen im Arme des Vaters hinten umdreht und ihm einen Beutel reicht. Von irgend welcher Deutung auf die heilige Familie kann nicht die Rede sein. So nebensächlich und verborgen sollte der durch den gesammten Gemäldezyklus verheissene Erlöser in einem Bilde desselben auftauchen? Auch die Erscheinungen der Frauen und der Kinder widersprechen solcher Annahme. (Abb. S. 195.)

b. Das Heidenthum. In den Stichkappen.

Dem ausgesprochen bürgerlichen Dasein in den häuslichen Vorgängen der Lünetten stellt Michelangelo, wie gesagt, in den Stichkappen Familiengruppen von ächt volksthümlichem Charakter zur Seite, wie er sie in der Campagna oder in den Bergen studiren konnte. Schon hieraus erklärt es sich, dass der Eindruck dieser Gestalten ein grösserer und in noch höherem Grade von konventionellen Bedingungen losgelöster ist. Zugleich ist ihnen aber auch

allgemein ein Pathos verliehen, wie es dort nur in wenigen Figuren zum Ausdruck kommt. Dies war durch das Thema bedingt.

Die im Dämmerungsgrauen Gelagerten sind müde Reisende, aber ihre Müdigkeit ist nicht eine bloss physische, sondern eine innere, bis zur Verzweiflung und Apathie gesteigert. Und auf den Eindruck dieser kam es dem Meister an: in den Erscheinungen körperlicher Ermattung werden diejenigen seelischer verdeutlicht. Ach! eine so lange beschwerliche Wanderschaft und eine so hoffnungslose! — dumpf erklingt es sehnsüchtig fast aus jedem Bilde. Nichts Anderes ist der Grundgedanke dieser tragischen Schilderung des schwer belasteten menschlichen Daseins als der, den Richard Wagner in der mühe- und leidensvollen Wanderschaft des das Heil suchenden und schliesslich ohnmächtig zusammenbrechenden Parsifal ausgedrückt hat.

Es heisst vielleicht nicht zu weit gehen, wenn man behauptet, dass in der gesammten italienischen Kunst kaum Etwas an schlichter Grösse diesen Schöpfungen sich vergleicht, dass schmerzerfülltes Dasein vielleicht nie in so unwiderstehlich die Seele bewegender Weise, wie in jenen von Gram und Sorge überwältigten Frauen, dargestellt worden ist.

In dem ersten Gemälde über der Salmonlünette freilich ist die Trauer noch wenig ausgeprägt, nur sanfte Schwermuth spricht sich in dem leicht gesenkten Kopfe der Frau aus, welche damit beschäftigt ist, ein grosses Stück Tuch zu einem Mantel für den Gatten herzurichten, indem sie in dasselbe mit der Scheere ein Loch für den Kopf oder den Arm schneidet. Ein kräftiger Knabe, über ihr Knie gebeugt, hilft ihr, indem er den Stoff straff zieht. Der Mann hinter ihr schaut interessirt zu. (Abb. S. 203.)

In Hoffnungslosigkeit und dumpfem Schmerz blickt die Frau der Stichkappe über Jesse in die Ferne. Regungslos sitzt sie, ganz en face gesehen, mit gekreuzten Füssen da, den rechten Arm schlaff auf dem Knie, den linken Handrücken an die Wange gelegt. Ein Alter wird hinter ihr sichtbar. (Abb. S. 243.)

Die Stichkappe über Roboam zeigt, ganz von der Seite gesehen, eine Frau, die, vorgebeugten Leibes, das Kinn auf die linke Hand stützt und den Zeigefinger auf die Nase legt. Mit ihrer Rechten umfängt sie ihr Kind und stiert, ganz von einer trüben Vorstellung beherrscht, vor sich hin. Der Kopf des Mannes dahinter ist kaum sichtbar. (Abb. S. 254.)

Mit wundervoller Kunst führt uns der Meister in dem folgenden Gemälde über Asa das Bild einer Frau vor Augen, die in ihrer Verzweiflung bei der Arbeit an einer Spindel eingeschlafen ist. Sie sitzt auf einem Bündel, der Oberkörper ist vornüber gesunken, schlaff hängt der Arm über das eine aufgestemmte Bein, das entblösste nackte andere ist am Boden ausgestreckt. Ihr Knabe, theilnahmvoll die Mutter betrachtend, fasst mit der Linken ein Tuch, als wollte er es über sie decken. Der Mann im Hintergrund scheint wach zu sein. (Abb. S. 268.)

Etwas deutlicher wird die Gestalt des Vaters in der folgenden Stichkappe über Osias. Er hat sich mit dem einen Kinde am Boden niedergelassen, wendet, sorgenvoll düster herausschauend, den Kopf. Davor spielt sich ein erschütternder Vorgang ab. An der Brust der kauernden, kraftlosen, leidenden Mutter, die in der Linken einen runden Gegenstand hält, sucht ein kräftiger drängender Knabe Nahrung. Still, wie ein müdes Thier, duldet sie es. (Abb. S. 272.)

Die folgende Darstellung über Ezechias zeigt die Frau, die hier jugendlicher gebildet und sorgfältiger gekleidet ist, ruhig mit über einander geschlagenen Beinen gelagert. Etwas in der Ferne erregt ihre Aufmerksamkeit, ihr wie klagend geöffneter Mund kündet von schmerzlichen Vorstellungen. Hinter ihr ein greiser Mann, neben dem der Knabe, herausblickend, steht. (Abb. S. 285.)

Unheimliche Gesichte sind es, welche die Mutter in der Stichkappe über Zorobabel in dem hereinbrechenden Dunkel gewahrt. Ihr Blick ist wie verstört. Zwischen ihren Beinen liegt schlafend der grosse Knabe. Auch der Vater ist von tiefem Kummer ganz gebeugt. (Abb. S. 298.)

Die letzte Stichkappe über Josias bringt insofern etwas Neues in der Anordnung der Figuren, als hier der Mann in den Vordergrund versetzt ist. Aber auch hier ist nicht ihm, dem in Schlaf Gesunkenen, sondern der Frau die Hauptrolle zugewiesen. Schläft auch sie oder hat sie bloss die Augen geschlossen? Das Ergreifende liegt nicht allein in dem mütterlichen Umfangen des Kindes, sondern in dem gramvollen Ausdruck ihrer Züge; ihr Haupt ist schicksalsbelastet. Sie ist das Bild einer Dulderin, die ihren einzigen Trost in dem Kinde findet, von dessen lebendiger Gegenwart sie sich in inniger Umarmung gleichsam überzeugt. (Abb. S. 395.)

6. Die Propheten und Sibyllen.

Über der schuldbelasteten Menschheit, die sich von Generation zu Generation in Leiden verzehrt, wachsen, aus gesammelter innerer Noth zu Glauben und Schauen gelangend, einsame mächtige Geister, Heroen der Erkenntniss, empor. Sich sondernd aus der Menge, aber stärkste Träger des allgemeinen Verlangens, gewinnen sie aus dem inneren Licht begeisterter Intuition die Kraft, das lastende Dunkel zu durchdringen und die Morgendämmerung eines neuen Tages der Geschichte zu gewahren. Dem Schooss der „Mütter" Entstammte, ein geistiges Titanengeschlecht, offenbaren sie, dem Urwerden des Lebens nahe, das Geheimniss des den Menschen schaffenden Gottesgeistes. Die gewaltige Vorstellung von einem Helden-Seherthum, in welcher schon das Mittelalter, die Portale der Kirchen schmückend, eines der erhabensten mythischen Elemente christlichen Glaubens erkannt hatte, wird durch den grossen Bildner, dessen Phantasie im Besonderen von Quercias Reliefs in Siena und Bologna und von Signorellis Prophetengruppe in Orvieto leitende Eindrücke empfangen und schon bei der Konzeption des Juliusdenkmales in dieses Bereich sich erhoben hatte, in höchster, endgültiger Weise geformt. In diesem Vorwurf, wie in keinem anderen, schien sich der Wunsch des christlichen Bildhauers nach Gestaltung ewiger, dem religiösen Glauben angehöriger Typen allgemeinen Menschenthumes zu erfüllen. In ihnen durfte er hoffen, den antiken Heroen ebenbürtige Erscheinungen zu schaffen.

Aus sieben Propheten und fünf Sibyllen setzt sich die Schaar zusammen. (Über einige nicht zur Ausführung gelangte Studien für Sibyllen siehe das Verz. 334, British Mus.; 418, Oxford; 473, Louvre; 519, Venedig; auch Oxford 394 und Brit. Mus. 289.) Der rein künstlerische Beweggrund, Abwechslung von männlichen und weiblichen Figuren, sowohl der Längsrichtung als der Breite des Gewölbes nach zu bringen, war hierfür entscheidend. Dass an die Gewölbezwickel über der Eingangswand und der Altarwand nicht ein Prophet und eine Sibylle, sondern zwei Propheten gebracht wurden, dürfte im Wesentlichen aus gedanklichen Rücksichten zu erklären sein. Was die Wahl der Propheten anbetrifft, so versteht es sich von selbst, dass die vier grossen: Jesajas, Jeremias, Hesekiel und Daniel dargestellt wurden. Die Aufnahme des Jonas und seine Anbringung über dem Altar ergab sich aus seiner uralten Bedeutung als Symbol von Christi Tod und Auferstehung, die des Joel und

Zacharias vielleicht, wie Steinmann und Spahn dargelegt haben, aus den in der Kapelle gefeierten Festen: Zacharias als Prophet des Palmsonntags habe seinen Platz über der Thüre erhalten, durch welche der Papst einzog, nachdem er die Palmen unter das Volk vertheilt; Joel als Prophet des Pfingstfestes sei auf die Pfingstviglie und die Messe des heiligen Geistes beim Scrutinium der Papstwahl zu beziehen. Versuche, die Wahl der Sibyllen, unter denen auffallender Weise die gerade hier in Rom vorauszusetzende Tiburtina fehlt, zu erklären, haben zu keinem bestimmten Resultat geführt, denn auch Émile Mâles Meinung, Michelangelo habe sich an Filippo Barbieris 1481 erschienenes Büchlein: Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum gehalten, ist nicht überzeugend. Ebensowenig haltbar erscheinen Behauptungen, wie die, dass die Gesammtanordnung der Propheten und zwar in Zickzackfolge vom historischen Standpunkte aus gewonnen wurde oder die andere, dass Zusammenhänge sachlicher und formaler, sukzessiver und simultaner Art zwischen einzelnen Paaren festzustellen seien. Selbst symmetrische Bezüge zwischen den je fünf Figuren der einen oder der anderen Längsseite sind nicht vorhanden. Michelangelo hat jede Gestalt isolirt gedacht, so wie es sich durch die räumlichen Bedingungen der Decke und die gemalte Scheinarchitektur von selbst ergab. Jener Rhythmus der Abwechslung von Prophet und Sibylle, sowohl in der seitlichen Anordnung als dem Gegenüber nach, und eine Abwechslung in den Motiven der Figuren neben einander und einander gegenüber scheint das einzige obwaltende Gesetzmässige zu sein. Tritt schon in allem Diesen die Freiheit, welche sich der Künstler wahrte, zu Tage, so offenbart sie sich in noch höherem Grade in der Art der Gestaltung. An die künstlerische Tradition hat er sich so gut wie gar nicht gehalten, nämlich nur in solchen Fällen (die jugendliche Bildung des Jonas, des Daniel, der Delphica, der Erithraea), wo sie seiner eigenen Anschauung entsprach. Aber mehr noch: selbst die Schriften der Propheten und die litterarischen Angaben über die Sibyllen sind nicht maassgebend für ihn geworden. Justis Bemühung, die Art der Charakteristik und die Motive aus dem Bibeltexte zu deuten, ist gescheitert, und Klaczko behält Recht, wenn er sagt: „es giebt unter allen Umständen ein untrügliches Mittel, niemals zu einem Verständniss dieser Gestalten zu gelangen: nämlich wenn man mit den litterarischen Ideen und philosophischen Vorurtheilen, die

unserer Zeit geläufig sind, an sie herantritt. Man hüte sich z. B. in dem Text der Bibel das Geheimniss dieses oder jenes Propheten, dessen Charakterschilderung hier den Beschauer erstaunt, ja vielleicht ein wenig ausser Fassung gebracht hat, suchen zu wollen: man würde nur Gefahr laufen, die eigene Verwirrung noch zu steigern." Niemals, wenn nicht die Namen verzeichnet wären, würden wir, ausser bei Jonas und Jeremias, mit Bestimmtheit sagen können, welche Propheten und Sibyllen der Meister gemeint habe. Es ist, wie bei Michelangelo gar nicht anders vorauszusetzen, die souverän waltende künstlerische Phantasie, die, auf Bildung verschiedenartiger Typen bedacht, entschied! Gewiss hat er die Schriften wohl gekannt, denen er ja auch Einiges, aber freilich nur sehr Weniges (Jeremias, Hesekiel, Jesajas, Jonas) für die Gestaltung der Vorgänge entnahm, aber eine Schilderung der historischen Persönlichkeiten hat er nicht beabsichtigt. Vielmehr nutzte er die Freiheit, welche die Schriften seiner Einbildung liessen, in vollem Maasse aus. Bestimmte Angaben über das Aussehen der Propheten waren in ihnen nicht enthalten, und so verfuhr er mit ihnen, wie mit den Sibyllen, obgleich für Deren Tracht und Alter gewisse Vorschriften gültig geworden waren.

Nur insoweit es mit der künstlerischen Aufgabe, die er sich stellen musste: nämlich der ideellen Erfindung hoher geistiger Charaktere vereinbar war, wurde die litterarische und die künstlerische Tradition von ihm berücksichtigt.

In zwölf Gestalten war die Verheissung des Heiles zu veranschaulichen. Mit blossen allgemeinen Variationen im Lebensalter und in der Tracht und mit Verzeichnen der verschiedenen einzelnen Weissagungen auf Schriftbändern sich zu begnügen, wie es die ältere Kunst gethan, verschmähte sein Geist. Nur durch Steigerung der Charakteristik war der entschiedene, unmittelbar verständliche Eindruck zu gewinnen. Und dies wiederum konnte nur durch eine schärfere, dem Individuellen sich mehr nähernde Ausprägung der Einzelerscheinung und durch eine Kennzeichnung des geistigen Vorganges erreicht werden.

Die letztere bot eine nicht geringe Schwierigkeit dar. Prophetenthum galt es zu schildern: eigentlich also nur einen und denselben Vorgang des hellsichtigen Schauens, wie es Michelangelo einmal, aber auch nur einmal, in der Delphica dargestellt hat, an die daher ein Jeder auch zuerst denkt, will er sich ein Bild vom

prophetischen Erlebniss machen. Dieses trägt den Charakter der Vision: der Künstler kann es daher nur im Blick der dargestellten Person verdeutlichen. Wie aber hätte er, ohne in unerträgliche Monotonie zu verfallen, das Schauen in zwölf Gestalten zum Ausdruck bringen können? Die blosse Wiedergabe verschiedener, es begleitender Affekte, als da sind: Freude, Schrecken usw., wie sie in Haltung und Gebärdensprache sich äussern, war nicht genügend, die Eintönigkeit zu überwinden. Der Künstler sah sich also genöthigt, die begrenzte Vorstellung des prophetischen Schauens zu erweitern und dessen geistige Bedingungen, d. h. nicht bloss den eigentlichen Akt, sondern das gesammte geistige Leben der Seher, als dessen höchste Gipfelung die visionäre intuitive Erkenntniss erscheint, zu schildern. So ward sein Programm nothwendig die Verdeutlichung des auf Erkenntniss gerichteten geistigen Lebens überhaupt.

Wie aber lässt sich denn dieses bildlich darstellen? Ist es doch ein innerer Vorgang, bei dem der Leib so gut wie gar nicht betheiligt ist! Die Richtung des Blickes, die Haltung des Kopfes, eine und die andere Gebärde, welche die Abwesenheit jeder leiblichen Aktualität verkündet — mehr war nicht zu geben. Wie wäre damit die Charakteristik und die Mannigfaltigkeit zu erreichen gewesen? Michelangelo musste sich darauf beschränken, eine einzige derartige Figur: den Jeremias zu schaffen. In ihr stellte er dem Typus des Prophetenthums: der Delphica den Typus des Denkerwesens zur Seite. Es begreift sich, dass, wie die Delphica, so der Jeremias den eindringlichsten und vollkommensten künstlerischen Eindruck hervorruft, da auch hier, ohne alle Zuthaten, in einfachster Weise der innere Vorgang zu unmittelbar überzeugender Anschauung gebracht ward. Auf solche Zuthaten war aber bei anderen Figuren nicht zu verzichten: die geistige Thätigkeit musste in bestimmten Motiven äussere Erscheinung gewinnen, und diese Motive konnten nur in Handlungen gefunden werden, welche auf das Geistige nicht misszudeutenden Bezug haben, nämlich Lesen und Schreiben. Hierzu hatte sich von jeher die Kunst gedrängt gesehen, und Michelangelo knüpfte an die Tradition an, indem er das Schriftwerk als kennzeichnendes Moment anwendet. In der Art aber, wie er, in das Unvermeidliche sich fügend, es that, zeigt sich seine Genialität.

Die mechanische Thätigkeit des Schreibens — früher bei der Darstellung der Evangelisten beliebt — wird vermieden: nur einmal,

beim Daniel, erscheint sie. Das Sichbefassen mit dem Schriftwerk tritt für sie ein. So grossartig nun aber auch die Erfindungskraft des Meisters im Ersinnen immer neuer Motive sein mochte, so konnte er sich auf das Buch allein doch nicht beschränken: wieder lag die Gefahr der Eintönigkeit vor und zugleich die andere, dass damit der Hinweis auf das Prophetische vernachlässigt werde. Beiden Gefahren beugte er dadurch vor, dass er, des traditionellen Attributes der Propheten: der Schriftrolle sich bemächtigend und es in einen Gegenstand der Beschäftigung verwandelnd, in geistvoller Weise dieses Motiv, wie zuerst von W. Henke scharfsinnig bemerkt ward, behufs einer mannigfaltigeren und zugleich das Prophetische andeutenden Veranschaulichung intellektueller Arbeit verwerthete. Indem er dem Buche die Schriftrolle gesellte, gewann er die Möglichkeit, zwei verschiedene geistige Vorgänge zu kennzeichnen. Die Beschäftigung mit dem Buche bezeichnet das Denken und Forschen, diejenige mit der Schriftrolle die prophetische Intuition. Das Buch ist das Kompendium des Wissens, die Schriftrolle die neu gewonnene Erkenntniss. Nur wenn man dies erkannt hat, wird die gesammte bewunderungswürdige Konzeption und der einzelne Vorgang klar.

Selbst durch Buch und Schriftrolle schien aber die untrügliche Verdeutlichung des Geistigen nicht erreichbar. Es musste, womöglich, noch ein weiteres aufhellendes Licht in jenes verborgene Leben geworfen werden. Diese Aufgabe ward den Begleitfiguren, den Genien, zugewiesen, für deren Anbringung zunächst wohl die Stelle 1. Korinther 14, 32: „und die Geister der Propheten sind den Propheten unterthan," zugleich aber der künstlerische Eindruck der Engel, welche Giovanni Pisanos Sibyllen in Pistoja inspiriren, maassgebend gewesen ist. Den Hintergrund beseelend und ausfüllend, zumeist als dienende und miterlebende Knaben, ausnahmsweise in höherem Alter und weiblichen Geschlechtes, verstärken sie den Stimmungsgehalt, ergänzen den Vorgang, indem sie das Vorher und Nachher andeuten, und offenbaren die Gedankenrichtung und die Erregungsgrade der Hauptpersonen.

Mit der Wahl der dargestellten geistigen Vorgänge steht die Art der Charakterschilderung in den einzelnen Typen in innigster Beziehung. Das Eine ist durch das Andere bei der Konzeption bedingt worden. Wie der Vorgang, ist auch die persönliche Erscheinung in der Verschiedenheit des Wesens begründet.

Künstlerische Rücksichten geboten eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit in Alter, Temperament und Tracht. Bezüglich des Alters beschränkte sich der Meister auf allgemeine Unterschiede zwischen Jugend und Bejahrtheit; der Chor besteht aus fünf jugendlichen und sieben betagten Persönlichkeiten. Für das Überwiegen der letzteren wurde gewiss der Wunsch, vielbedeutende, ausdrucksvolle Physiognomieen zu geben, nebst der allgemeinen Vorstellung vom Prophetentum bestimmend. Die Differenzirung im Einzelnen bedeutet nichts Anderes als ausgeprägte Wesenscharakteristik.

Heften wir nun den bisher nur vergleichenden und Allgemeines zusammenfassenden Blick auf das Einzelne! Gesondert von den Anderen erscheint

Jonas.

In dieser, fast nackt ihre Riesenglieder zur Schau tragenden jugendlichen Gestalt, deren Werden zu gewahren uns eine schöne Studie in London (Verz. 342; zwei Skizzen in Oxford, Verz. 410, sind nicht sicher auf Jonas zu deuten) gestattet, ist nicht prophetische Erkenntniss geschildert, sondern er wirkt prophetisch durch seine eigene, auf Christus und auf Dessen Auferstehung hinweisende Schicksalsbestimmung.

Die Deutung der Darstellung ist eine sehr verschiedenartige gewesen. Die Einen meinten, der aus dem Rachen des seitwärts angebrachten grossen Fisches geschleuderte junge Hüne, welcher, den Oberkörper zurückgelehnt, den Kopf und Blick nach oben wendet und lebhaft mit den Händen gestikulirt, begrüsse entzückt und dankbar anbetend das wiedergeschenkte Licht des Tages, die Anderen fassen ihn auf, als rechte er mit Gott wegen der Ninive erlassenen Strafe. Für Justi ist er ein „blasphemirender Rüpel", für Springer ein Visionär, der im Geiste die Auferstehung Christi sieht! Mir scheinen die älteren Ausleger Recht zu haben. Hier an dieser bedeutsamen Stelle über dem Altar sollte Michelangelo eine Revolte gegen Gott dargestellt haben? Die Vorstellung von Jonas als einem Sinnbilde des Leidens und der Auferstehung Christi war eine seit ältesten Zeiten so tief eingewurzelte und geheiligte, dass seine Charakterisirung als eines trotzig gegen Gott sich Auflehnenden und noch dazu an solchem Platze unglaubhaft ist. Fällt doch keine andere Figur in der Sixtinischen Kapelle wie diese ins Auge! Dass niemals in früheren Zeiten der widerspenstige, sondern nur

Der Prophet Jonas.

ein trauriger Jonas unter der Kürbissstaude dargestellt worden ist, wäre nicht entscheidend, da Michelangelo immer Neues gebracht hat; aber die Tradition musste in diesem Falle sehr stark wirken, da es sich eben hier um eine dem allgemeinen Glauben geläufigste Vorstellung handelte.

Das bedeutungsvolle Wunder also ist geschildert. Die im Hintergrunde angebrachte Kürbisstaude kann an dieser Meinung nicht irre machen. Ward doch schon auf altchristlichen Sarkophagen, wie in mittelalterlichen Bildern, in gleicher Weise dargestellt, dass der Prophet an das Land unter die Staude gespieen wird. Das ist typische bildnerische Verwebung zweier zeitlicher Momente. In Dankbarkeit erhebt sich der emporgerichtete Blick des aus dunkler Haft Befreiten zu Gott; der offene Mund stösst nicht zornige Worte aus, sondern athmet die Luft und neues Leben ein. Der derbe „plebejische" Eindruck der Figur erklärt sich einzig aus der starken Verkürzung, in welcher der Kopf gesehen wird. Erstaunt gewahrt der Knabe den seltsamen Vorgang, indessen die vermuthlich allegorisch zu deutende Frau, die in den Leib des Walfisches sich einschmiegt, nach unten, vielleicht auf den Altar herabschauend, die prophetische Bedeutung des Ereignisses versinnbildlicht.

Aber der Gestus der Hände? Ist er nicht, wie von Justi bemerkt ward, die den Südländern eigenthümliche Gebärde der Streitrede? Ich muss dies bestreiten. Die Zeigefinger sind einander nicht, wie bei dieser der Fall, diametral gegenüber ausgestreckt. Vielmehr deutet der linke Zeigefinger nach hinten, der rechte nach vorne. Rückwärts und Vorwärts — was kann damit gemeint sein? Mir scheint nur eine einzige Erklärung denkbar: sie ergiebt sich aus zwei Stellen des Neuen Testamentes. Die eine Matth. 12, 39 u. 40 (auch Matth. 16, 4 und Luk. 11, 29) lautet: „Die böse und ehebrecherische Art sucht ein Zeichen, und es wird ihr kein Zeichen gegeben werden, denn das Zeichen des Propheten Jonas. Denn gleichwie Jonas war drei Tage und drei Nächte in des Walfisches Bauch: also wird des Menschen Sohn drei Tage und drei Nächte mitten in der Erde sein." Die andere (Luk. 11, 30) sagt: „Denn wie Jonas ein Zeichen war den Niniviten, also wird des Menschen Sohn sein diesem Geschlecht." Jonas ein Zeichen, ein „lebendes Gleichniss Christi". Die Niniviten werden den Zeitgenossen Jesu verglichen. Den ersteren, so meine ich, gilt das Rückwärtsdeuten, den Zeitgenossen Christi das Vorwärtsweisen. Das Vergangene

Die persische Sibylle.

und das Zukünftige wird durch den Gestus mit einander in Beziehung gesetzt. Und nun beachte man von Neuem das gesenkte Haupt der Frau; ihr Blick geht gleichfalls vorwärts in die Tiefe, in die Zukunft; sie gewahrt den kommenden Erlöser, dessen Bild Jonas ist.

Nimmt demnach Jonas eine Stellung für sich ein, die eben nur durch den Gestus der Hände und jene Frau in Beziehung zu dem gedanklichen Gehalt der anderen Sehergestalten tritt, so dürfen wir unter Diesen drei Gruppen unterscheiden, welche drei Arten oder Stadien der Geistesarbeit bezeichnen: erstens das Suchen der Erkenntniss: hier findet sich bloss das Buch; zweitens das Eintreten der Erkenntniss: die Beschäftigung mit dem Buche wird beendigt, die Schriftrolle erscheint, und drittens die Verkündigung der Erkenntniss: das Buch ist beseitigt und an seine Stelle die Schriftrolle getreten.

I. Das Suchen der Erkenntniss.

Die Persica.

Das Bild konzentrirter Vertiefung in ein dem Denken noch nicht aufgegangenes Geheimniss bietet uns die uralte, mächtige persische Sibylle dar. Sie liest, von dem Beschauer abgewandt, in einem kleinen Buche, das ihre starken, sorgsamen Hände dem kurzsichtigen Auge nahe bringen. Die milde Kraft abgeklärter Innerlichkeit spricht aus ihren fein belebten Zügen. Um das Haupt ist ein schleierartiges Tuch gebunden. Ihre Gestalt ist ganz von einem weiten, faltenreichen Gewande umhüllt, in grossen, sich stauenden Massen hängt der Mantel, dessen oberes Ende durch einen Schlitz des Kopftuches über den Kopf gezogen ist, über die Schulter den Rücken hinab. Regungslos vor sich hinschauend verharren die (übrigens bloss skizzirten) Knaben neben ihr. Noch bedarf sie ihrer nicht, noch ist sie entfernt davon, die Prophezeiung fixiren zu können. Indem der Künstler ihren Kopf ganz in den Schatten versetzte, die Seite des Buches aber, in deren Schrift sie sich versenkt, in hellstes Licht, verdeutlichte er in bestimmtester Weise das noch mangelnde Verständniss, zugleich aber die kommende Erleuchtung. Er gab in der Persica den Typus einer in geistiger Dämmerung Befindlichen, Erleuchtung Suchenden. Der Friede weltabgeschiedener Häuslichkeit umfängt uns. Das stille

Der Prophet Zacharias.

Insichabgeschlossensein, die äussere Ruhe bei starker innerer Thätigkeit findet ihren symbolischen Ausdruck in der Tracht und deren Drapirung. Unmittelbar aus einer Studie nach der Wirklichkeit hervorgegangen, gestattet uns die Gestalt, trotz der übermenschlichen Grösse ihrer Glieder, eine nähere menschliche Annäherung, als ihre Genossen. Sie steht in nahem Zusammenhang mit dem Leben, das in den Familienszenen der Lünetten geschildert wird, und hätte wohl auch dort neben Mutter und Kind als Ahne ihren Platz.

Wie ein Seitenstück zu ihr erscheint

Zacharias,

ein würdiger priesterlicher Greis mit hohem, kahlem Schädel und langem, weichem Bart, in einen weiten, bequemen, hausväterischen Rock gekleidet, den grossen Mantel in breitlagernden Falten um den Unterkörper gezogen. Seine Erscheinung verräth eine in sich gefestigte Natur von stoischem Gepräge, deren kraftvoller Geist in langen Jahren sich das Denkvermögen ungeschwächt erhalten hat. In ruhiger Sammlung, aber eifrigen Interesses voll durchblättert er das in beiden Händen hochgehaltene Buch, hier und da bei einem ihn besonders fesselnden Wort sinnig verweilend. Die beiden Knaben, deren einer den Arm um den Hals des andern legt, verhalten sich auch hier schweigend und abwartend. Der vordere stiert vor sich hin, der hintere schaut mit gesenktem Kopfe über die Schulter des Alten, vielleicht in das Buch. Über dem Ganzen schwebt etwas von der kontemplativen Stimmung, die wir in der Zelle des hl. Hieronymus zu finden gewohnt sind. Dieser Prophet könnte eben so gut ein Kirchenvater sein. Was in ihm vorgeht, wäre als ein intensives, Hauptsachen überblickendes Sichunterrichten zu bezeichnen.

In der Erkenntniss fortgeschritten, mit vergleichendem Forschen beschäftigt, erscheint die

Erithraea,

die herrliche, Pallas Athene vergleichbare, in phantasievolle Tracht gekleidete junge Frau, die in ihrem Gehaben die Würde eines hohen, eines priesterlichen Amtes und in ihrem Blick inbrünstige Hingebung verräth. (Studien zu ihr auf einem Blatt in London, Verz. 337.) Sie befrägt das wohlvertraute Schicksalsbuch, das auf

Die erythraeische Sibylle.

feierlichem Platze, allezeit geöffnet und selbst in der Nacht, dank der darüber angebrachten Lampe, benutzbar, seine Weisheit darbietet. Ihr Blick haftet in ruhigem Sinnen an einer durch den Zeigefinger der Linken bezeichneten Stelle, mit welcher sie eine andere am Ende des Bandes vergleichen will. Schon ist sie im Begriff, die Seiten umzuschlagen. In der Ecke dunkelt es, der eine Knabe zündet die Lampe an, müde reibt sich der andere das Auge. Es ist die ihres Weges gewisse, zu hohem Berufe erkorene Weisheit, der nur noch die letzte, schon nahe Erleuchtung fehlt.

In das Bereich dieser kontemplativen Naturen gehört, obgleich durch das Melancholische seines Temperamentes von ihnen unterschieden, auch jener Mann, in dem man, wie oben gesagt ward, den Typus des Denkers überhaupt erkennt:

Jeremias.

Gleich den Figuren der Stichkappen ein Wanderer, denn er trägt eine Art Pilgertracht: einen dicken Kittel, Schuhe und Strümpfe, und hat, immer zum Aufbruch bereit, den Rock über die Kniee heraufgezogen, ist der gewaltige Mann mit dem mächtigen, breiten Kopf, dem vollen, lastenden Haar und dem langfliessenden ergrauten Bart, bei kurzer Rast in tiefstes Nachdenken versunken. Der Körper befindet sich in voller Ruhe: die Beine sind gekreuzt, unthätig ruht die linke Hand, die Rechte stützt — ein schon von der früheren Kunst in der Spanischen Kapelle und Ghibertis erster Bronzethüre gebrachtes, das Denken kennzeichnendes Motiv — das von sorgenvollen Gedanken beschwerte Haupt, das in seiner Regungslosigkeit einem Felsgebilde gleicht. Nur das verborgenste Innere, in welches sich der nach unten gesenkte Blick wendet, ist von geistigem Leben, dessen Spuren sich in den Stirnfalten zeigen, bewegt.

Es ist der Zustand geistiger Entrücktheit, während welcher der Leib willenlos wird, nicht etwa der der Apathie, auch nicht der eines scharfen Nachdenkens, des Ergründens eines Problemes — ein schauendes Sinnen, das die Augen ihrer Sehkraft nach aussen beraubt, nicht, wie man auch angenommen hat, ein Blicken hinab auf den Altar oder auf die zur Messe versammelte Gemeinde. Wohl erhebt sich dieses Sinnen über dem dunklen Hintergrunde des Grames, aber das Sinnen, nicht der Gram, ist das Entscheidende. Jenes tiefste Leid, aus dem sich die Gewissheit der zukünftigen

Der Prophet Jeremias.

Erlösung emporringt, kommt weniger in dem Propheten, als in den beiden Frauengestalten zum Ausdruck, die hier statt der Knaben erscheinen. Man hat die von Schmerz überwältigte Frau als die Witwe Zion gedeutet, von der es in dem ersten Verse der Lamentationes heisst: „quomodo sedet sola Civitas plena populo: facta est quasi vidua domina gentium", die andere, in brütendem Schmerz versunkene, als Rahel, die um ihre Kinder klagt, oder als Samaria. Mir scheint vielmehr die letztere, deren dunkler über den Kopf gezogener Mantel den Eindruck einer Trauertracht hervorbringt und die, wie es in den Klageliedern heisst, sitzt, als Witwe gekennzeichnet, also als Jerusalem gedacht zu sein, indessen der Künstler bei der anderen jüngeren an eine der Jungfrauen gedacht haben dürfte, welche „ihre Häupter zur Erde hängen" (2, 10) und „jämmerlich sehen" (1, 4). Auf Beide ist das Wort zu beziehen: „Euch sage ich Allen, die ihr vorüber geht: schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat. Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmigen Zorns" (1, 12). Den direkten Hinweis auf die Lamentationes, die in den Tenebrae der Charwoche in der Kapelle gesungen wurden, bringt der unter dem Fuss der jüngeren Frau angebrachte Zettel, auf welchem, wie Steinmann bemerkte, „Alef" zu lesen ist, d. h. die Buchstaben des hebräischen Alphabetes, die jeder Strophe vorangesetzt wurden.

Tiefere Regionen sind es, in welche uns diese Gestalt hinabzusteigen zwingt, dorthin, wo wir als Quell höchster Erkenntniss das Leiden finden, wo die Geisteskraft durch die Gefühlsmacht bedingt wird, wo auch der Schöpferdrang Michelangelos selbst seine Beseelung gewann.

II. Das Eintreten der Erkenntniss.

In Jesajas,

einer nervös feinfühligen, träumerischer Versenkung fähigen Natur, hat der Künstler das erste Aufleuchten der Erkenntniss aus tiefem Nachdenken zur Anschauung gebracht. Sein Äusseres ist das eines bartlosen Mannes in mittlerem Alter mit langer, zugespitzter Nase, ausdrucksvollem Munde, kurzem scharfem Kinn und lockigem, bewegtem, früh ergrautem Haar. Die Stirn und die Muskulatur zwischen den Augenbrauen verräth die Gewohnheit

Der Prophet Jesajas.

angestrengten, erregten Denkens und im Augenblicke selbst ein schmerzliches Empfinden. Schon längere Zeit — dies kündet die gefesselte Stellung der Beine — ist er in tiefem leidvollem Nachsinnen über eine Stelle in seinem Buche entrückt gewesen, Alles um sich herum vergessend! Die Wange war auf die linke Hand gelehnt, die, indess die Rechte am Folianten ruht, in der Haltung der Finger so deutlich die vorhergehende Stellung bewahrt, dass Vasari, von der Erinnerung getäuscht, geradesweges behauptet, die Hand stütze die Backe. Nun aber hat sich soeben, auf den Ruf des einen vor Freude strahlenden Knaben hin, der nichts Anderes als die Personifikation des neu erwachten Gedanken in des Propheten Geiste ist, der Kopf mechanisch erhoben. Gewiss steht er noch unter dem Bann quälender Vorstellungen, aber eine Wandlung ist eingetreten. „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube." Der nächste Augenblick muss den Glauben bringen, und vor der lichten Erkenntniss, die sich so unwiderstehlich, wie der Knabe, aufdrängt, wird das nächtige Dunkel des Grauens verschwinden.

Wie konnte man nebensächliche Visionen des Jesajas, etwa die der von Norden kommenden Heeresmassen (Justi) oder die auf Ezechias bezüglichen Prophezeiungen (Steinmann) zum Ausgangspunkt der Deutung nehmen? Als ob nicht Jeder seit alten Zeiten unter dem Namen Jesajas die zahlreichsten und bestimmtesten Weissagungen auf Christus verstünde! Alle die Propheten und Sibyllen haben ihre Stellung im Gemäldezyklus doch nur in Rücksicht auf Christus, auf die Erlösung! Und der Künstler sollte bei diesem überzeugendsten Verkündiger der frohen Botschaft nicht an deren Bedeutung ganz im Allgemeinen, sondern an irgend welche einzelne Visionen und noch dazu an solche, die gar nichts mit der Erlösungsidee zu thun haben, gedacht haben?

Nein! Die frohe Botschaft selbst ist hier dargestellt! Man denkt an die Worte (52, 7. 8): „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füsse der Boten, die da Frieden verkündigen, Gutes predigen, Heil verkünden; die da sagen zu Zion: Dein Gott ist König. Deine Wächter rufen laut mit ihrer Stimme und rühmen mit einander." Die Weissagung, die auf den Spruchbändern des Propheten in allen älteren Darstellungen steht: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heissen Immanuel" (7, 14) — das ist es, was der Knabe, in ferne Zeiten weisend, ruft,

Der Prophet Daniel.

was das Auge des Anderen aufleuchten lässt, was in dem bekümmerten Geiste des Mannes auftaucht. Und zugleich erklingt uns das Wort: „Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter, und er heisst Wunderbar, Rath, Kraft, Held, Ewig Vater, Friedefürst; auf dass seine Herrschaft gross werde, und des Friedens kein Ende, auf dem Stuhl Davids, und seinem Königreich: dass er es zurichte und stärke mit Gericht und Gerechtigkeit von nun an bis in Ewigkeit."

Und die Trauer, die dieser Freuderuf verscheuchen möchte? Unwillkürlich denkt man daran, dass es Jesajas war, welcher weissagte: „Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für Den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unserer Missethat willen verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilet."

Aber es frägt sich wohl, ob der Kummer in diesem Sinne zu fassen ist. Ist doch das erste Auftauchen der Heilsgewissheit geschildert. So dürfte er auch hier, wie bei Jeremias, auf das vor der frohen Botschaft scheinbar hoffnungslose Leiden des Volkes Israel, der Menschheit sich beziehen.

In wundervoller Weise ist der Vorgang durch das Licht gekennzeichnet. Wie früher Sonnenstrahl kommt es von der Seite her, auf welche der Knabe hindeutet, und er beginnt den noch eben ganz von Schatten umfangenen Kopf des Propheten zu erhellen. Und zugleich scheint sich der Morgenwind zu erheben, der den Mantel aufbauscht und das Gewand, wie die Haare des Kindes, flattern macht. „Das Licht scheint in die Finsterniss," dies könnte man als Motto unter die Darstellung setzen. Es tagt in dem Geiste des Denkers.

Daniel.

In dem Motive des Schreibens, auch in der Verwerthung des einen Putto als Stütze des Buches zeigt diese Darstellung eine nähere Beziehung zur früheren Kunst, zu den bekannten Typen der Evangelisten und Kirchenväter, als die anderen Gemälde. Der jugendliche Prophet, dessen Wesen als zarte Geistigkeit und enthusiastische Lebendigkeit in den feinen, scharflinigen Gesichtsformen

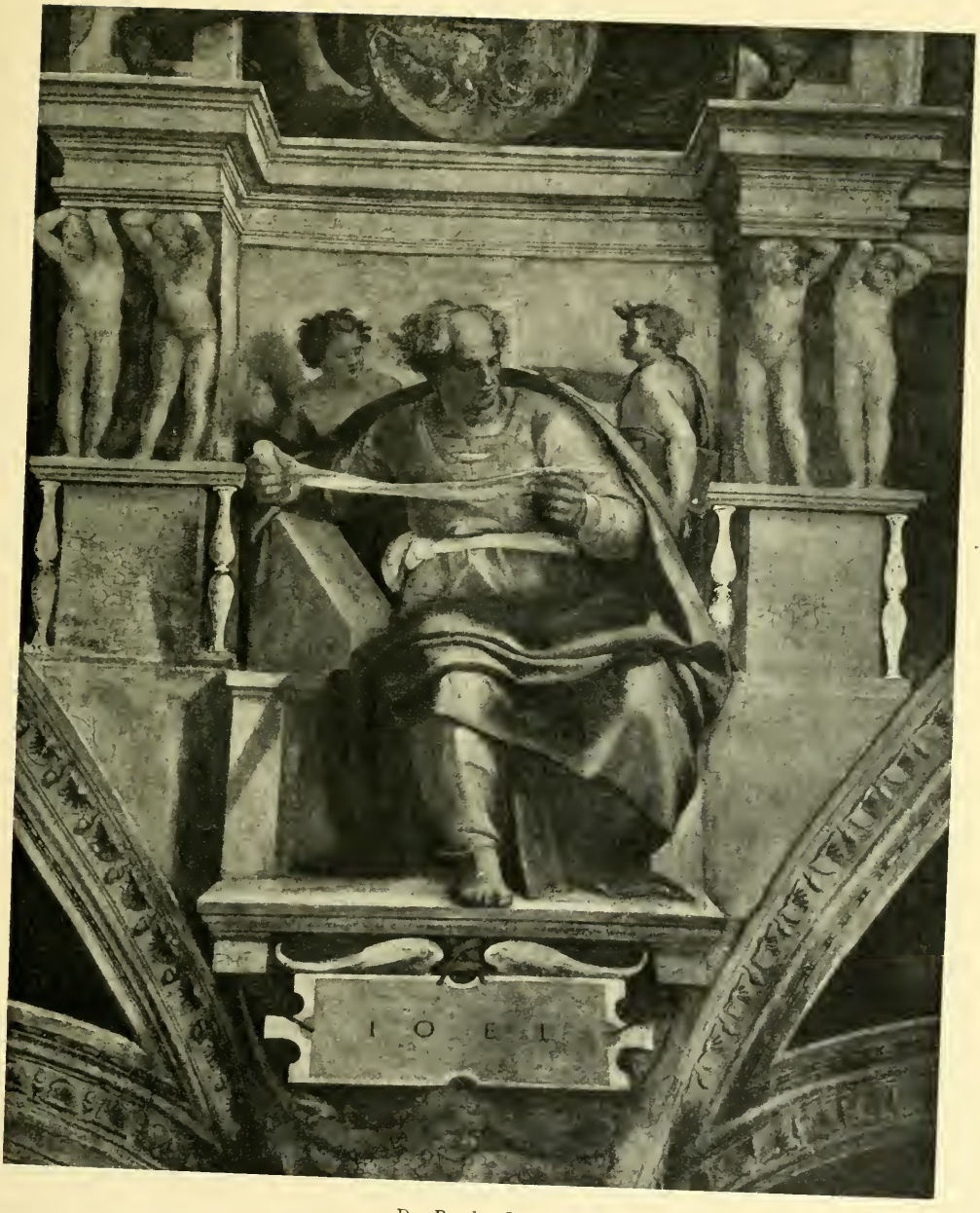
Die cumaeische Sibylle.

und den bewegt abstehenden Haaren sich zu erkennen giebt, hat, da er eilig ist und es bequem haben will, den Knaben herangerufen, dass er ihm seinen Folianten stütze. Er entnimmt diesem Etwas und verzeichnet es auf einem Papier, das auf ein Pult geheftet ist. Dass es sich hierbei um Berechnungen oder um das schnelle vorläufige Notiren einer Traumesvision (Kapitel 7) handle, wie man angenommen hat, ist nicht wahrscheinlich. Eine unbefangene Betrachtung lässt keinen Zweifel daran, dass Daniel das Resultat seiner eifrigen Lektüre in wenige kurze Worte zusammendrängt, die Quintessenz des eben Gelesenen giebt oder, besser gesagt, dass er die ihm gewordene Erkenntniss: die Prophezeiung aufschreibt. Denn dass es kein blosses Abschreiben oder Exzerpiren ist, verräth die im Kopfe sichtbare geistige Anstrengung, verräth die Erregung, in der er sich befindet.

Diese Erklärung ergiebt sich mit Nothwendigkeit aus der Wahrnehmung, dass es ein Schriftzettel, wie ein andrer solcher unten im Pulte liegt, ist, den er beschreibt. Nirgends wie hier, scheint mir, wird die verschiedene Bedeutung, welche Buch und Schriftrolle in diesen Darstellungen haben, so klar gezeigt: das Buch bedeutet die gesammte Gedankenarbeit der Propheten, der Schriftzettel — durchaus im Sinne der ganzen früheren Kunst — die einzelne Prophezeiung, die durch geniale Intuition gewonnene Erkenntniss künftigen Heiles. Das Eintreten der intuitiven Erkenntniss, der Enthusiasmus gewonnenen Wissens also wird in dem Jüngling veranschaulicht; das wie in Flammen lodernde Haar ist der Ausdruck des geistigen Vorganges. Was er niederschreibt, ist gewiss eine der Weissagungen, die wir auf früheren Darstellungen aufgezeichnet finden: „Und nach den zweiundsechzig Wochen wird Christus getödtet werden“ (9, 26) oder „aber das Reich, Gewalt und Macht unter dem ganzen Himmel wird dem heiligen Volk des Höchsten gegeben werden, dess' Reich ewig ist, und alle Gewalt wird ihm dienen und gehorchen“ (7, 27). In dem zweiten Knaben, der, ganz im Schatten gehalten, nur mit seinem Kopfe aus Daniels Mantel hervorschaut, dürfte ein Hinweis auf die Orakelträume des Sehers gegeben sein.

Die Cumaea.

Leidenschaftliche Willensgewalt, die sich in den stark ausgeprägten, durchfurchten Zügen, in der vordringenden Stirne, der



Der Prophet Joel.

gebogenen Nase, dem hartnäckigen Kinn äussert, macht diese Greisin zu einer Schrecken erregenden Erscheinung. An herkulischer Kraft selbst die mächtigsten Riesenbrüder überbietend, zeigt sie sich nicht als Gottgeweihte, sondern, wie die schaudernde Phantasie sich die Hexe von Endor vorstellt, als eine dämonisch wilder Natur verbundene Höhlenbewohnerin, deren Lebenskraft keine Zeit etwas anhaben kann. Michelangelo formte sie so, wie sie, „horrenda", Aeneas durch die Unterwelt führt. Jene Amalthea, der nach Ovid zu ihrem furchtbaren Verhängniss der verschmähte Apollo tausendjähriges Leben verliehen und deren dem Tarquinius (Priscus oder Superbus) überlassene Bücher im Tempel des Jupiter Capitolinus aufbewahrt wurden. (Eine verwandte Kopfstudie, Casa Buon., Verz. Nr. 13.) Sie ist nicht in Lesen vertieft, wie ihre Altersgenossin, die Persica, sondern ihr Blick haftet an einer wiedergefundenen Stelle, die sie im Buch gesucht hat. Noch hält der eine Knabe das andere Buch, das sie vorher befragte. Nun hat sie den ihr soeben gereichten grossen Codex aufgeschlagen, um sich nochmals zu überzeugen, und ist, vor sich hinmurmelnd, bemüht, den Spruch sich einzuprägen. Die gewaltig zupackenden Hände scheinen sich seiner zu bemächtigen. Sie wird ihn auf die Weissagerolle verzeichnen, wie deren eine bereits in dem für die Wanderschaft bestimmten Sacke zu sehen ist. Oder ist der Spruch dort bereits aufgeschrieben und prüft sie nur nochmals die Richtigkeit nach? Ohne Zweifel ist es die der Prophetin immer beigegebene Verkündigung der 4. Ekloge Vergils:

Ultima Cumaei venit jam carminis aetas,
Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.
Jam redit et virgo, redeunt Saturnia regna;
Jam nova progenies caelo demittitur alto.

Die kräftigen Knaben scheinen ihre Worte zu vernehmen. Der vordere schaut nicht in das Buch, sondern nach unten vor sich hin, wie in Träumerei verloren; auch der andere sinnt im Lauschen; blickt er auf das Buch hinab, so geschieht dies, ohne dass er etwas Bestimmtes wahrnähme.

Letztes Sichvergewissern der Wahrheit, so dürfte man den geistigen Vorgang kennzeichnen.

Die libysche Sibylle.

Joel.

Feurige Energie gewaltiger Denkkraft verleiht den tief durcharbeiteten Zügen des bejahrten Mannes, die an Signorellische Köpfe gemahnen, das Gepräge. Von der hohen Stirne, die den potenten Schädelbau zeigt, strahlt Licht aus, in den energisch, fast metallisch starren, abstehenden Haarbüscheln glaubt man die dem Haupt entspringenden Gedanken hervorzucken zu sehen. Von seinem Mantel, wie von einer bergenden Nische umrahmt, hat er dem Forschen obgelegen. Nun ist es beendigt, die Weissagung endgültig auf dem Schriftbande fixirt. Er überliest sie mit aller Anspannung des Geistes, ihre ganze Bedeutung sich klarmachend und sie bis in alle Tiefen ergründend, noch einmal durch, schon entschlossen und vorbereitet, sich zu erheben und das Heilswort zu verkündigen. Die Bücher, die er soeben noch auf dem Pulte befragt, sind den Knaben übergeben worden. Der ältere ist im Begriff, das eine fortzutragen, und ruft dem jüngeren, der den Gedanken des Meisters in dem von ihm übernommenen Buche zu folgen sucht, verweisend zu, das Gleiche zu thun.

Prüfung und Ergründung des gewonnenen Wissens, ein Sichbestärken in der Erkenntniss und innerliches Sichaneignen derselben wird hier zum Ereigniss.

III. Die Verkündigung der Erkenntniss.

Einen Abschluss des Forschens in Büchern, wie bei Joel, gewahren wir auch in

der Libica.

Die Schönheit und Anmuth dieses herrlichen Weibes von Junonischer Erscheinung, die auch in wundervollen Studien zu Oxford (Verz. 407) und Madrid (Don Aureliano de Beruete, Verz. 378) uns entzückt, wie nicht minder die kühne Kunst, mit welcher der Meister das komplizirte Bewegungsmotiv gestaltet hat, erweckte seit alten Zeiten die grösste Bewunderung. Einstimmig in dieser, haben die Betrachter aber in der Deutung der Handlung, die sie vornimmt, von einander abweichende Ansichten aufgestellt. Ist sie, den Oberkörper nach hinten drehend, elastisch mit den Fussspitzen den Boden und einen Schemelblock berührend, den Blick seitwärts in die Tiefe gerichtet, im Begriffe, das grosse Buch von dem hohen

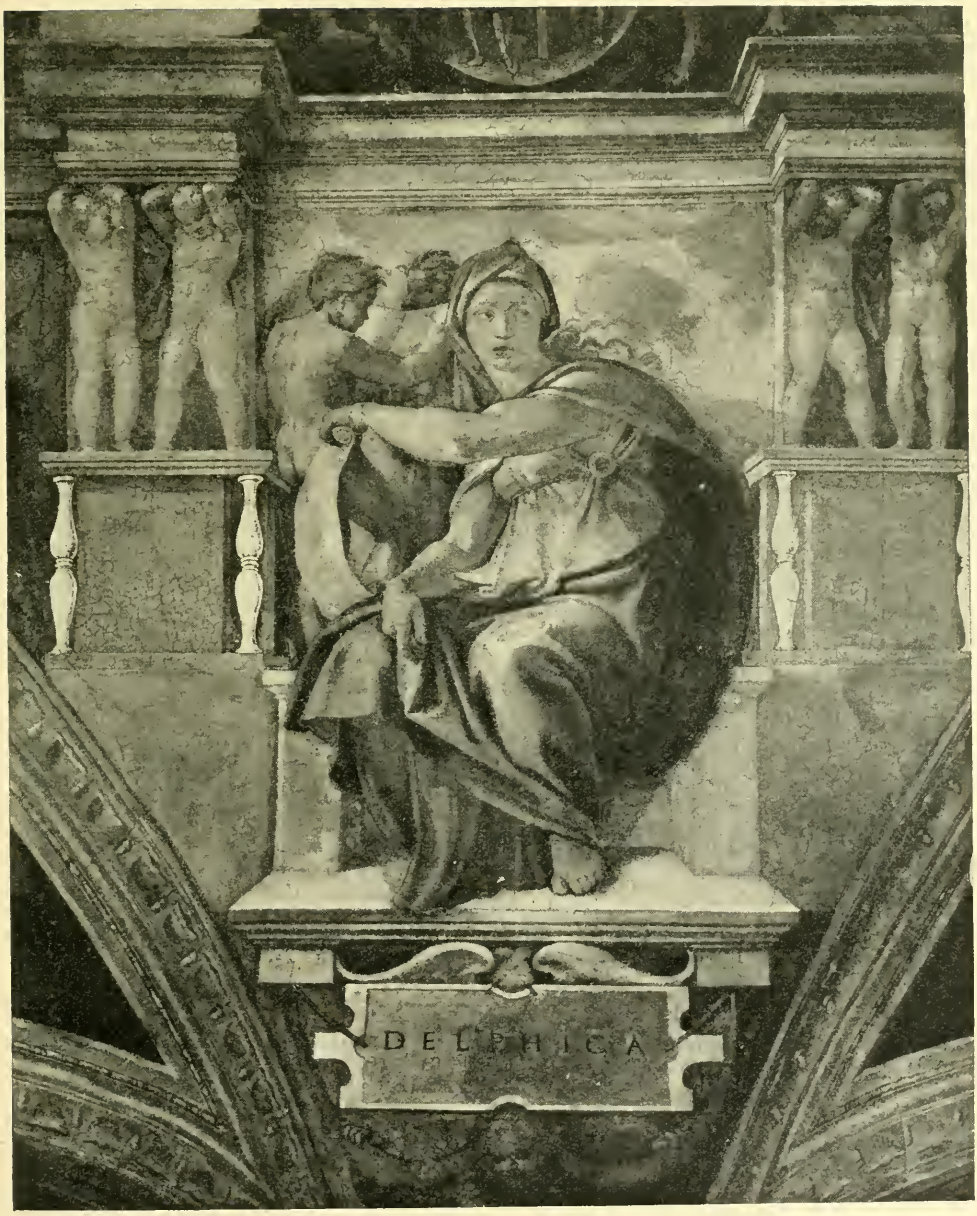
Der Prophet Ezechiel.

Pult im Hintergrunde herabzunehmen, um es auf die Kniee zu legen und darin zu lesen, oder es zusammenklappend zu schliessen? Dass die letztere Auffassung, die übrigens schon Vasari hatte, die richtige, scheint mir nicht zweifelhaft. Um einen so gleichgültigen Vorgang, wie das Herunterlangen des Bandes, kann es sich nicht handeln. Dem widerspricht auch die bedeutungsvolle Feierlichkeit ihres Gebahrens. Die bewegungslosen Züge des Antlitzes, das, in schmal gestrecktem Oval und fein gebildeten sensitiven Formen, eine sanfte Harmonie der seelischen und geistigen Kräfte offenbart, verrathen, dass sie lange in die Lektüre versenkt war, in häuslicher Zurückgezogenheit, die ihr gestattete, des schweren Oberkleides sich zu entledigen. Nun schliesst sie das Buch: das Gelesene wird zum Erlebniss, es bedarf keines Forschens mehr, die Erfüllung der Prophezeiung ist Gewissheit. Geschlossen ist die von dem Kinde gehaltene Rolle, in welche die Seherin ihr Wissen verzeichnet hat. Der erregten Frage des zweiten Knaben scheint der erste zu antworten: das Werk ist gethan. Sie wird mit ihrem Mantel die nackten Arme und den Nacken verhüllen und davonschreiten, um ihre Erkenntniss zu verkündigen. Indem sie sich erhebt, richtet sie, erfüllt von innerer Schauenskraft und durch die erlebten Gesichte in tiefen Ernst, ja in Mitleiden versetzt, das Auge nach unten. Dort befindet sich der Altar. Nicht als ob nun in realistischem Sinne das künstlerische Gebilde mit der Wirklichkeit in Beziehung gesetzt wäre, aber es wird vom Künstler angedeutet, welche Vorstellung sie beschäftigt: das Leiden Christi. Neben der Prophezeiung auf den im Schooss der Jungfrau-Königin sitzenden Knaben werden ihr ja auch solche auf die Passion in den Mund gelegt: „den heiligen Rücken wird er in Einfalt den Schlägen darbieten und schweigend die Streiche empfangen“ oder: „er wird das Joch unserer Knechtschaft auf seinen Nacken nehmen.“

Der Entschluss zur Verkündigung der Erkenntniss ist es, den Michelangelo hier geschildert hat.

Ezechiel.

Des Propheten Wort Gottes eigenes Wort — so möchte ich diese Darstellung, welche die eigentliche Prophezeiung, die öffentliche Verkündigung des Geheimnisses veranschaulicht, nennen. „Richte Dein Angesicht wider sie und weissage wider sie.“ Dies ist der immer wiederkehrende Befehl Jehovas,



Die delphische Sibylle.

von dem uns das Buch Ezechiel meldet. Es wird uns nicht erzählt, dass der Prophet selbst gesprochen, sondern nur die ihm von Gott mitgetheilten Worte werden berichtet. Und diese Befehle sind von Visionen begleitet. Der Seher ist geschildert als der unter dem Eindrucke des Gesichtes dem Befehl Gottes gehorchende Weissagende. Indem der Befehl ergeht, vollzieht sich auch die Weissagung, denn Gottes Befehl selbst ist die Weissagung. Der genialen Vorstellung, dass Vision, Befehl, Weissagung Eines sind, wird die kühne Darstellung des in heftiger Bewegung sich nach links wendenden disputirenden Mannes verdankt. Man lese die ersten Kapitel und staune über die künstlerische Intuition! Dass Ezechiel, dessen Wesen als leidenschaftliche Eindrucksfähigkeit und Ausdruckskraft von dem Künstler aufgefasst ward, ein Prophezeiender, wird durch die geöffnete Rolle veranschaulicht (indessen das Buch geschlossen unter den Füssen des Engels ruht), dass es eine Weissagung wider das sündige Israel ist, durch „die Richtung des Hauptes". Dass es auf Befehl Gottes geschieht, verkündet die hingebende Gebärde der rechten Hand, und dass dieser Befehl mit einer Vision verbunden ist, verräth der Blick. Verstärkt wird das Verständniss des Vorgangs durch den Engel: seine rechte Hand weist nach oben, auf den Quell der Inspiration, seine Linke auf Jene, wider die geweissagt wird. Verstärkt auch durch den Windstoss, der, die Gesichte nach der Erzählung begleitend, die Haare des Engels und das Tuch des Propheten flattern macht. Der Blick nach rückwärts des andern Knaben scheint das Momentane der vorüberziehenden Erscheinung anzudeuten, nach den Worten Kap. 3, 12: „Und ein Wind hob mich auf, und ich hörte hinter mir ein Getöse, wie eines grossen Erdbebens: gelobet sei die Herrlichkeit des Herrn an ihrem Ort."

Die Delphica.

Die Prophezeiung als unmittelbare Äusserung des visionären Erlebnisses! Die reinste und höchste Verbildlichung des Seherthumes — und diese die höchste künstlerische Vision des Meisters selbst, der, den Schatten der Schönheit aus der griechischen Unterwelt heraufbeschwörend, die Pythia als Kassandra gewahrte. Die Weissagung entrollend, indess der Knabe im Buche sich deren Sinn verständlich zu machen sucht, erschaut sie, vom Hauch der Gottheit umwittert, mit ihrem grossen, schreckenvoll

gebannten Auge das Ungeheuere: sie sieht das Heil, aber zugleich den Kreuzestod des Erlösers, durch den es einzig gewonnen werden kann. — Dem begehrenden Blicke der Eva in der „Erschaffung Adams" antwortet der erkennende der delphischen Sibylle, dem Leben der Tod!

Kein Wort drückt die Bedeutung dieses tragischen Weltenschauens, kein Wort die erhabene Schönheit dieser Gestalt aus, in welcher — einmal und nicht wieder — die mythenbildende Kraft Michelangelos sich bis zur Sonnenhöhe vollkommenen Griechenthumes erhob, — die Feder versagt.

B. DIE DEKORATIVEN FIGUREN IM RAHMENWERK

Was bei anderen Künstlern vegetative oder lineare Ornamente, sind bei dem Plastiker Michelangelo menschliche Gestalten. Dem Reich der Natur vergleichbar, umschliessen sie das geistige Reich der mythischen Darstellungen, indem auch sie, wenn wir sie, wie oben geschehen ist, als eine Personifikation von Naturkräften auffassen, eine Mythologie bilden. Wie die den Elementen verbundenen Wesen niedriger Art: Faune, Satyrn und andere die olympischen Götter, umgeben sie die alttestamentarischen Heroen. In den architektonischen Rahmen einbezogen, führen sie, in Stufen der Entwicklung gleichsam von dessen Zwange sich befreiend, aus dem ungeistigen Anorganischen in das Organische, Geistige hinüber. Welche Bedeutung sie für den Künstler haben mussten, begreifen wir leicht, bedenken wir, dass er in ihrer Gestaltung, unbeengt von dem Zwange, innere Vorgänge verdeutlichen zu müssen, mannichfaltigste Bewegungsmotive, rein um ihrer selbst willen, erfinden durfte. Und wir sehen ihn hierbei nur fortsetzen und entwickeln, was er, den natürlichen Anforderungen seiner Kunst gehorchend, schon früher als Beiwerk in seinen Schöpfungen gebracht hatte, ja er verwerthet schon in der Jugend gestaltete Aktionsmomente. Auf die Madonna an der Treppe zurückzuführen sind die beiden Ideen, welche der Schilderung des Kindheitslebens an der Sixtinischen Decke zu Grunde gelegt werden. Die jungen Athleten sind dieselben, wie die Jünglinge im Hintergrunde der heiligen Familie Doni, und zwar übernimmt Michelangelo aus diesem Bilde die bewegten sitzenden Figuren. Die in engen Raum eingezwängten,

als Bronzen gedachten Männer erscheinen als eine durch den architektonischen Rahmen bedingte, auf antike Vorbilder zurückgehende Erfindung, während in den Putten mit den Schrifttafeln ein uraltes Motiv der Zwickelausschmückung, in ähnlicher Weise, wie es Mantegna in der Camera degli Sposi und die Lombardi in einer Kapelle in S. Giobbe zu Venedig gethan, frei wiederholt ward.

1. Die Bronzeakte in den Zwickelecken über den Stichkappen.

Von einer Symbolik architektonischer Kräfte, wie man behauptet hat, dürfte, wie schon bemerkt, wohl schwerlich zu reden sein. Alle Stellungen erklären sich aus der Nothwendigkeit, in Raum ausfüllender Weise menschliche Leiber in einer engbegränzten Dreiecksfläche, deren Hypothenuse schräg ansteigt, den Verhältnissen entsprechend bewegt darzustellen. Von ruhigen Motiven der Lagerung, in denen der Meister zum Theil die Schräge noch nicht berücksichtigte, sondern die Fiktion einer horizontalen Fläche festhält, bis zu komplizirten Bewegungen eines künstlerischen Sichaufrechthaltens die verschiedenen Möglichkeiten veranschaulichend, hat er an dem dekorativen Charakter festgehalten. Er bildet diese Menschenornamente, Raum ausfüllend, wie andere Dekorateure Ranken- oder Blattwerk. Dem unwillkürlichen Sichverbreiten der Ranken entspricht die willkürliche, dem Raume sich anpassende Bewegung des Menschenleibes. Je zwei Figuren über einer Stichkappe bilden ein Paar, in der Art, dass die eine Figur genau das Gegenbild der anderen, also nach dem gleichen Karton ausgeführt ist.

Gelagerte Gestalten — nur ausnahmsweise erscheinen solche in kriechender Haltung — darzustellen, war das künstlerische Problem, das den Meister fesselte. Er knüpft an Vorhergehendes: den Adonis, den Adam, den Noah an und findet neue Lösungen, deren einige unmittelbar die Allegorieen der Medicikapelle vorbereiten.

2. Die Steinputten an den Thronen.

Auch hier wurde derselbe Karton im Sinn und im Gegensinn für die zwei Puttenpaare jedes Thrones angewandt, und wohl dürfte ein Schüler an der Malerei betheiligt gewesen sein, da Unterschiede in den künstlerischen Qualitäten, und zwar zwischen den zwei Puttenpaaren desselben Thrones, sich zeigen. Es finden sich

Abweichungen, die nur so zu erklären sind, dass der Mitarbeiter, den Michelangelo, nachdem er das eine Paar selbst ausgeführt, zu Hülfe zog, das andere als Kopie anfertigte und Einzelnes missverstand.

Dass der Meister, der Kinder auf Donatellos Verkündigungsrelief, kleiner Terrakottagruppen aus Donatellos Schule, vielleicht auch antiker Gruppen sich erinnernd, hier Motive, die er bereits in seiner „Madonna an der Treppe“ gebracht hatte, nämlich das Sichnecken oder Raufen und das Spiel mit Tüchern, wieder aufnahm und bearbeitete, wurde schon erwähnt. Er verschmolz sie mit jenem anderen, das er für das Juliusdenkmal erfunden: der Putto als Atlant. Aber das Wesentliche ist hier doch nicht das Stützen und Tragen, sondern, was man bisher nicht bemerkte, eben jenes Spiel mit einem an der Wand hinter den Kindern aufgehängten Gewandstück. Überall erscheint es, nur bei den Paaren neben Joel und Delphica nicht — oder ist auch hier ein Halten des Gewandes im Rücken gedacht? Jedes Paar ist aus einem Knaben und Mädchen gebildet.

Der Thron des Zacharias.

Weder um Abwehren noch um ein Raufen, wie behauptet worden ist, handelt es sich. Die Kinder ziehen sich gegenseitig das hinten hängende Tuch über die Schulter. (Abb. S. 363.)

Der Thron des Joel.

Unter allen Putten sind diese am ruhigsten in der Haltung. Sie scheinen das Gebälk zu stützen. Es ist aber, wie gesagt, auch denkbar, dass sie mit den erhobenen Ärmchen das Tuch im Rücken halten. (Abb. S. 375.)

Der Thron der Delphica.

Auch hier kann man zweifeln, ob die Haltung in der einen oder der anderen Weise motivirt ist. (Abb. S. 381.)

Der Thron der Erithraea.

Von der fälschlich behaupteten derben Annäherung und von handgreiflichem Abwehren vermag ich nichts zu sehen. Beide Kinder beschäftigen sich mit dem Tuch, das sie von hinten vorziehen, dabei hebt das eine, wie im Tanze balanzirend, das Beinchen. (Abb. S. 365.)

Der Thron des Jesajas.

Das eine Paar Arme in einander verschlungen, erheben die beiden Mädchen die anderen Arme, deren Hände rückwärts das Tuch halten. (Abb. S. 369.)

Der Thron des Ezechiel.

Die Köpfe dieser herkulischen Kinder werden durch das Gebälk schwer belastet, das auch auf ihre erhobenen Arme drückt. Das Mädchen, auf dessen Schulter der Knabe die Hand gelegt hat, scheint nicht diese wegzunehmen, sondern das Tuch nach vorne zu ziehen. (Abb. S. 379.)

Der Thron der Cumaea.

Stützen sie das Gebälk? Oder wollen sie das Tuch von hinten hinauf und herüber ziehen? (Abb. S. 373.)

Der Thron der Persica.

Hier wird das über beide Köpfe gezogene Tuch zu einem Symbol behaglich einträchtiger Stimmung. (Abb. S. 361.)

Der Thron des Daniel.

Ein Kampf um den Besitz des hinten hängenden Gewandes, wie das Zugreifen der Hände erweist! Beide Kinder zerren an ihm und das Mädchen, das den Kürzeren zu ziehen scheint, giebt ihrem Ärger schreiend Ausdruck. (Abb. S. 371.)

Der Thron des Jeremias.

Der Knabe, von hinten gesehen, fasst das Mädchen beim Haar; mit den gesenkten Händen halten sie gemeinsam das Tuch hinter sich. (Abb. S. 367.)

Der Thron der Libica.

Zwei Buben ringen spielend mit einander: der eine hebt mit seinem einen Beine das des anderen, der das Tuch um ihn zieht, in die Höhe und fasst ihn beim Ohre. (Das Paar links ist eine grob missverstandene Kopie.) (Abb. S. 377.)

Der Thron des Jonas.

Das Mädel, das der Bube, wie es scheint, mit sich fortziehen möchte (oder fassen die beiden Hände nach dem Gewand hinten,

das sich das Mädchen über den Kopf gezogen hat?), hält sich in tänzelnder Bewegung an der Mauerkante fest und zwickt den Knaben in die Brust. (Abb. S. 359.)

3. Die Putten mit den Namentafeln.

In den Verhältnissen zum Theil sehr plump gebildet — nur von einigen darf man Henkes Ausspruch gelten lassen: in ihren leicht und schlank gegebenen Stellungen komme Michelangelo der Antike am nächsten — sind sie Füllfiguren. In wenigen Fällen tragen oder stützen sie die Tafeln; es hängt von ihrem Belieben ab, ob sie sich mit ihnen beschäftigen wollen oder nicht, denn die Tafeln sind aufgehängt.

4. Die Athleten.

Verglichen mit der Gebundenheit der bisher betrachteten Figuren bezeichnet die herrliche Jünglingsschaar, welche als Bekrönung der Thronpfeiler gedacht ward, das Reich höherer Freiheit. Nirgends wie in diesen Gestalten konnte der Meister seiner Bildhauerfreude am bewegten, nackten jungen Leibe einen so mannichfaltigen Ausdruck geben.

Die Glückempfindung, auf dem ihm eigensten Gebiet souverän walten zu dürfen, theilt sich uns unmittelbar mit. Er fühlt sich als Hellene, als Schöpfer der Schönheit, als Verkündiger der Freiheit in der Gesetzmässigkeit. Die schwere Bürde der Gedanken und Seelenbewegungen fällt von ihm ab: die Fülle eines ungebrochenen natürlichen Daseins fesselt sein Auge und seine Phantasie. Einmal — nur einmal in diesem Künstlerschaffen — scheint in reiner Bläue der Himmel auf ein Menschenthum, das harmonisch in die Natur einbezogen ist, hernieder zu strahlen. Für unser Auge in unmittelbare Nähe der grossen tragischen Entscheidungen über das Menschengeschick und der im Erkenntnisssehnen sich abringenden Geister versetzt, wirken diese kraftvollen Jünglinge, als hätten sie, einer anderen Welt und Schöpfung angehörig, nicht Theil an dem durch Sünde verschuldeten Geschick — oder täuscht uns der erste, allgemeine Eindruck? Erfährt auch dieses feurige, übermüthige, naive Dasein eine Trübung? —

Wir sahen, wie sich aus der Eintheilung der Decke die Nothwendigkeit ergab, den Raum oberhalb der Throne auszufüllen. Dies konnte nur durch dekorative Figuren, die mit den Medaillons

in Zusammenhang gesetzt wurden, geschehen. Der Gedanke an festonhaltende Gestalten, welche die Pfeiler bekrönen, bot sich in der Tradition des XV. Jahrhunderts dar, die in Kunstwerken und in triumphalen Festveranstaltungen Putten als Guirlandenträger mit Vorliebe verwerthet zeigt. Donatello (Verkündigung in Santa Croce und Grabmal des Giovanni Medici) und Mantegna (Eremitanikapelle) hatten hierfür bedeutsamste Bestimmungen gegeben. Wie bei Augenblicksdekorationen dieses Motiv angebracht ward, zeigt uns ein Fresko im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, wo wir Putten damit beschäftigt finden, Festons an einem Portal zu befestigen (Aufbruch Borsos zur Jagd). Dass für die Kränze das Laub und die Frucht des Eichbaums, des Wappenzeichens der Rovere, verwerthet ward — Eicheln schmücken auch die Rahmungen der Lünetten und Stichkappen — war eine Ehrung des Auftraggebers der Fresken.

An Stelle des fertigen Schmuckes setzte der dramatische Geist des Bildners den Akt der Ausschmückung, an Stelle statuarischer Guirlandenträger lebende Wesen. Hierfür kamen wohl Eindrücke der Wirklichkeit mit in Betracht. Wir erfahren von lebenden allegorischen Figuren, die in Nischen eines 1492 für Alexander VI. errichteten Triumphbogens aufgestellt waren. Ähnliches sah man gewiss auch bei dem Einzuge Julius' II. 1508 in Rom, da vor dem Vatikan ein Konstantinsbogen errichtet war und von einem Triumphwagen herab palmentragende Genien den Papst mit einem Friedenshymnus begrüssten. Und gewiss hat damals auch, wie später 1513 bei den Festlichkeiten, das Eichenlaub eine grosse Rolle als Ornament und in den Händen vornehmer Jünglinge gespielt. So erscheint die Architektur an der Sixtinischen Decke mit ihren dekorativen Figuren wie die Verewigung eines solchen triumphalen Schaugepränges.

Die Ausschmückung der Thronaufsätze geschieht in zweierlei Weise: erstens erhalten die Medaillons eine Draperieenzierde, indem Tücher, durch Einschnitte in den Medaillons gezogen, an den vier Ecken in Ringen an die Architektur befestigt werden, wobei ausser den Händen häufig auch die Füsse der Jünglinge, den Stoff anspannend und ausbreitend, sich bethätigen, und zweitens werden grosse schwere Laubgewinde über den Medaillons angebracht und volutenartig über die Steinsitze ausgebreitet. Die Dekoration erscheint ihrer Vollendung nahe bei der Eingangswand über der Delphica und Joel; bei den anderen Thronen ist dieser oder jener

vorbereitende Akt gegeben. Und zwar handelt es sich dabei um folgende Momente: Durchschlingen und Befestigen der Tücher, Tragen der Säcke, in denen die Festons sich befinden, Öffnen dieser Säcke, Sichbefreien von der schweren Bürde, Niederlassen der Last auf den Sitz, Ausbreiten der Guirlanden auf demselben, gleichzeitige Beschäftigung mit den Festons und den Tüchern, zeitweiliges Unterbrechen der Arbeit und Ausruhen. Nicht überall sind auch die Festons schon zur Stelle, dann gilt das Bemühen nur den Draperieen; auch kommt es vor, dass der eine Jüngling die Guirlande, sein Partner aber die Tücher anordnet. Eine bestimmte Reihenfolge in den Stadien der Arbeit ist nicht festzustellen; nur allgemein kann man sagen, dass in der Nähe der Altarwand die Thätigkeit noch eine eifrige, in den weiteren Kompartimenten aber so gut wie vollbracht ist und daher grössere Ruhe eintritt.

Aus oben schon angedeuteten rein künstlerischen Rücksichten erklärt es sich, dass Michelangelo an die Stelle von Kindern, die hier auch zu klein erschienen wären, Jünglinge setzte. Auf seinem Triumphzug Caesars hatte Mantegna in ähnlichem dekorativem Sinne Epheben gebracht, Signorelli verwendete sie, und zwar auch als Pfeilerbekrönungen, in seiner Geisselung Christi (Brera), aber Michelangelo brauchte ja nur, wie schon gesagt ward, an die zum Theil auch mit Tüchern spielenden Gestalten seiner „Madonna Doni" anzuknüpfen. Diese, schwerlich das antikische Diomedesrelief Donatellos im Palazzo Riccardi, waren der Ausgangspunkt. Verwerthete er doch die sitzende Figur rechts auf dem Bild direkt für den Nackten links von Jesajas.

Die Frage ist nun die: verband er mit diesen, zunächst ohne Zweifel dekorativ gedachten Jünglingen noch bestimmtere Vorstellungen? Vasari und Condivi sprechen bloss von „Ignudi". Nach des Aretiners Meinung bezeichnen sie die Herrschaft des goldenen Zeitalters unter Julius II. Spätere Erklärer kamen zu so verschiedenen Meinungen, dass die Einen, in Rücksicht auf ihre Thätigkeit, sie „Sklaven" nannten, die Anderen sie Heroen, „Göttersöhnen", verglichen. Im Besonderen auf Platons „erotische Mania", die in ihnen verdeutlicht sei, wies Scheffler hin, Justi hielt die Möglichkeit einer allegorischen Bedeutung: sie seien gewissermaassen Vertreter der schönen Künste, für nicht ausgeschlossen.

So wenig mir das letztere einleuchtet, so unzweifelhaft erscheint es mir, dass dies jugendliche Geschlecht seine Heimath in

Griechenland hat. Es ist der platonische Kultus der Jünglingsschönheit, der hier in künstlerischer Idealität seinen Ausdruck findet, aber nicht einen erotischen, sondern einen mit faunischen Zügen durchsetzten agonalen Charakter erkenne ich in ihnen. Die Binden im Haar, vielfach die Art dieses Haares und die Körperformen weisen darauf hin, dass dem Meister antike Statuen der Sieger in den Wettspielen vorgeschwebt haben. Es sind junge, in der Palästra geschulte Athleten!

Das Paar über Joel.

Die Jünglinge haben eine doppelte Aufgabe, der sie mit Ruhe und Besonnenheit obliegen: sie halten hinter sich das grosse Eichenlaubgewinde, das über ihren Schultern herabhängt, und ziehen, mit dem vorderen Arm festen Halt auf dem Sitz gewinnend, das unten bereits an den Ringen befestigte Tuch durch die oberen Löcher des Medaillons, indem sie mit den Füssen die Draperie spannen. Es herrscht eine strenge, fast spiegelbildartige Symmetrie. Eine an das Schwermüthige gränzende ernste Stimmung spricht aus der Haltung des Kopfes und dem gesenkten Blick der Augen. (Studien in den Uffizien, Verz. 218, und im Louvre, Verz. 474.) (Abb. S. 413.)

Das Paar über der Delphica.

Die linke Figur ward bei einer Pulverexplosion 1798 bis auf den Kopf zerstört. In einem Stiche Adam Ghisis ist sie uns erhalten. Auch hier eine strenge Symmetrie und eine mit grosser Ruhe betriebene doppelte Thätigkeit. Sie halten mit dem einen Arm das mächtige Gewinde, mit dem gesenkten anderen fassen sie die Enden der noch nicht an der Wand befestigten Tücher zusammen. Nachdenklich schwermüthig verrichten sie ihre Arbeit. (Studien zu dem Jünglinge rechts in der Casa Buonarroti, Verz. 47, im Louvre, Verz. 498, und in den Uffizien, Verz. 220.) (Abb. S. 422.)

Das Paar über der Erithraea.

Die Jünglinge, im Unterkörper symmetrisch, im Oberkörper gegensätzlich: der eine nach hinten, der andere nach vorne gewandt, der eine im Profil, der andere en face gebildet, scheinen, nachdem die Draperie unten in den Ringen straff angespannt worden, einen Augenblick zu ruhen, bevor sie die Tücher oben befestigen. Der rechts ist in Sinnen versunken, der Linke schaut mit gequältem, ja

entsetztem Blick, den Mund schmerzlich geöffnet, heraus. (Studien im British Museum, Verz. 311 und 348.) (Abb. S. 438.)

Das Paar über Jesajas.

Die Symmetrie, im Unterkörper und in der Axenrichtung des Oberkörpers gewahrt, ist in den Armen gelockert. Von den Korrespondenz verlangenden Armen ist der eine gesenkt, der andere erhoben. Die Draperie, in deren unteres Ende sie den Fuss setzen, ist angebracht. Nun gilt es, das Laubgewinde, das sie vom Rücken her über die Schulter ziehen, zu befestigen. Der eine links, dem es gelungen, beobachtet lachend den Anderen, der sich erregt müht, die Guirlande aus dem Sacke herauszuziehen. (Studien zu dem Jüngling rechts in den Uffizien, Verz. 221; in Oxford, Verz. 392; in Casa Buonarroti, Verz. 66 und 47, zu dem links in den Uffizien, Verz. 220, und im Louvre, Verz. 507.) (Abb. IV, Kap. 4.)

Das Paar über Ezechiel.

Symmetrisch sind die gesenkten Arme, die geneigten Oberkörper, die geneigten Köpfe. In den anderen Armen (der eine gehoben, der entsprechende gesenkt) und in der Beinstellung zeigt sich Differenzirung. Es gilt, da die Ringe an den Postamenten fehlen, die Draperieen, die oben und unten durch die Medaillons gezogen sind, in anderer Weise zu befestigen. Dem links ist es gelungen: er hat sie um das Postament herumgeschlungen. Der Andere, der mit der Linken ein flatterndes Gewandstück festhalten muss, hat nur die Rechte frei, um die Draperie, die er zugleich mit dem Fusse sichert, unten festzuhalten, und sieht daher, im Gegensatz zu dem gelassen vor sich hinträumenden Gefährten, beunruhigt aus. (Studie für den Jüngling rechts im British Museum, Malcolm, Verz. 348, für den links in Casa Buonarroti, Verz. 66, und im Louvre, Verz. 505.) (Abb. IV, Kap. 5.)

Das Paar über der Cumaea.

Eine ähnlich gelockerte Symmetrie, wie bei den eben erwähnten Figuren, doch sind die Gestalten, die hier auf grossen Kissen sitzen, bewegter. Das eine Bein heraufgezogen, stemmen sie sich mit dem anderen gegen das untere Gesims. Die Draperieen sind geordnet. Nun scheint der Jüngling links, ehe er die neue Arbeit unternimmt, sich in ernsten Gedanken zu verlieren: eine leise Verdüsterung zeigt

sein seitwärts in die Ferne gerichteter Blick. Seine linke Hand liegt auf dem einen Ende der Guirlande, deren anderes von seiner Rechten berührt wird. In voller Thätigkeit ist der Genosse, der, von einem Gewand umflattert, mit mächtiger Bewegung, sich zurücklehnend, das vordere Ende des bereits hinter dem Medaillon befestigten Festons umfängt. Auch er schaut grossen Auges in die Ferne. (Studie zum Jüngling links in Casa Buon., Verz. 66.) (Abb. IV, Kap. 6.)

Bei den folgenden vier Paaren, an der Altarseite der Kapelle, ist von Symmetrie nicht mehr die Rede. Die Gestalten sind nicht zu einer künstlerischen Einheit verbunden. Doch dürfte man die Frage aufwerfen, ob eine solche nicht zwischen je zwei neben einander befindlichen Paaren in freier Weise hergestellt werde. Mir dünkt dies in der That so: innerhalb der Reihe von vier Figuren scheint wenigstens zwischen den zwei in der Mitte: rechts von Persica und links von Jeremias, rechts von Libica und links von Daniel, eine symmetrische Korrespondenz beabsichtigt zu sein.

Das Paar über der Persica.

Noch zeigt sich eine lineare Beziehung der Figuren auf einander, wenn auch Haltung und Bewegung gegensätzlich sind. Der Jüngling links, in ruhiger Stellung auf den Genossen schauend, scheint das Ende der über den Sitz gelegten Guirlande von dem Sacke, in den es eingehüllt war, zu befreien; das Gleiche wird die Aufgabe für den muskelgewaltigen Anderen sein, denn das Festonende steckt noch ganz im Sacke, der mit einem verknoteten Tuche zugebunden ist. Er macht den Eindruck, als wäre er mit dem Genossen nicht zufrieden, und stösst, das Haar vom Winde bewegt, einen wilden Ruf, wie ein Raubvogel auf Felsenhöhen, aus. (Studien in Haarlem, Verz. 255 und 256; im British Museum, Verz. 310, und in der Albertina, Verz. 527.) (Abb. IV, Kap. 7.)

Das Paar über Daniel.

Nur der Jüngling links hat mit einer Guirlande zu thun, er hat sie schon mit dem einen Ende über dem Medaillon befestigt und wird sie nun von der linken Schulter auf den Sitz herabfallen lassen. Dass er im nächsten Momente auf dem Postament stehen werde, ist nicht anzunehmen, ja bei der augenblicklichen Stellung undenkbar. Vielmehr wird er mit dem rechten Bein, dessen Haltung

an das Diomedesrelief erinnert, heruntersteigen. Aufmerksamen, lebendigen Blickes schaut er heraus, obgleich seine Stellung bedenklich ist. Der Andere von satyrhaftem Typus, der übermüthig spielend seine Glieder bewegt, hat die Aufgabe, die Bänder in der oberen rechten Ecke an den Ring zu befestigen. Das kostet ihm eine grosse Mühe; ausgelassen scheint er zu lachen. Jede Figur ist für sich, ohne jede Rücksicht auf Symmetrie, erfunden. (Studien in der Casa Buonarroti, Verz. 33, und im British Museum, Verz. 311 und 293.) (Abb. V, Kap. 1.)

Das Paar über Jeremias.

Die beiden Gestalten stehen in stärkstem Kontrast zu einander. Der Jüngling rechts ist in voller, schwieriger Arbeit. Auf den Sitz mit einem Beine aufknieend und mit der einen Hand sich an ihn klammernd, in fast verrenkter Stellung, lässt er die schwere Kranzesbürde von den Schultern im Rücken sich herabsenken, dass sie so zu liegen kommt, wie auf der andern Seite. Dort ruht in lässiger Stellung der Gefährte, eine wundervoll komponirte Figur, von der Thätigkeit aus. Mit gelassenem Blick beobachtet er, wie die Sache drüben gelingen wird. (Studien in der Casa Buonarroti, Verz. 66, und in Oxford, Verz. 415 und 412.) (Abb. V, Kap. 2.)

Das Paar über der Libica.

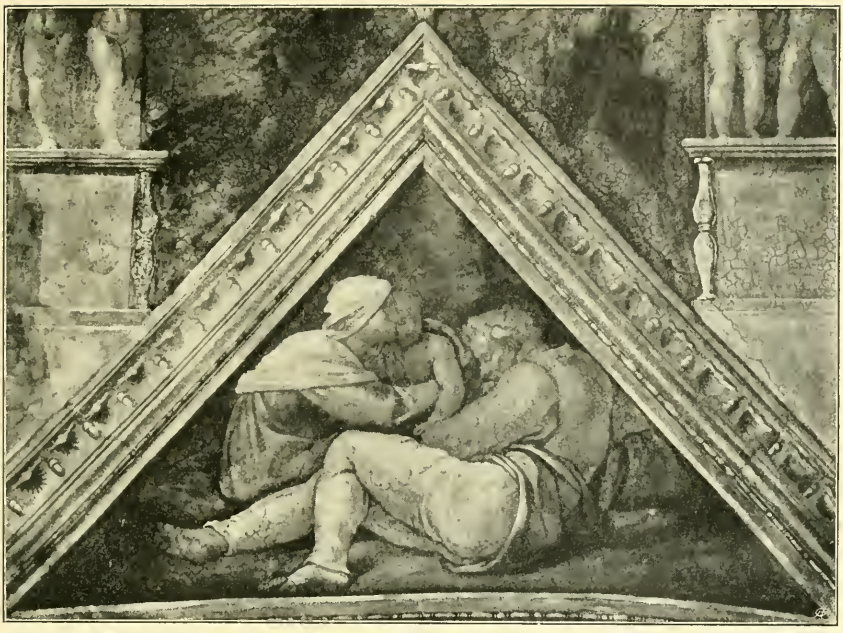
Der Vorgang ist nicht ganz deutlich. Der Jüngling links sitzt vorgeneigt auf einem Polster und umfängt, ernst, ja fast düster in die Tiefe schauend, mit den Armen hinten den mit Eichenlaub gefüllten Sack, den er von der linken Schulter auf den Sitz herablässt. Der andere erhebt sich, mit dem rechten Bein knieend, über dem Sitz, auf dem der Sack niedergelegt ist, und sucht in sehr gezwungener Stellung — man weiss nicht recht zu welchem Zwecke — ein Gewandstück (nicht die Draperie), das unten auf dem Sitz durch den Sack eingeklemmt ist, in die Höhe zu ziehen. Vermuthlich wird der linke Arm es dann über den Kopf nach vorne herübernehmen. (Studien in der Casa Buonarroti, Verz. 45, und in den Uffizien, Verz. 218.) (Abb. V, Kap. 3.)

Bleibt nach einer Prüfung aller dieser durch unvergleichlichen Reichthum der Erfindung und Kraft der Formensprache berückenden jugendlichen Leiber der erste allgemeine Eindruck einer

ungetrübten, fröhlichen Bethätigung zu Rechte bestehen? Mit Verwunderung nehmen wir nun wahr, dass, so üppig die Lebensempfindung in den Gliedern sich äussert, Heiterkeit doch nur in einer einzigen Figur sich ausspricht, nämlich in der links von Jesajas. Einige Andere verrathen wilde Lebhaftigkeit: die Jünglinge über Daniel und der Schreiende rechts von der Persica. Die Meisten aber sind ernst, ja unfreudig: träumerisch, wie die über der Delphica und über Joel, sinnend (die links von Jeremias, links von Persica, links von Ezechiel, links von der Cumaea, rechts von der Erithraea), besorglich erregt (rechts von Ezechiel, rechts von Jesajas, rechts von Cumaea), schmerzlich bewegt (links von Erithraea, links von Libica).

Als charakteristisch für die Auffassung im Ganzen ist also die eigenthümliche Dämpfung, welche die Freude physischer Kraft von Seite der Seele erleidet, zu bezeichnen. Nur in einigen faunartigen Gesellen waltet das Animalische ungebrochen.

Nahe liegt es, die Stimmungen darauf zu beziehen, dass die Epheben eine mühsame und schwierige Zwangsarbeit zu verrichten haben. Gewiss macht sich dies bei einigen Figuren geltend — und ist hier so motivirt. Aber eine genügende Erklärung ist damit nicht gegeben. Auch auf dieses natürliche Dasein fällt ein Schatten aus der tragischen geistigen Welt, die von ihm eingerahmt wird. Das ist es! Der agonale Grieche im Dienste des christlichen Mythus! Begreift man nicht — ich spreche gleichnissweise — sein Sinnen, seine Schwermuth, seinen Unmuth?



Stichkappe der Sixtina.

3

DER STIL

Erst von neueren Forschern ist die Thatsache beachtet worden, dass an den Gemälden der Decke, geht man von der Eingangsseite im Osten nach der Altarwand im Westen zu, gewisse Wandlungen in der Darstellungsweise sich dem Blicke zeigen. Nicht eigentlich befremden kann es, wenn die ersten Historienbilder Kompositionen aufweisen, die eine reichere und gedrängtere Anordnung der Personen enthalten, denn dies, wie im Besonderen auch die Kleinheit der Figuren in der „Sündfluth", war durch den Vorwurf: die Geschichte Noahs, bedingt, indessen die Schöpfungsszenen eine Beschränkung auf wenige und grosse Gestalten forderten. Wohl aber geben die zunehmenden Dimensionen der Propheten und Sibyllen (damit zusammenhängend auch die der Steinputten an den Marmorthronen), die wachsende Grösse der Verhältnisse, die sich steigernde

Erregtheit und Bewegung und die sich mehr und mehr lockernde Symmetrie bei den Athleten, sowie ähnliche Erscheinungen bei den Bronzefiguren, zu denken.

Die Frage ist: spricht sich hierin eine von Vorneherein gefasste künstlerische Absicht aus oder ist Michelangelo während der Ausführung der Fresken, immer freier und kühner sich entfaltend, durch bestimmte Rücksichten zu diesen Veränderungen veranlasst worden?

Für das Erstere scheinen folgende Erwägungen zu sprechen. Einmal: der Entwurf für das Ganze der Gemälde an der eigentlichen Decke ist doch sicher reiflich durchdacht und insoweit vor der Anfertigung der Kartons festgestellt worden, dass einerseits die Kompositionen der Historien ihre Gestaltung gewonnen hatten und andererseits die Verhältnisse, in denen die Figuren der Propheten und Sibyllen, sowie der Athleten, zu den angränzenden Historien stehen, bestimmt waren. Eine solche Verhältnissmässigkeit ist unverkennbar, denn der Sündfluth entsprechen die kleineren, sie umgebenden Figuren, wie den Schöpfungsszenen die grösseren. Zweitens: die Zunahme der Dimensionen der Propheten und Sibyllen ist, wenigstens auf der einen Seite, die mit der Delphica beginnt, eine allmähliche, d. h. sie wächst von Figur zu Figur. (Auf der anderen Seite ist die Zunahme keine ganz kontinuirliche, sie kommt einmal, aber nur ein einziges Mal, im Ezechiel zum Stocken, der dieselbe Grösse hat, wie die vorangehende Erithraea.) Dies lässt doch auf eine schon im Gesammtentwurf vorgesehene Absicht schliessen. Drittens: jene Anordnung der Historien, dass die grossfigurigen beim Altar, die kleinfigurigen bei der Eingangswand sich befinden, erklärt sich, da die Ansicht der Bilder für den Eintretenden berechnet ist, ebenso wie die Grössenzunahme der Sehergestalten, wohl am ersten aus dem Wunsche, ihm eine möglichst deutliche Anschauung zu gewähren.

Spricht dies alles für eine Vorüberlegung, so lassen sich doch auch nicht leicht wiegende Argumente für die Behauptung, Michelangelo habe die Veränderungen erst während der Arbeit vorgenommen, anführen. Erstens: wohl versteht man das Zunehmen der Grössenverhältnisse aus einer bestimmten Absicht; warum aber nimmt auch die Bewegung der einzelnen Athleten zu und warum schwindet die anfangs gegebene Symmetrie zwischen den beiden Gestalten eines Paares? Warum werden die Stellungen immer

künstlicher? Dies erklärt sich doch ebensowenig aus einer geistigen Beziehung auf die angränzenden Historien, wie aus einer Berechnung des Eindruckes auf den Eintretenden. Zweitens: spricht sich in diesen Erscheinungen nicht deutlich die wachsende Kunst und Sicherheit, also eine Entwicklung vom Gebundenen zum Freieren aus? Genau so, wie wir diese uns denken würden! Der Meister hätte also nicht schon im Gesammtentwurfe Alles genau festgestellt, sondern erst, indem er von Feld zu Feld fortschritt, bei der Ausführung der Fresken selbst.

Die einzige Lösung des Dilemmas ergiebt sich, wenn wir beiden Erwägungen ihr Recht zuerkennen. Der Vorgang dürfte folgender gewesen sein. Die ersten Skizzen zu den Historien, wie zu den Propheten, Sibyllen und Epheben werden, wie auch das Oxforder Skizzenbuch zeigt, ziemlich gleichzeitig entstanden sein, nachdem das Gesammtschema, welches den Gedanken der wachsenden Grössenverhältnisse schon enthielt oder wenigstens bald in sich aufnahm, festgestellt war. Eine Fülle solcher Federskizzen, in Sonderheit für die Athleten, muss ihm vorgelegen haben. Als er dann an die feste Gestaltung des Einzelnen ging, wozu ihm ausgeführte Röthelstudien dienten, begann er mit den ersten Kompartimenten an der Eingangsseite und legte hier in der Anordnung der Epheben Gewicht auf strenge symmetrische Gesetzmässigkeit und ein gewisses Maass in Motiven und Formen. Vorwärtsschreitend in der Reihenfolge der Kartons, denn eben in diesen vollzog sich die Entwicklung, befreite er sich, indem er die kühneren Skizzen benutzte, mehr von jenem Zwange, wie zu gleicher Zeit seine Freude an mächtigeren Körperformen, im Einklang mit der Idee der zunehmenden Verhältnisse, zu immer gewaltigeren Bildungen führte.

An einer Gesetzmässigkeit aber, welche den Stil der gesammten Schöpfung bestimmt, hielt er fest: an der plastischen Norm klarster Verdeutlichung der die Gestalten einschliessenden und durch sie belebten Raumeinheiten.

Verräth sich der plastische Geist, wie dargelegt ward, schon in dem architektonischen Rahmenwerk: in den festgezimmerten Throngehäusen, welche die Sehergestalten in sich aufnehmen, in den Würfelpostamenten, auf denen die Epheben sitzen, und in den Gurtbögen, findet er unmittelbaren Ausdruck in den Marmorputten, den Bronzefiguren und den Reliefmedaillons, so prägt er nicht minder den als Malereien gedachten Darstellungen und Figuren

seinen Stempel auf. Denn diese sind vom Standpunkte des Relief- oder Statuenbildners aus aufgefasst und entworfen. Giebt es innerhalb des grossen Bereiches der Möglichkeiten der Malerei jene einer Annäherung an das Plastische, die gleichsam den Gegenpol zu der Entfesselung rein malerischer Anschauung in Farbe und Licht bezeichnet, so ist sie hier in weitest gehender Weise erreicht. Die in sich abgeschlossene und begränzte, von allen Beziehungen zur Umgebung losgelöste menschliche Gestalt oder Gruppe ist der vom Künstler behandelte Vorwurf. Dies gilt nicht allein von den statuarischen Propheten, Sibyllen und Athleten, die ja einen so grossen Raum einnehmen, sondern auch von den Historien. Sie zeigen, wo immer nur dies vergönnt war, die reliefartige Anordnung der Figuren in einer nach vorne und hinten flächenhaft vor einem einfachen Hintergrunde begränzten Raumschicht, welche volle Deutlichkeit der Konturen gestattet, und in klarer Absonderung der Gestalten von einander. Für das Landschaftliche sind nur die unumgänglichsten Andeutungen gegeben. Wo durch das Gegenständliche die Darstellung grösserer, durch Figuren belebter Raumtiefe geboten war, wie namentlich in der „Sündfluth", handelt es sich nicht eigentlich um die Erweckung einer Illusion, wie sie der mit malerischen Mitteln arbeitende Künstler anstrebt, sondern um blosse allgemeine lineare Bestimmungen, bei denen es auch das malerische Aufgaben übernehmende Relief bewenden lässt. Man beachte, wie gruppenweise die Gestalten auf jenem Bilde in fünf Zonen hinter einander angeordnet sind, also gleichsam eine Reliefschicht hinter der anderen angelegt und fast nur durch die verschiedenen Grössenverhältnisse die Tiefenvorstellung hervorgebracht wird.

In der „Bestrafung Hamans" erinnert die naive Nebeneinanderordnung der drei Vorgänge und die blosse Andeutung der drei Räumlichkeiten an die primitiven Erscheinungen der Trecentomalerei, ähnlich auch in der Judithszene. In den Lünettengemälden ist auf jede Charakterisirung des Hintergrundes als einer Häuslichkeit verzichtet: das Reliefartige kommt hier zu besonderer Deutlichkeit.

Nur so betrachtet, wird auch die Farbengebung verständlich. Nicht die Absicht, durch den sinnlichen Reiz der einzelnen Farbe oder der Farbenharmonie zu wirken, wie es der Kolorist thut, leitet unseren Meister: solche Wirkungen sind ihm von sekundärer Bedeutung neben der auch der Farbe zuertheilten Aufgabe, den Eindruck des Körperlichen verstärken zu helfen oder, wenn man

es vorsichtiger ausdrücken will, diesem nicht hinderlich zu sein. Dies zeigt sich vornehmlich in der Abtönung der einzelnen Farben, die nur in dem Schatten ihren Charakter bewahren, um im vollen Lichte ins Helle, ja Weissliche überzugehen, so dass also etwas einer Grisaillemalerei Verwandtes entsteht, aber auch in der Beschränkung auf wenige und nicht laut sprechende Töne, nämlich: hellblau, hellkirschroth, hellviolett, grau, gelb und grün, denen sich nur seltener orange oder zinnoberroth gesellt.

Aus dieser Wahl und dem noch immer nachklingenden Ghirlandajoschen Prinzip einer Modellirung des Fleisches in bleigrau wirkenden Tönen resultirt ein gedämpfter Gesammteindruck, wie er der Unterordnung der Farbe unter die plastische Form einzig entsprechen konnte. Die politurartige Glätte des Farbenauftrages, bis zu welcher es der Pinsel behufs einer ersichtlichsten Rundung aller Formen in der Modellirung gebracht hat, uns schon aus der Madonna Doni bekannt, muss hier in der Freskotechnik füglich das grösste Erstaunen hervorrufen. Auch dies Verfahren, dem auf äusserste Vollendung bedachten Marmorarbeiter eigenthümlich, steht zu einem dekorativ malerischen Gestalten in grösstem Gegensatz.

Unter so geschaffenen Bedingungen konnte nun der grosse Bildner den Reichthum seiner Anschauungen vom bewegten menschlichen Leibe in wunderbar mannigfaltigster Weise in stehenden, liegenden und sitzenden Gestalten ausströmen lassen, seine Meisterkenntniss der Struktur und des organischen Lebens frei bewähren.

Man weiss nicht, worüber man sich mehr verwundern soll, über die unbegreifliche Fülle von Motiven, über die Grösse des Schauens oder über die geschlossene Einheitlichkeit in dem Eindruck von einzelnen Gestalten und Gruppen. Mit welcher untrüglichen Sicherheit sind selbst bei komplizirtesten Bewegungen, wie sie namentlich die Jünglinge in der Nähe der Altarwand zeigen, die Körpererscheinungen zu einem Flächenbilde gebändigt, mit welcher Deutlichkeit alle Funktionen veranschaulicht, mit welcher unbegreiflichen Berechnung die Rhythmen geregelt! Eine feste Gesetzmässigkeit liegt dem natürlich Wirkenden zu Grunde, die Figuren sind in ein ideelles Liniengefüge einfacher, eben als Einheiten empfundener regulärer, geometrischer Formen einbezogen, und zwar spricht sich auch dieses strenger in den östlichen Bildern aus, indessen in den westlichen es mit grösserer Freiheit gehandhabt wird.

Wie bekannt, ist die künstlerische Urform der Einheit das Dreieck, da in ihm sich der Ausgleich der beiden Hauptrichtungen: der Vertikale und der Horizontale vollzieht und in ihm die Normen, wie der Proportionalität, so auch der Symmetrie enthalten sind. War in den Stichkappen diese Form von Vorneherein als Rahmen gegeben und galt es hier nur bei Bildung der sie ausfüllenden Familiengruppen die Vertikalen und Horizontalen zu verdeutlichen, so bedurfte es künstlicherer Konstruktionen bei dem System der Throne mit den Sehergestalten und den krönenden Jünglingen. Mit weisester Berechnung wurde in die Vertikale der Thronpfeiler durch die Gliederung in einen unteren, einen mittleren und einen höheren Theil die Horizontale mit starker Betonung eingeführt. Hierdurch erhielt auch die sitzende Figur eine Abmessung in drei Theile, denn der unterste Block des Thrones, in der Höhe des Sitzes, bezeichnet die Höhe des Unterkörpers, das Gesims des mittleren Würfels die Brusthöhe, das Gesims des oberen ungefähr die Scheitelhöhe.

Das Postament unter den Füssen giebt einen klar bestimmten unteren Abschluss. In der verschiedensten Weise, besonders deutlich bei den frühesten Figuren (die strengsten Beispiele sind: Joel, die Delphica und Zacharias), werden diese Horizontalen nun in den Gestalten selbst betont, die untere durch die Kniee, durch seitlich gesehene Oberschenkel und durch lagernde Gewandfalten, die obere durch quer gehaltene Arme, Ellenbogen, Gewandbegränzungen, Gürtel, Ärmelfalten, Schriftrolle, Lesepult. Vertikale Bestimmungen ergaben sich im Kopf, in der Haltung eines Beines und eines Armes und in Gewandfalten (auch in den aufrechten begleitenden Putten), die vermittelnden Diagonalen, parallel angeordnet, in Armen, Beinen, Gewandsäumen und Falten. Dieses Liniengerüst in dem Flächenbilde jeder einzelnen Figur zu entdecken, die Motive der organischen Bewegungen auf einfache lineare Formen, gleichsam auf ein geometrisches Schema, zurückgeführt zu sehen, ist für Den, welcher auf Erkenntniss des Gesetzmässigen in der Kunst bedacht ist, von unvergleichlichem Werthe. Überrascht wird er gewahren, welche Bedeutung in diesem Hinblick der Anordnung, dem Schnitt und den Falten der Gewandung zukommt, die doch zugleich dem künstlerischen Willen, alle wichtigen Funktionen des Leibes zu zeigen, sich anpassen muss. Bedeutet jenes Schema nichts anderes, als die ursprüngliche belebende Eintheilung einer Fläche in sich

kreuzenden Parallelen von Senkrechten, Wagerechten und Diagonalen, wie sie, der einfachen Ornamentik zu eigen, unmittelbar ästhetisches Wohlgefallen erregt, indem sie die Einheit in der Mannigfaltigkeit und zugleich in der Aufhebung der Richtungskontraste offenbart, so hat aber auch diese Fläche selbst, in welche die Gestalt einbezogen ist, ihrerseits die Form eines Dreiecks.

Freilich: die ganze Figur war, wie dies leicht begreiflich, nur ausnahmsweise (der Hesekiel) aus dem Dreieck zu konstruiren, wohl aber durfte es einer genialen künstlerischen Intuition gelingen, den Oberkörper (bis zu den Knieen) dieser Form anzupassen, und zwar, indem innerhalb ihrer wieder besonders noch der oberste Theil des Körpers: Brust und Kopf als Dreieck markirt wird. Hierzu dienten jene horizontalen Gliederungen: die Basis des grossen Dreiecks wird durch die Horizontale des Sitzes, die des kleinen durch die mittleren Gesimse der Thronpfeiler verdeutlicht. Dies gilt für alle Propheten und Sibyllen, aber eine interessante Entwicklung in der Lösung des Problems ist auch hier erkenntlich. Bei den frühen Gestalten: Zacharias, Delphica, Joel, Jesajas, Erithraea, auch noch bei Ezechiel wird eine wirksame Andeutung, wenn auch nur eine solche, auf ein die ganze Figur einzeichnendes Dreieck gegeben, in dem hier sehr breit gebildeten, als Basis gedachten Postament, auf dem die Füsse aufstehen; bei den späteren, da dies Postament schmal wird, ist dies nicht der Fall. Auch die strenge Einbeziehung der Figuren in das Throngehäuse wird dann aufgegeben: den Raum möglichst ausfüllend, breiten sie sich nach den Seiten über die Thronpfeiler, deren vertikale Innenlinie verhüllend, aus, und zugleich wird, wenigstens in einzelnen Fällen (David, Jonas, Libica, Jeremias) an der früher streng betonten Vertikale des aufrechten Oberkörpers nicht mehr festgehalten. Zu Gunsten kühner, eindrucksvoller Bewegungen wird die Gesetzmässigkeit gelockert. Unwillkürlich entzieht sich der Künstler, da er der ihm als Maler vergönnten Freiheiten sich bewusst wird, mehr und mehr dem Zwange der plastischen Normen. Ist es doch auch bezeichnend, dass Licht- und Schattenwirkungen in der Nähe der Ostwand einen starken malerischen Charakter gewinnen.

Das Schema der thronenden Figuren, das demnach als ein von einem rechteckigen Rahmen eingeschlossenes, horizontal dreigetheiltes Gebilde, unten aus einem Rechteck (gleich einem Postamente) darüber aus einem Dreieck (Oberkörper), bestehend,

gekennzeichnet werden kann, ist, allgemein betrachtet, auch für die nackten Jünglinge verwerthet worden. Auch bei ihnen finden wir eine Abmessung in drei Theile durch Horizontalen, deren untere durch die obere Fläche der Sitze (Kniehöhe), deren obere durch die innere Rahmenlinie der Historienbilder (Brusthöhe) gebildet wird, auch bei ihnen ähnliche Dreiecksbildung. Doch zeigen sich hier Modifikationen besonderer Art, welche durch andere Bedingungen der Anordnung geboten waren. Die Figuren konnten nicht vereinzelt aufgefasst, sondern mussten paarweise mit einander und zugleich mit dem zwischen ihnen befindlichen Medaillon in Beziehung gesetzt werden. Sie befinden sich nicht in einem Gehäuse, wenn auch die Gurtbögen hinter ihnen einen den Oberkörper einrahmenden Hintergrund bilden, sondern sitzen auf frei vorspringenden, und zwar ziemlich kleinen Würfeln. Sie waren fast alle in mehr oder minder ausgesprochener Profilstellung zu geben. Aus diesen Umständen folgte erstens, dass die eintretende Grundgesetzmässigkeit die der Symmetrie zwischen je zwei Gestalten war, von deren strengerem Zwange der Künstler sich erst in den spätesten Paaren an der Ostseite, und dies nicht zum Besten der einheitlichen Wirkung, befreit; zweitens, dass die Rückenlinie sich der vertikalen Gränzlinie des Gurtbogens anbequemen musste, da die Figuren sonst störend in die Bildfläche der Historien übergriffen, was übrigens bei den freier bewegten Jünglingen im Osten mehrmals eintritt, und drittens, dass die seitlichen Bewegungen der Beine im Hinblick auf die ungehinderte Ansicht des Medaillons angeordnet werden mussten. Die sich ergebende geometrische Grundform ist, in Kürze charakterisirt, die einer Zinnenbekrönung der Throne, und zwar einer solchen, die aus zwei in M-Form errichteten Dreiecken besteht. In der Breite der unteren horizontalen Dreieckseite zeigen sich Verschiedenheiten.

Kompositionsnormen ganz besonderer Art hatte der Künstler für die Lünetten zu finden. Da die der Bemalung sich darbietenden Flächen nicht ein volles Halbrund bilden, sondern der Fensterbogen dieses unten unterbricht, war es unmöglich, eine einheitliche, in der Mitte gipfelnde Komposition in ihnen anzubringen. Es blieb nichts übrig, als eine Gliederung in zwei Hälften vorzunehmen. Michelangelo bewerkstelligte sie durch Inschrifttafeln, welche, mit den Namen der Vorfahren Christi versehen, die Mitte ausfüllen. Die Form der so gewonnenen Seitenfelder bedingte sitzende Figuren.

Auch so aber blieben noch grosse Schwierigkeiten zu überwinden, was sowohl die symmetrische Korrespondenz der Gestalten, als auch die Bewegungsmotive und die Raumausfüllung betrifft. Innerhalb des Zyklus lässt sich, gehen wir, da offenbar diesmal die Arbeit so vorrückte, von der Altarwand aus nach der Eingangswand zu, deutlich der Fortschritt in der Lösung des Problems, der aber nicht während des Malens, sondern bei der Anfertigung der Kartons von September 1510 bis August 1511 sich vollzog, verfolgen: die Kompositionen werden immer einheitlicher und vollkommener.

In der Lünette Aminadab ist wohl die Frau gut in den Raum hineinkomponirt, nicht aber der gerade sitzende Mann, und es ist keinerlei Einheit ergebende Richtungsbeziehung der beiden Figuren auf einander zu sehen. Die letztere fehlt auch gänzlich in der Naasonlünette: jede Figur ist, ohne Rücksicht auf die andere, für sich entworfen. Hier ist wiederum die Frau gut, der Mann nicht glücklich dem Raum angepasst. Mangel an Korrespondenz ist auch der Salomonlünette eigenthümlich: in den beiden Figuren ist die Bewegung parallel, statt dass sie symmetrisch auf den Mittelpunkt bezogen wären. Besser abgewogen erscheint die Jessekomposition, aber es herrscht Ungleichheit in den Höhenverhältnissen der Gestalten, und die Frau fällt gleichsam nach rechts ab. Weiteren Fortschritt in Bezug auf die gleichmässige Raumausfüllung zeigt die Roboamlünette, schon deutlichere Beziehung auf den Mittelpunkt, aber noch Mangel an Symmetrie in den Oberkörpern. In der Asalünette wird das einzig mögliche Gesetz der Einheitsbeziehung und geschickten Raumausfüllung gefunden, wenn auch noch nicht streng durchgeführt. Dies Gesetz ist zur vollen Herrschaft gelangt in der Oziaslünette; es besteht in der radialen Beziehung der Linien des (nun nach aussen vorgeneigten Oberkörpers der Figuren) auf das Zentrum des Lünettenkreises. Die Leere, die dadurch zwischen den Gestalten und der Inschrifttafel entsteht, wird durch Voluten, die an die letztere angelehnt sind, vermieden. Eben dieses Gesetz, Varianten nur in der Grösse des von den beiden Radien gebildeten Winkels zeigend, bleibt in den folgenden Lünetten gültig; seiner sicher, darf sich aber der Künstler Durchbrechungen der anfangs strengen Symmetrie in den Stellungen der sich entsprechenden Figuren erlauben. Ja, er gelangt in den beiden Lünetten der Eingangswand durch hinzugefügte Gestalten zu einer neuen Lösung: er kann nun die Hauptpersonen mit gerade aufgerichtetem Körper

darstellen. Erst damit ist die früher noch immer nicht vollkommen erreichte Raumausfüllung gewonnen. Dem Stile nach gehörten auch die beiden zerstörten Bilder an der Altarwand an dieses Ende der Entwicklung. Ja, sie zeigen noch etwas Anderes, dies nämlich, dass die Komposition der beiden Lünetten in Rücksicht auf den sie zusammenfassenden Blick des Betrachters gebildet ward. Hier ist nicht Symmetrie zwischen den Hauptfiguren der einzelnen Lünette, sondern zwischen den beiden äussersten Figuren links und rechts und den zwei inneren auf den beiden Bildern.

Welche Rolle innerhalb dieser die beiden Lünettenhälften verbindenden Symmetrie für die Gestaltung der einzelnen Figur oder Gruppe die Dreiecksform spielt, mit welcher Klarheit auch hier die Gliederung durch Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen bestimmt wird, kann keinem aufmerksamen Betrachter entgehen.

Plastische Gesetzmässigkeit im Reliefstil und plastische Gesetzmässigkeit im linearen Gefüge des Flächenbildes — sind diese Normen kennzeichnend für den gesammten Gemäldezyklus der Sixtinischen Decke, heisst das nicht so viel, als dass der antike Stil hier zu neuem Leben erweckt ist? Gewiss, soweit es sich um die Grundgesetze, nicht aber, insofern es sich um die Erscheinungen handelt. Jene Gesetze sind einem anderen Geiste und einer anderen Seele dienstbar gemacht. Und zwar ist es, da das Juliusdenkmal ein blosser Plan blieb und die erhaltenen Statuen: der Moses den Propheten, die Sklaven den Athleten gesellt werden müssen, gerade hier in diesen Werken, dass wir in schneller Entwicklung den Stil der Michelangeloschen Kunst sich entscheiden sehen!

Entscheiden in dem Sinne, dass eine dritte, von der Antike gewahrte Gesetzmässigkeit, die der Proportionalität, durchbrochen wird, dass an die Stelle des Maasses ein Übermässiges tritt.

Dieses zeigt sich zunächst in der Körperbildung, und zwar sowohl relativ als absolut. Relativ, indem im Verhältniss zu dem umgebenden Rahmen die Grösse der Figuren immer mehr wächst, und zwar ebensowohl in den Historien, wie in den Propheten und Athleten. War hierfür zunächst auch wohl, wie wir annehmen mussten, ein Kompositionsgedanke, der den Standpunkt des Beschauers an der Eingangsseite der Kapelle berücksichtigte, maassgebend, so lässt sich gewiss nicht verkennen, dass zugleich ein

künstlerischer Drang mitwirkt. Wie wohl und verhältnissmässig in die Nische einbezogen erscheinen Zacharias, die Delphica, Joel, auch noch die Erithraea und Jesajas! Für Daniel, die Cumaea, die Libica, Jeremias und Jonas wird das Throngehäuse viel zu eng, und dieses Missverhältniss bringt den Eindruck der Kolossalität der Figuren hervor. Das Gleiche gilt von den Schöpfungsszenen: wie eng ist der Rahmen für die Gestalten, wie eng auch für die Sklaven das ihnen an der Ostseite durch die Architektur zugewiesene Bereich!

Absolut genommen aber schwellen die Körperformen in mächtiger, entwickelter Muskulatur an. Man vergleiche die in wahrhaft griechischem Ebenmaass gehaltenen Epheben über der Delphica und dem Joel mit den übervollen und -starken Jünglingen über dem Jeremias oder der Libica, den Jesajas mit dem Daniel, die Delphica mit der Libica! Welche Gefahr einer Aufhebung des harmonischen Verhältnisses zwischen Leib und Kopf, da letzterer der Massigkeit des Körpers gegenüber zu kurz kam, hierbei eintrat, zeigt nicht nur die Cumaea, ist es bei ihr auch am auffallendsten.

Dass auch die Bekleidung diese Wandlungen durchmacht, ist begreiflich. An Stelle der feineren Gliederungen treten massigere Drapirungen und Falten.

Das Übermässige zeigt sich zweitens in den Bewegungen der gewaltigen Leiber. Welch' eine Fülle, ja Überfülle der Muskelaktion drängt sich, verglichen mit den im Westen noch gehalteneren Erscheinungen bei den Figuren, am stärksten bei den Athleten, der östlichen Parthie dem Auge auf. Und welch' komplizirte Biegungen, Wendungen und Drehungen der einzelnen Körpertheile, welche kühne, ja gewaltsame Überschneidungen, welche Divergenzen und Gegensätzlichkeiten der Axen, sich steigernd bis zu den gezwungenen, gequälten Stellungen des Jünglings rechts über dem Jeremias und jenes rechts über der Libica! Als Begleiterscheinungen kommen die bewegten Gewandstücke, die häufig vom Winde aufgebläht sind, die bewegten, in Locken sich rollenden, abstrebenden, flatternden Haare hinzu.

Die überwältigende Erkenntniss der grandiosen Meisterschaft, mit welcher die physischen Lebenskräfte in Gestalten, wie dem erschaffenden Gottvater, den Flüchtigen der Sündfluth, dem gekreuzigten Haman, den im Knäul sich ballenden Verzweifelten der „Ehernen Schlange", dem Ezechiel, Jeremias, Daniel und Jonas, der

Cumaea und der Libica, den Athleten — um nur Hauptbeispiele zu nennen — geformt sind, vermag über das häufig beängstigend und beklemmend Erregende der Eindrücke, die wir empfangen, nicht zu täuschen. In unserem Empfinden angespannt bis zum Äussersten, bis zum Verlangen, jene Spannungen der Bewegung sich lösen, die Bewegungen sich verändern zu sehen, dürfen wir sagen: hier gelangt die Kunst bis an die Gränze des schönen Scheines, ja strebt über diese hinaus in ein anderes Bereich, selbst wenn die Gränzen so weit gezogen werden, wie es der Schönheit des Erhabenen entspricht.

Und wie weit, so stellt sich die dritte Frage bei dieser Wahrnehmung des Übermässigen ein, entspricht den Anforderungen der Schönheit, als des Ebenmaasses, die Bildung der Gesichtstypen? Dass Michelangelo stark durch das antike Ideal beeinflusst war und dass er sich ihm in einzelnen Gestalten, namentlich den Jünglingen und jungen Frauen, sehr näherte, wird Keinem, der den Vergleich anstellt, verborgen bleiben. In Köpfen, wie denen der drei jugendlichen Sibyllen, des Adam in der Erschaffung, der Athleten links über Jeremias, links über der Persica, links und rechts von der Delphica, des Jünglings in der Lünette Eleazar, der Frau in der Lünette Ezechias ist eine der Griechischen nahe verwandte Proportionalität erreicht. Im Allgemeinen aber wird diese Harmonie wesentlich modifizirt, und zwar auf zweierlei Weise: durch die starke Kennzeichnung psychischen Ausdruckes und durch individualisirende Charakteristik.

Bringt die Verdeutlichung leidenschaftlichen Innenlebens nicht nur momentane Bewegungen der Muskulatur mit sich, sondern gleichsam dauernd eingeprägte Akzentuirungen der Beweglichkeit jener Formen: Auge, Mund, Nasenflügel, in denen die verborgenen inneren Vorgänge zur Erscheinung werden, so bestimmt das Verlangen nach Charakteristik viel weiter gehende Abweichungen von der Schönheitsnorm des Typus. Es offenbart sich unverkennbar selbst in der Brüderschaar der gleichaltrigen Jünglinge, für deren Einzelcharakterisirung neben Verschiedenheiten der Formen und Züge besonders das verschieden gebildete Haar verwerthet wird. Zu Bildungen auffallend individueller Art aber hat es in den Propheten und Sibyllen einerseits, in den Familien der Lünetten andrerseits geführt. Von einem so auf das Typische gerichteten Künstlergeiste, der alle Bildnisskunst verschmähte, Gestalten geschaffen zu

sehen, die fast portraitmässig und zum Theil bizarr wirken, darf befremden. Bei den häuslich sittenbildlichen Szenen, die eine Fülle merkwürdiger Physiognomieen, vornehmlich der Männer, enthalten, erklärt es sich wohl aus dem Vorwurf und der dort untergeordneten Rolle, die diesen Figuren an weniger beachteter Stelle zugewiesen ist, nicht so leicht bei den dominirenden Verkündigern der Erkenntniss!

Gewiss war der Wunsch, Mannigfaltigkeit und Abwechslung in die Erscheinungen dieses Geistesolympes zu bringen, bestimmend, aber man stelle sich vor, wie ein Grieche des fünften oder auch vierten Jahrhunderts solche Denker dargestellt haben würde, um die Macht des modernen Verlangens nach Offenbarung individuellen geistigen Wesens in der körperlichen Erscheinung zu gewahren. Denn diese Macht ist es, welche zu Gunsten der Charakteristik die Schönheit preisgiebt, statt das Charakteristische so abzuschwächen, dass es mit der Schönheit ausgesöhnt wird. Der Hesekiel, Daniel, Joel, Moses, die Cumaea! — verglichen dem modernen Geiste, welcher die Sixtinische Decke schuf, erscheint der Schöpfer der Aposteltypen im Abendmahl zu Mailand, Leonardo, wie ein Grieche!

Eben diese Deutung des Charakteristischen aus dem Ausdrucksverlangen heraus giebt uns nun aber die Erklärung für jenes Übermässige überhaupt, das wir in den Malereien der Decke in Konflikt mit den Gesetzmässigkeiten der Raumbildung und Flächenwirkung treten und mehr und mehr dieselben, wenn nicht sprengen, so doch lockern sehen. Die inneren Gewalten des Wollens, des Fühlens, des Denkens, von dem Meister auf seine Geschöpfe übertragen, bauen sich die gewaltige Leiblichkeit. Diese ist die Sichtbarwerdung des Inneren, der Seele.

Und ein Bedenken stellt sich ein: wenn mächtiges Wollen seine Veranschaulichung in starken Körperformen und -bewegungen erhält, gilt dies auch vom Denken? Hier zeigt sich ein Widerspruch, den uns verständlich zu machen wir nochmals, die Propheten und Sibyllen im Auge, den Stil des Plastikers zu beachten genöthigt sind.

Sicher bezeichnen diese Gestalten, in denen, als dem Eindrucksvollsten und sich am meisten dem Blick Darbietenden, das Werk der Sixtinischen Decke gipfelt, auch in rein formalem Sinne, ganz abgesehen vom geistigen Gehalte, einen Höhepunkt im Schaffen Michelangelos überhaupt, ja sind, allgemein stilistisch betrachtet,

vielleicht das Vollkommenste, was er hervorgebracht hat, aber gerade in ihnen kommt zugleich das Problem seiner Kunst zur deutlichsten Fasslichkeit. Die göttliche Kraft und Freiheit eines höchsten Menschenthumes, in dem Inneres und Äusseres harmonisch ausgeglichen ist, offenbarte sich in den Götter- und Heroenstatuen der Griechen als Schönheit. Das geistige Wesen, die Macht der Erkenntniss, der auf den Intellekt gerichtete Wille hingegen, die einseitige Herrschaft des Inneren ist es, welche den seherischen Gottsuchern den Charakter des Heroischen verleiht: der Leib hat nur insofern eine Bedeutung, als sich in ihm das Geistige verdeutlicht. Gilt es die Charakteristik des Denkens zu geben, so spielt die Leiblichkeit keine Rolle, vielmehr verlangt eine solche Charakteristik, dass eine Aufhebung, Aufzehrung gleichsam des Körpers durch den Geist veranschaulicht werde. Nun kann aber die Macht der Persönlichkeit von dem Plastiker im Wesentlichen nur durch die Kraft und Fülle der Körpererscheinung zum unmittelbaren Verständniss gebracht werden. Hier liegt der Widerspruch. Im Moses überwand Michelangelo diesen, indem er den Mann der That, der zugreifenden Herrschergewalt darstellte.

Wie fand er sich mit der Aufgabe, die ihm in Propheten und Sibyllen gestellt war, ab? Er schuf, seinem plastischen Genius gehorchend, ein mythisches Geschlecht denkender Titanen; die tiefbegründete, volksthümliche Sage vom „dummen" Riesen, gewaltsam unterdrückt, musste einer solchen von Giganten, die der Geist erleuchtet, Platz machen. Wir glauben an sie, weil Michelangelo sie schuf und der Phantasie der Menschheit für alle kommende Zeit einprägte, aber welcher unbefangen an sie Herantretende kann sich dem Eindruck der Gewaltsamkeit dieses Schöpfungsaktes entziehen?

Indem der Künstler, der die Berechtigung hierzu dem Urwesenhaften des Raum und Zeit durchbrechenden Seherthumes entnahm, Grösse und Werth leiblicher Formen zum Symbol seelischer Erhabenheit zu machen sich gedrungen sah, gelangte er mit innerer Nothwendigkeit dazu, das ungeheuere Erleben dieser Persönlichkeiten in kolossalische Körper zu versetzen. Und je mehr er dies that, desto stärker musste der Zwiespalt zwischen Seele und Leib ersichtlich werden.

Körper, die zu unwiderstehlicher physischer That, zu Kampf und Sieg bestimmt erscheinen, sind, schwer lastend, zur Unthätigkeit

verurtheilt, indessen das geistige Leben zu höchsten Leistungen entfesselt ist. Riesenglieder, ihres Werthes und ihrer Bedeutung durch den Intellekt beraubt — wie ferne sind wir der Antike! Wie ganz im christlichen Bereiche! Und doch wieder: was hat denn diese sich überwältigend vordrängende Leiblichkeit mit christlicher Anschauung zu thun, wie antikisch muthet sie an! In jeder einzelnen Figur zeigt sich das Ringen des Künstlers nach einer Verschmelzung der beiden Welten — was seine unvergleichliche Kraft erreichte, war ein persönlicher Stil, und dieser war der Ausdruck eben jenes Ringens selbst, dem niemals das Ziel vollkommener Harmonie, reiner Schönheit zu erreichen möglich war. — In den Malereien der Sixtinischen Decke entschied sich das Geschick dieser Kunst. Was wir, in ihren Anblick versenkt und von ihm überwältigt, als ein Ungeheures empfinden — dies ist es: das Leiden der unerlösten Menschheit wird uns von einem Meister geschildert, dessen Schaffen selbst, je gewaltiger es sich entfaltet, desto mehr einem unentrinnbaren Verhängniss verfällt. Auf die stürmende Kraft der Sixtinischen Decke sollte die furchtbare Verzweiflungsklage der Medicigräber folgen.

N 6923 B9T5 1912 Bd.3 Abth.1

Thode, Henry
Michelangelo

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY