



3 1761 05318152 5

MICHELANGELO

III₂





R

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

2. ABTHEILUNG

BERLIN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1912



11.
1912
B. 3
A. 2

ÜBERSETZUNGSRECHT UND ALLE ANDEREN RECHTE VORBEHALTEN

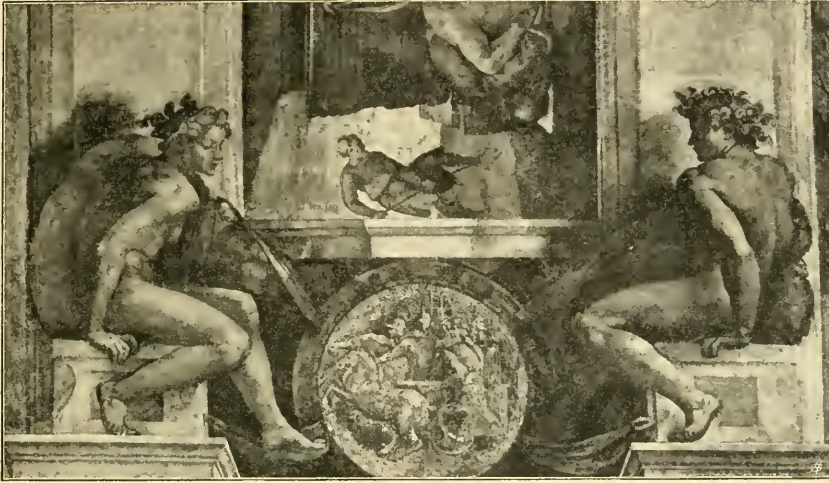
IV. KAPITEL

DIE HELDENAPOTHEOSE UND DER KOSMISCHE MYTHUS

DIE MEDICIGRÄBER UND ANDERE WERKE DER ZEIT

In solcher Knechtschaft, solchem Überdruß,
In falschem Wähnen, in Gefahr der Seele
Soll meisseln ich die göttlichen Gestalten.

(Michelangelo.)



Das Athletenpaar über Joel.

DIE VERSCHIEDENEN ENTWÜRFE

Michelangelos Beschäftigung mit den Medicigräbern hat, wie bereits im ersten Bande dieses Werkes (S. 291 bis 315) geschildert ward, vom Jahre 1520 bis 1534 gedauert, in welchem Jahre er, nach Rom übersiedelnd, sie unvollendet in Florenz zurückliess. Auch für sie, wie für das Juliusdenkmal sind im Verlaufe der Zeit verschiedenartige Projekte gemacht worden, von denen uns eine allgemeine Vorstellung zu machen zahlreiche Skizzen erlauben. (Vergleiche die eingehenden kritischen Darlegungen über diese, wie über die Daten der Arbeit und die älteren Deutungen, in Krit. Unt. I, S. 432 bis 544.)

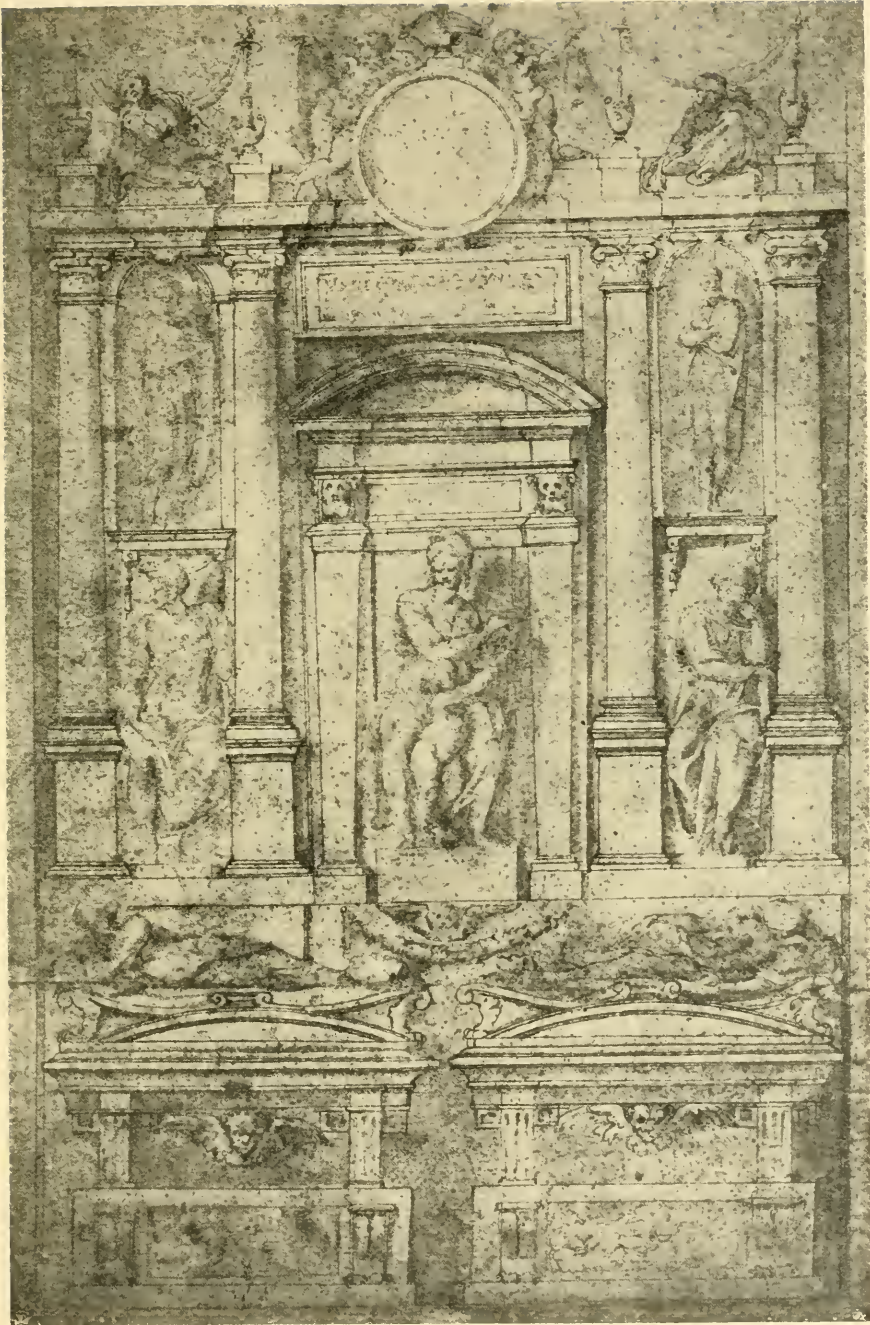
Die frühesten, für den Kardinal Giulio 1520 angefertigten Entwürfe zeigen einen Freibau, welcher, in der Mitte der neuen Sakristei von S. Lorenzo errichtet, die Gräber der beiden Magnifici Lorenzo und Giuliano, und der jüngeren Medici: Lorenzos, des Herzogs von Urbino, und Giulianos, des Herzogs von Nemours, aufnehmen sollte. Die Länge der Seiten war auf vier, die der Cassoni

auf drei Ellen berechnet. Für die Marmorbeschaffung im Frühjahr 1521 wurden kleine Thonmodelle und Zeichnungen angefertigt.

Die Entwürfe sind sehr unterschiedener Art. Man sieht, wie sich der Künstler über mannigfache Möglichkeiten Rechenschaft giebt und mit häufig ganz flüchtigen Strichen Ideen gestaltet. Er hat nicht allein an einen quadratischen, sondern auch an einen achteckigen Bau gedacht. Neben einstöckigen Anlagen sehen wir zweischössige. Zwei Hauptgedanken aber scheinen in den Vordergrund getreten zu sein und um den Sieg mit einander zu ringen: derjenige eines kastenartigen Aufbaues, in den die Sarkophage so einbezogen sind, dass sie dem Beschauer ihre Schmalseite zuwenden, also ähnlich wie im dritten Entwurf des Juliusgrabmales (siehe Zeichnungen in London, Verz. 287, und in der Casa Buonarroti, Verz. 122. 77) und der andere eines triumphbogenartigen Baues, vor dessen Seiten die Sarkophage der Breite nach angeordnet sind (siehe Zeichnungen in der Casa Buon., Verz. 139. 77, und in London, Verz. 301, vergleiche auch London Verz. 287. 318. Casa Buon. 134, sowie Casa Buon., Verz. 88 und 46). Es dürfte kein Zweifel sein, dass, als ästhetisch glücklicher, die letztere Form, welche später verändert auf die Wandgräber übergegangen ist, definitiv gewählt und dem Papste in Vorschlag gebracht wurde.

Die Skizzen lassen erkennen, dass Michelangelo einerseits an sein drittes Projekt für das Juliusdenkmal (1516), andererseits an das Triumphbogenmotiv des Sansovinoschen Grabdenkmales anknüpfte, daneben aber auch einfacherer Formen des römischen Nischengrabes sich gelegentlich erinnerte. Die vorangegangene Beschäftigung mit der Fassade von S. Lorenzo scheint ihn zu Plänen verführt zu haben, die mit den geringen Grössenverhältnissen der Kapelle in keinem rechten Verhältnisse standen. Bald aber modifiziert er sie und beschränkt sich, indem er nicht ohne Mühe den Nothwendigkeiten sich anpasst.

Die erste Lösung des Problemes, die er in der seltsamen Angliederung der Sarkophage ihrer Schmalseite nach versucht, giebt er, wie es scheint, zu Gunsten ihrer Aufstellung der Breite nach, auf. Die harmonische Verbindung des Unterbaues mit dem Oberbau macht ihm zu schaffen; er gestaltet den letzteren, ebenso wie die Sarkophage, in verschiedener Weise und findet einen Ausgleich des Unten und Oben in schräg auf den Sarkophagdeckeln lagernden Figuren. Diesem Entwurfe (Verz. 134) ähnlich möchte man sich



Definitiver Entwurf zum Doppelgrabmal der Medici. Nach einer Zeichnung der Albertina.)

den definitiven, vom Papste gebilligten Plan denken, ohne dass sich Bestimmtes hierüber sagen liesse. Ähnlich, denn hier erscheint ja das später beibehaltene Motiv der Deckelfiguren und ist auch die Mittelnische gegeben, die wir für die Anbringung der Madonna, die als einzig näher bezeichnete Statue erwähnt wird, voraussetzen müssen.

Vielleicht schon 1521, vielleicht auch später, als nach langer Verzögerung der Angelegenheit im Herbst 1523 neue Abmachungen getroffen werden, wird der Gedanke des Freibaues aufgegeben. Der nun eintretende zweite Plan ist der von zwei Wandgrabmälern mit je zwei Sarkophagen. Bei seiner Gestaltung ist, wie es scheint, der Meister von einem Entwürfe für eine der Fassaden des Freibaues ausgegangen, indem er diese Fassade gleichsam verdoppelte. Eine einheitliche Beziehung zwischen den neben einander geordneten Theilen wurde durch eine Statue, die in der Mitte vor schmalem Raum steht, zu erreichen versucht. Ein Tabernakel, an dessen Untersatz zwei Figuren angelehnt sind, ist über jedem Sarkophage angebracht. Die Sarkophage tragen in aufwärts gerollten Volutendeckeln liegende Statuen (Skizze, London, Verz. 318).

Das Nächste ist eine stärkere Betonung der Mitte durch ein Tabernakel, welches die Madonna aus dem definitiven Entwürfe des Freibaues, aber in stehender Stellung, übernimmt; die Seitenfiguren an dem Untersatz, hier als Putten gedacht, bleiben erhalten; die Sarkophage sind ähnlich. Die Wandarchitektur aber hat nun den Charakter eines triumphartigen Aufbaues erhalten, mit Reliefs in den Seitenfeldern neben der Mittelnische und mit bekrönenden, Festons haltenden Putten auf dem Gesimse. (Kopie einer Zeichnung in den Uffizien, Verz. 241.) Die Sechsfeldereinteilung der Architektur bleibt in den folgenden Entwürfen. Zunächst taucht der Gedanke auf, unmittelbar über dem Sarkophage die Statuen der Verstorbenen anzubringen: die Deckelfiguren werden aufgegeben. (Zeichnung im British Museum, Verz. 285.) Es folgt der Plan einer höheren Architektur mit Attika, die Anbringung von Statuen in den Seitenfeldern neben dem Mitteltabernakel mit der sitzenden Madonna. Die Figuren der Verstorbenen verschwinden; die unteren Felder werden mit Tafeln und Festons geschmückt. (Skizze auf dem eben erwähnten Blatte.) Die nächsten Versuche entscheiden sich für das Weglassen des Untergeschosses in der Wandarchitektur.

Erst hierdurch wird ein geschlossenes Gefüge zwischen ihr und den Sarkophagen erreicht. Nun erscheinen von Neuem die Deckelfiguren. Die Madonna verharret in der Mittelnische, links und rechts eine stehende Statue. Die Krönung wird durch ein Medaillon mit zwei Putten in der Mitte, sitzenden Figuren zwischen Pilastern auf den Seiten dargestellt. Noch aber haben bei sonstiger geglückter lebendiger Gestaltung die Seitentheile keine befriedigende Gliederung erhalten. (Skizzen in Oxford, Verz. 423.) Diese tritt als Letztes ein. Es werden je zwei Statuen auf jeder Seite über einander angeordnet, die unteren, die Gestalten der Verstorbenen, sitzend, die oberen stehend. Die Madonna erhält eine neue Stellung. Die Deckelfiguren sind flach ausgestreckt. Durch Erhöhung der Sarkophage über Postamenten wird ihnen das Gedrückte der Erscheinung genommen, es tritt Verhältnissmässigkeit mit der Wandarchitektur ein, an welcher das Mitteltabernakel dominierend die Einheit herstellt, die durch eine darunter hängende Guirlande und das krönende Medaillon noch verstärkt wird. Ein grossartiges Ganze, in dem nur die kleineren, oberen, stehenden Statuen nicht befriedigend wirken, auch die Vertikalen der Wandarchitektur und die Horizontale der Sarkophage noch unvermittelt auf einander stossen. (Skizze im Louvre, Verz. 462. Kopieen nach dem verlorenen definitiven Entwurf in München, Verz. 386a, in der Albertina, Verz. 531a; im Louvre, Verz. 511a; in den Uffizien, Verz. 264b; in Oxford, Verz. 424. 459a; in der Wiener Hofbibliothek, Verz. 531b.) (Abb. S. 415.)

Die Frage, ob Michelangelo bei den uns erhaltenen Entwürfen für das Doppelgrabmal an die Herzöge oder an die Magnifici gedacht hat, ist schwer zu beantworten. Sie können ebensowohl für das Monument der ersteren, wie der letzteren bestimmt gewesen sein. Vermuthlich hat er weder die Einen noch die Anderen besonders ins Auge gefasst, sondern nur den allgemeinen Typus des Denkmals festgestellt.

Bereits Anfang 1524 wird die Anlage von Doppelgrabmalen aufgegeben und das Modell des einfachen Grabmales angefertigt. Der dritte Plan bringt die Einschränkung auf zwei Denkmäler mit je einem Sarkophag. In Skizzen können wir auch hier die Entwicklung des Gedankens verfolgen. Michelangelo knüpft an die früheren Entwürfe an. Er behält die doppelte Pilasterstellung und den attikaartigen Abschluss bei; nun wird aber der

eine Sarkophag vor dem unteren Geschoss in der Mitte, die volle Breite des Mitteltheiles einnehmend, aufgestellt. Ein Gedanke, der schon in einer Skizze des Freibaus auftaucht: der zweier Deckelfiguren, die auf abwärts gekrümmten Voluten liegen, wird wieder aufgenommen, ebenso derjenige zweier am Boden liegender Statuen: der Flussgötter, nur dass diese seitlich, nicht unterhalb des Sarkophages angeordnet werden: in den zwei Feldern des unteren Geschosses sind zwei sitzende neben dem Sarkophag angedeutet. Die Bekrönung des Ganzen zeigt eine reichere Gliederung: an Stelle des Medaillons tritt eine Waffentrophäe, die kauernenden Figuren werden verdoppelt, die Festons beibehalten; neu tritt ein Hermenmotiv hinzu. (Skizzen in Casa Buonarroti, Verz. 75; im British Museum, Verz. 319.) Das Wesentliche der später ausgeführten Denkmäler ist hier schon gegeben, aber der Entwurf liess sich so nicht verwirklichen, da er einen breiteren Raum beansprucht haben würde, als die Wand zwischen den Pilastern ihn darbot. Es musste eine Verschmälerung eintreten und sie wurde erreicht durch Verengerung sowohl des mittleren Theiles, als der Seitentheile der Architektur. In der Mittelnische, über der ein Relief oder eine Inschrifttafel erscheint, ist nur der eine Herzog, von Viktorien gekrönt, angebracht, in den Seitennischen je eine stehende Statue skizzirt. Die Figuren in den verengten Feldern links und rechts vom Sarkophag sind weggelassen, die Flussgötter nicht mehr ausgestreckt gelagert, sondern, da der Platz zu schmal geworden, in mehr sitzende Stellung gebracht. Die Bekrönung des Kranzgesimses ist die gleiche geblieben. (Kopieen von Zeichnungen in der Albertina, Verz. 524, und im Louvre, Verz. 462.)

Dass es der Meister auch bei diesem Entwurf nicht bewenden lassen konnte, erklärt sich ohne Weiteres. Die unglückliche, durch die Enge des Raumes bedingte gezwungene Haltung der Flussgötter, deren eines Bein vor das Sarkophagpostament ausgestreckt ist, konnte ihn nicht befriedigen; auch musste ihm der überreiche Bekrönungsapparat unruhig und kleinlich erscheinen. So vereinfacht er dessen Motive und gewinnt Platz für die Flussgötter, indem er das Sarkophagpostament schmaler bildet. (Kopie einer Zeichnung im Louvre, Verz. 494.)

Nach diesem Entwurfe muss das Modell angefertigt worden sein, bei dessen Ausführung noch einige Modifikationen eintraten. Eine weitere Verschmälerung erwies sich als nöthig, die Figuren

auf dem Kranzgesims mussten verschwinden, damit sich das Grabmal der Kapellenwand einfüge; ein richtigeres Verhältniss zwischen den Deckelfiguren und dem Capitano ward gefunden, indem der letztere grösser gebildet ward. Mit dem Augenblick, da die Idee der Doppelgräber aufgegeben wurde, wird auch der Plan eines Grabmales der Magnifici aufgegeben. Wohl tauchte der Gedanke, sie an der Eingangsseite zu bestatten, auf, aber mit Entwürfen hierfür scheint sich Michelangelo nicht beschäftigt zu haben. Er begnügte sich damit, die postamentartige Ruhestätte für die älteren Medici an jener Wand gegenüber dem Altare zu schaffen, die dann, aber freilich erst viel später, aufgemauert wurde, und bestimmte wohl für sie die Madonna, die an den Denkmälern nicht verwerthet werden konnte. In dieses Postament sind 1559 die Holzsärge der Magnifici gebracht worden, und auf ihm fanden die Statuen der Madonna und der Heiligen Cosmas und Damianus Aufstellung.

Auch für das Pöpstegrabmal, das, für Leo X. und Clemens VII. bestimmt, im Mai 1524 geplant wurde, ist es, obgleich der Papst noch 1526 darauf zurückkommt, bei Entwürfen geblieben, wie er einen solchen im Juni 1524 nach Rom gesendet hat. Einige erhaltene Zeichnungen dürften uns eine Vorstellung von dem Projekt geben. Auch hier handelte es sich um eine dreigetheilte, aber andere Formen aufweisende Architektur mit einem Sarkophag in der Mitte, über der in einer Nische eine sitzende segnende Gestalt mit Tiara — vermuthlich nicht einen der Medici, sondern Petrus darstellend — angebracht ist. (Oxford, Verz. 425; Casa Buonarroti, Verz. 80 und 158.) Der Plan ist an Raumschwierigkeiten gescheitert. Da für das Denkmal in der Sakristei Platz nicht zu gewinnen war, tauchte einmal der Gedanke auf, aus der Kirche S. Giovannino, in welcher Leo X. seine kirchliche Laufbahn begonnen hatte, einen Rundtempel für dieses Grabmal zu machen, (Die Vermuthung, die ich in den Krit. Unt. I, 475 aufstellte, eine Anzahl Entwürfe zu einem Centralbau in Casa Buonarroti, Verz. 170. 159. 169. 73. 103. 158 bezögen sich auf diesen Plan, halte ich nicht mehr aufrecht.)

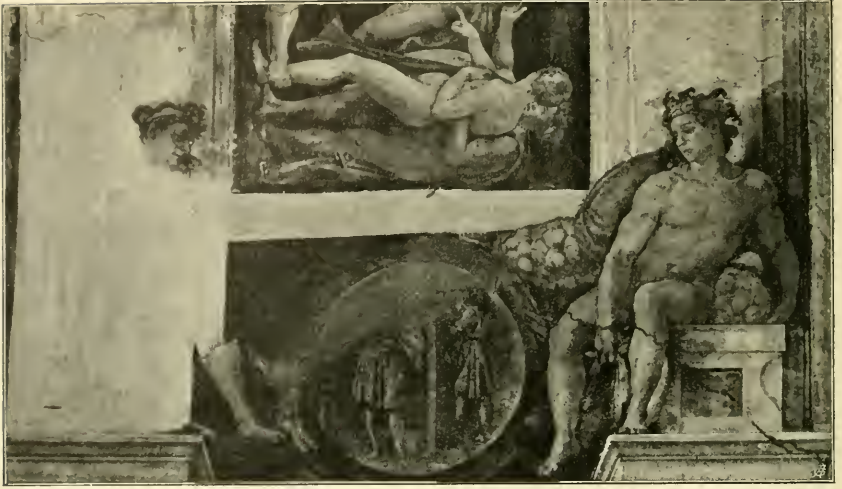
So viel über die Entwürfe. Zwischen dem 7. und 12. Januar 1524 beginnt die Ausführung eines Holzmodelles, das am 12. März vollendet ist. Gleich darauf wurden die Thonmodelle der Sarkophagfiguren begonnen, nachdem am 4. Februar ein Cassone als Modell aus des Künstlers Haus in die Sakristei gebracht wurde. In Carrara

werden Blöcke für die Sarkophage und für eine liegende Figur bearbeitet. Ende März wird an die Steinarbeit der Architektur unter Ferruccis Leitung gegangen, im Oktober ein Marmorblock für eine Sarkophagfigur in die Kapelle gebracht. Wir erfahren zunächst nur von den Sarkophagfiguren und Flüssen, dürfen aber annehmen, dass die Statuen der Herzöge, der Madonna und einige andere, nicht näher bezeichnete Figuren (Cosmas und Damianus? Himmel und Erde?) in Aussicht genommen sind. 1525 beschäftigt sich Michelangelo mit den Modellen der Deckelfiguren, die im Oktober noch nicht vollendet sind. Die vier Flüsse sind damals noch gar nicht begonnen. Bis zum Juni 1526 vernehmen wir nichts Näheres. Nunmehr ist das eine Grabmal aufgemauert, das andere so gut wie fertig. Der eine Capitano (Giuliano, von dem jetzt zuerst die Rede) ist begonnen, der andere soll in vierzehn Tagen angefangen werden. Auch die vier Sarkophagfiguren sind in Marmor erst angefangen, noch nicht aber die vier Flüsse. Alle diese will er selbst ausführen, „auf die anderen kommt es nicht so an“.

Dann tritt die längere Pause ein. Erst im Herbst 1530 wird die Arbeit wieder aufgenommen und dann mit den Unterbrechungen, die Michelangelos Aufenthalt in Rom veranlasst, bis September 1534 fortgeführt. 1531 im Herbst sind „Nacht“ und „Morgen“ fertig und der eine „Alte“ (wohl der „Abend“) wird vollendet. Auch der Giuliano scheint so gut wie beendet zu sein. Im Winter wird, wie es scheint, die Madonna vollendet und der Herzog Lorenzo angefangen. Im Sommer 1532 beginnt Giovanni da Udine die Verzierung der Kuppel, im Juni 1533 Montorsoli seine Arbeit: nämlich die Beendigung des Giuliano und die Statue des Cosimo. Ende Juli tritt Tribolo ein und macht sich daran, nach des Meisters kleinen Modellen an den Modellen von „Erde“ und „Himmel“ zu arbeiten, welche Figuren nach Vasari zu beiden Seiten des Giuliano angebracht werden sollten, aber niemals zur Ausführung gelangten. Dann tritt auch Raffaello da Montelupo ein, der den heiligen Damianus ausführt. Michelangelo ist bestimmend mit an den Modellen tätig.

Als er im Herbst 1534 definitiv Florenz verliess, waren die Statuen der Herzöge aufgestellt, noch nicht aber die Allegorien auf den Sarkophagen. Auch Giovanni da Udine gab damals seine Arbeit auf: was er ausgeführt, wurde später entfernt. In den Jahren bis 1545 muss die Vollendung der Denkmäler, so wie sie dann

blieben, stattgefunden haben, wir wissen nicht, wann und von wem. Vor 1545, jedenfalls vor 1548 wurden die Leichname in die Kapelle überführt. Lorenzo und Alessandro wurden zusammen in den Cassone mit der Aurora, Giuliano in den anderen gebettet. Erst 1559, gelegentlich der Übertragung der Reste der Magnifici, wurden die Madonna und die Heiligen Cosmas und Damianus aufgestellt. Herzog Cosimos immer wiederholter Wunsch, den noch fehlenden Schmuck: die vier Statuen in den Tabernakeln der Denkmäler, acht Statuen in den Tabernakeln über den Thüren und Gemälde an den Bögen und Wänden der Kapelle ausgeführt zu sehen, fand bei Michelangelo kein Gehör.



Das Athletenpaar über der Delphica.

2

DIE ENTWICKLUNG DER IDEE UND DEREN DEUTUNG

Wenn bisher alle Beantwortung der dem Beschauer sich mächtig aufdrängenden Frage, welchem Gedanken Michelangelo in den Medicigräbern Ausdruck gegeben habe, willkürlich und so wenig befriedigend war, dass Jakob Burckhardts Wort: „kein Mensch hat je ergründen können, was die Allegorien hier bedeuten sollen“ noch heute Recht behält, so erklärt sich dies nicht nur aus dem Umstande, dass des Künstlers Plan nicht zur vollen Ausführung gelangte, sondern auch aus der bisher ungenügenden Kenntniss und Kritik der erhaltenen Entwürfe. Erst auf Grund der im Vorhergehenden kurz zusammengefassten Resultate eingehender vergleichender Untersuchungen gelingt es, nun aber auch in bestimmtester Weise, das „Geheimniss“, welches die Medicikapelle in sich schliesst, zu ergründen. Das Verborgene enthüllt sich, indem man das allmähliche Werden und die Wandlungen der künstlerischen Ideen des Meisters verfolgt.

In den Entwürfen für den Freibau steht das Problem des architektonischen Aufbaues im Vordergrund. Motive des Juliusgrabmales erscheinen wieder aufgenommen und in neuer, der Aufgabe entsprechender Weise, verarbeitet. Die Verschiedenartigkeit der Pläne beweist, dass ein bestimmtes Programm für den Figurenschmuck nicht vorhanden war; begreiflicher Weise, denn dieses hing von Bestimmungen ab, welche die Architektur gab. Über Zahl und Charakter der einzufügenden Statuen ist sich Michelangelo noch im Ungewissen. Nur die Anbringung einer Madonna, wie am Juliusdenkmal, ist fest beschlossen. Die christlich religiöse Vorstellung ist demnach die vorherrschende. Daneben scheint dekorativen Figuren eine Hauptrolle zugewiesen zu sein, und zwar in zwei Erscheinungsformen: in Jünglingen, die neben den Sarkophagen oder neben der Inschrifttafel über den Sarkophagen angeordnet sind, und in je zwei auf einem Sarkophag lagernden Gestalten, die ein Medaillon zwischen sich einschliessen. Beide Gruppen sind unmittelbar auf die Athleten und die lagernden Bronzeakte der Sixtinischen Decke zurückzuführen. Doch scheint es zu einer definitiven Gestaltung der Idee nicht gekommen zu sein. Zu entscheiden darüber, ob diesen Figuren eine allegorische Bedeutung innewohnte oder nicht, ist nicht möglich. Ihr wesentlicher Charakter ist jedenfalls dekorativ. Fast möchte man annehmen, dass Statuen der Verstorbenen gar nicht beabsichtigt waren. Da die Architektur über den plastischen Schmuck dominiert, dürfen wir in dieser ersten Phase, in der Alles noch unbestimmt bleibt, das Vorwiegen eines architektonisch dekorativen Charakters in den Denkmalsentwürfen konstatieren.

Die zweite Phase zeigt die allmähliche Entwicklung eines Programmes. Das Schwanken des Meisters in Bezug auf die Figurenzahl und -art verräth, in wie hohem Grade zunächst ästhetische Bedingungen räumlicher Art, nicht inhaltliche Vorstellungen bei der Skizzirung der Doppelgrabmäler bestimmend waren. Entscheidend wird, nachdem zuerst ein missglückter Versuch gemacht worden war, an jenen nackten Jünglingen festzuhalten und die Mitte durch eine grössere Jünglingsgestalt zu betonen — der einen bestimmten Namen (etwa Lorenzo?) zu geben uns jeder Anhalt fehlt —, die Anbringung der Madonna in einer Mittelnische des einen Denkmals, anfangs in stehender, dann in sitzender Stellung. Der

Gedanke der am Boden liegenden Figuren, der Flussgötter, taucht, und zwar in Verbindung mit liegenden Sarkophagfiguren, auf, verschwindet aber wieder. Allegorische Vorstellungen beginnen sich also deutlicher geltend zu machen. Dies zeigt sich weiter in dem Versuche, die Madonna durch Reliefs zu flankieren, in welchen vermuthlich das gute Friedensregiment symbolisirt werden sollte. (Kopie einer Zeichnung, Uffizien; Verz. 241.) Auch die auf den Sarkophagen ruhenden Gestalten scheinen allegorischen Sinn zu gewinnen. Oder sollte der Künstler hier bei ihnen an zwei Medici gedacht haben? — denn dann verschwinden sie und es finden sich in Wandfeldern über den Sarkophagen die sitzenden Figuren der Verstorbenen (British Museum, Verz. 285.) Auch dieser Gedanke wird aber wieder aufgegeben, und es erscheint auf demselben Blatte die Andeutung einer sitzenden weiblichen Gestalt mit ausgebreiteten Armen zwischen Feldern mit Inschrifttafeln, die über den Sarkophagen angebracht sind. Wir dürfen sie „Fama“ nennen, denn eine handschriftliche beigegebene Notiz des Meisters besagt: „la fama tiene gli epitafi a giacere; non va ne inanzi, ne indietro, perchè son morti e e'loro operare è fermo.“ Auf deutsch: „die Fama hält die Epitaphien liegend; sie bewegt sich nicht vorwärts noch rückwärts, denn sie sind todt und ihr Wirken steht stille (erleidet keine Veränderung mehr).“ Man hat sich die Figur also in unbeweglicher Stellung zu denken. Unklar bleibt nur das: *tiene a giacere*. Denn die Frau hält die Tafeln nicht; diese sind vielmehr aufgehangen. Auch diese Fama verschwindet wieder. Von Neuem treten hierauf die Deckelfiguren auf (Louvre, Verz. 462), diesmal offenbar in allegorischer Bedeutung. In Nischen neben der Madonna sind Statuen geplant. Motive der Bekrönung des Ganzen entwickeln sich, und nun kommt es zu einer definitiven Fassung. Diese endgültige Ausstattung besteht aus einer Madonna in der Mitte, flankirt unten von zwei sitzenden Porträtfiguren, von denen die eine als Sieger, die andere als Denker charakterisirt ist, und oben von zwei stehenden — Heiligen? Allegorien? —, die man, obgleich spätere Entwürfe es nahe legen, doch nicht ohne Weiteres als Himmel und Erde bezeichnen kann, da sie beide männlich sind und ihre Haltung keinen Hinweis giebt. Auf jedem Sarkophag befindet sich eine ausgestreckt liegende Figur: die rechts wie in Schlaf versenkt, die links den Kopf erhebend. An den Postamenten sind Reliefs angedeutet: je zwei einander gegenüberstehende Figuren.

Auf der Kopie in der Albertina entziffert man am linken Postament eine kauernde, in Schmerz versunkene Gestalt, am rechten eine am Boden sitzende; die beiden anderen sind undeutlich. Bekrönt wird das Ganze durch Vasen mit Festons; zwischen ihnen ist ein Medaillon, von zwei Putten, die ein Tuch halten, flankirt; links hockt eine weibliche Figur, die auf die Inschrifttafel hinweist, rechts eine männliche.

Aus allerlei Gedanken nach mancherlei Schwanken hat sich demnach die im definitiven Entwurf gegebene Komposition kristallisiert. Architektur und Plastik halten sich nun die Waage: die dekorativen Figuren sind bis auf die Putten am Medaillon verschwunden, solche von geistiger Bedeutung sind eingetreten. Der Charakter des Monumentes ist ein religiös allegorischer, die Gesamtstimmung eine ruhige, da Schmerz und Leiden nur in den Postamentreliefs und etwa in den bekrönenden Figuren Ausdruck finden. Durch die dominierende Madonna wird der Erlösungsgedanke, also die trostreiche Gewissheit eines jenseitigen Lebens betont. Das diesseitige wird in den anderen Gestalten allegorisirt:

1. Die sitzenden Figuren.

Dass hier zwei Typen menschlicher Thätigkeit gegeben sind: die des Gedankens rechts in dem sinnenden älteren Manne mit dem Buch, die der That in dem jungen lebhaft schauenden mit dem Lorbeerkranz links, steht ausser allem Zweifel. Also die *Vita contemplativa* und die *Vita activa*, die er in weiblichen Figuren am Juliusdenkmal geplant, erscheinen hier in männlichen, und zwar offenbar in der Gestalt der Verstorbenen selbst.

2. Die stehenden Figuren darüber.

Was bedeuten sie? Der Alte rechts hält die Arme verschränkt über der Brust, wie auf dem Juliusdenkmalentwurf in Berlin die *Vita contemplativa*, und blickt himmelwärts, während die links jung ist und gerade herausschaut. In dem Alter und in der Stimmung entspricht jede der beiden demnach der unter ihr sitzenden Statue. Sollte hier einfach die Allegorie von Alter und Jugend gemeint sein? Eine solche Interpretation besteht zu Recht, selbst wenn dem Künstler bestimmte Persönlichkeiten vorgeschwebt haben sollten, was schwerlich anzunehmen ist.

3. Die Sarkophagfiguren.

Eines wenigstens lässt sich über die Motive bestimmt sagen: rechts ist eine schlafende, links eine erwachende dargestellt. Ob

man so weit gehen kann, von Nacht und Tag zu sprechen, sei dahingestellt (es könnte ja eben so gut Abend und Morgen sein), ein Unterschied der Geschlechter ist nicht erkennbar, und das Akzessorische bleibt undeutlich. Jedenfalls aber handelt es sich um eine Allegorie der Zeit, und wiederum ergibt sich eine Korrespondenz mit den darüber befindlichen Statuen: auf der Seite der Jugend das Erwachen, auf der Seite des Alters das Schlafen (Einschlafen?).

4. Die zwei hockenden Figuren auf dem Gesims.

Die links befindliche jugendliche weist auf die Tafel. Dies könnte auf die Vermuthung führen, dass auch hier, wie auf einem früheren Entwurf die Fama gedacht sei, doch lässt sich Bestimmtes nicht sagen. Die andere ist eine Matrone.

Irgend welche Beziehung zu den historischen Persönlichkeiten der Verstorbenen ist schon hier also nicht zu finden. Vorstellungen allgemeiner Art werden zum Ausdruck gebracht. Die linke Seite zeigt das eine Lebensbereich: Jugend, That, Erwachen (Tag), die rechte das andere: Alter, Gedanke, Einschlafen (Nacht). Beide ergänzen sich zum Inbegriff des Lebens als Ganzem — des Lebens, das in den Familienbildern der Sixtinischen Lünetten in Genrebildern des Alters, der Jugend und der Kindheit geschildert worden war.

Also eine Verherrlichung, oder sagen wir besser, eine Charakteristik des Lebens an der Stätte des Todes, eine Verkündigung der über der Vergänglichkeit des Individuums ewig im Kreislauf der Zeit verharrenden Lebenserscheinungen. Nicht der Todes-, sondern der Lebensgedanke, und dieser gipfelnd in der Glaubensgewissheit auch eines überzeitlichen Lebens, dessen Bürge das Wort Gottes, im Christuskinde Fleisch geworden, uns ward.

Dies ist die Idee, die in dem definitiven Entwurf des einen Doppelgrabmales Gestalt gewann! Ihre Entstehung erklärt sich, wie mich dünkt, ohne Weiteres aus der gegenseitigen Durchdringung zweier Vorstellungen. Die eine, dem Künstler und seiner Zeit vertraut: die Gegenüberstellung der zwei menschlichen Typen, des *vir activus* und des *vir contemplativus*, ergab sich, sobald der Meister von eigentlicher Porträtbildung absah und Idealbilder schuf, bei der

Anordnung zweier Gräber ganz von selbst. Indem sich mit ihr die andere, gleich naheliegende, vom Leben überhaupt als einem Zeitlichen verband, war die allgemeine Konzeption gegeben. Und wir begreifen, dass nun die früher dekorativ gedachten, dann einem Allegorischen zustrebenden Sarkophagfiguren ihre bestimmtere Prägung im Sinne von Allegorien der Zeit erhielten.

Wir belauschen das erste Werden von „Tag“ und „Nacht“, „Morgen“ und „Abend“, sehen sie aus dem Lebensgedanken hervorgehen als ein Gleichnisseben dieses Lebens, das uns in Jugend und Alter, in That und Gedanke verbildlicht wird. Wir gewahren aber zugleich auch die Entstehung der Capitani als allgemein menschlicher Typen. Beachten wir wohl, dass weder die Flussgötter, noch Himmel und Erde zu sehen sind, keine Allegorien des Raumes! Sondern nur solche des menschlichen Wesens und der Zeit. Und erinnern wir uns, dass bereits bei der Schöpfung der Gestirne in den vier Gottvater begleitenden Putten von Michelangelo die vier Tageszeiten dargestellt wurden!

In wie weit auch das andere Doppelgrabmal der Magnifici von dem Meister schon in Gedanken bestimmt war, welche Statuen hier in der Mittelnische und in den beiden oberen gedacht waren, bleibt unserer Kenntniss vorenthalten.

Die Entscheidung für das einfache Grabmal bringt eine eingreifende Veränderung des Programmes mit sich. Da jetzt nur ein Sarkophag angebracht wird, muss die Madonna in der Mittelnische der Statue des Capitano Platz machen. Hierdurch wird der neue Gedanke bedingt, den wir im ausgebildeten Entwurfe verdeutlicht sehen. (Kopien in der Albertina, Verz. 524, und im Louvre, Verz. 462 und 494.) Auf dem Gesimse erscheinen in der Mitte eine der Antike nachgeahmte Trophäe, Hermen mit Kränzen und Frauen, die nur als antikische Klageweiber zu deuten sind. Es ist der Feldherr, der gefeiert wird: darauf weist auch die Viktoria, die ihn bekrönt, der Feston zwischen Sarkophagen und ein Relief, welches Gefangene vor einem Kriegsführer zeigt (Albertina, Verz. 524), hin, wie auch die sitzende, eine Tafel oder Buch haltende Frau links in der Nische neben dem Sarkophag (London, Verz. 319), die wir im Hinblick auf die früher erwähnte Zeichnung als Fama zu deuten wohl berechtigt sind. Die Zeitallegorien auf den Cassoni sind

beibehalten und erhalten nun die deutliche Charakteristik als Tag und Nacht. Hinzugefügt aber sind die am Boden liegenden Flussgötter und an Stelle von „Jugend“ und „Alter“ erscheinen „Himmel“ und „Erde“.

Die Wandlung, die sich in diesen Veränderungen ausspricht, muss darin erkannt werden, dass das früher herrschende religiöse Element verschwindet und durch das heroische, kriegerische ersetzt wird.

Eine vierte Phase führt die endgültige Bestimmung herbei. Die Gesamtkomposition mit den Hauptfiguren bleibt; aber es tritt eine durch die Raumverhältnisse bedingte Vereinfachung ein: der ganze bekrönende Apparat, nachdem er zunächst auf einige Einzelfiguren reduziert worden war, wird weggelassen, so auch die Viktoria und der Feston zwischen den Sarkophagen. Nur eine Erinnerung an ihn wird gewahrt: in den zwei Kränzen an der Attika und in den kleinen Trophäenreliefs an den Aufsätzen über den Pilastern, den sogenannten Thronen, die nichts Anderes als Überbleibsel des Hermenaufbaues sind — wir wissen aber, dass Michelangelo lange, nämlich bis etwa 1527, an der Absicht, die Trophäe oben anzubringen, festgehalten hat.

Formal betrachtet ist nun der Sieg der Plastik über die Architektur entschieden.

Was die Deutung anbetrifft, so müssen wir die dritte und vierte Phase als Einheit auffassen, dabei aber beachten, dass sich insofern eine Wandlung vollzieht, als am Schlusse der Charakter der Herosapothese bemerkbar abgeschwächt und hierdurch den Allegorien grössere Bedeutung gesichert wird. Kein Zweifel aber kann mehr darüber obwalten, dass die rein allegorische Gestaltung, die nunmehr an Stelle der religiös-allegorischen getreten ist, in innigster Beziehung zu der Heldenverherrlichung steht. Denn die Figuren von Erde und Himmel, sowie der Flüsse treten gleichzeitig mit dem gesamten reichen Apparat der Embleme des Heldenthumes auf. Sie müssen also aus dieser Idee gedeutet werden, und auf deren Art weist zugleich entscheidend ein anderes Moment hin. Wir nehmen nämlich wahr, dass für die Entwürfe dieser dritten und vierten Phase die Betonung der Trauer und des Schmerzes kennzeichnend ist,

wie wir es in der zweiten Phase nicht fanden. Die Trauer kommt zum Ausdruck erstens in den Klageweibern, zweitens in der „Erde“ und drittens in den Sarkophagfiguren, die gleichsam die Funktionen der Klageweiber, als diese aus dem Entwurfe verschwinden, übernehmen (wenn auch noch nicht in so gesteigerter Weise, wie in den ausgeführten Statuen). Ob auch in den Flüssen, bleibt zweifelhaft, jedenfalls nicht in den ersten Entwürfen, sondern erst in den letzten.

Das nun behandelte Thema ist demnach die Verbildlichung der Trauer um einen Helden. An die Stelle der Lebensidee, die in der zweiten Phase herrschte, ist die Todesidee getreten.

Damit haben wir für die Erklärung der Denkmäler, wie wir sie heute, den definitiven Entwurf freilich in verstümmelter Form wiedergebend, vor Augen haben, sicheren Grund und Boden gewonnen. Denn sie sind nicht, wie man bisweilen angenommen hat, nachträglich von Anderen zusammengesetzt worden, sondern sind auf Michelangelos eigene Anordnung zurückzuführen. Die vergleichende Kritik der litterarischen Quellen und der Zeichnungen lässt hierüber keinen Zweifel.

Die bisherigen Deutungen der Konzeption des Meisters erweisen sich als unhaltbar. An erster Stelle muss jene abgelehnt werden, welche die Denkmäler zu einem politischen Bekenntniss Michelangelos machen möchte. Sie schien eine gewisse Berechtigung den bekannten Versen zu entnehmen, mit denen er auf ein Epigramm Giovanni Strozis antwortete. Dieses lautet:

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
Dormir, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso, et perchè dorme, ha vita.
Destala, se nol credi e parleratti.

Auf deutsch:

Die Nacht, die holdbewegt im Traume hier
Du siehst, sie ward geformt von einem Engel
Aus diesem Stein, sie lebt, der Schlaf verräth es!
Glaubst du es nicht, erweck' sie! sie wird reden.

Michelangelo erwiderte:

Caro m'è 'l sonno et più l'esser di sasso,
Mentre che'l danno et la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso.

Auf deutsch:

Lieb ist der Schlaf mir, Stein zu sein noch lieber,
So lang die Schmach und das Verderben dauert:
Nichts seh'n, nichts hören ist mir hohes Glück,
Drum wecke mich nicht auf, oh! rede leise!

So lange man dies Epigramm in die Zeit der Arbeit an den Gräbern (etwa 1530 oder 1531) versetzte, konnte man, obwohl auch so ohne Berechtigung, da die Idee ja schon in das Jahr 1524 fällt, ihm entnehmen, Michelangelo habe in der Nacht und somit auch in den anderen Gestalten seiner Empörung über den Untergang der Florentinischen Freiheit Ausdruck gegeben. Nun ist es aber erwiesen, dass die Verse 1545 entstanden sind, es sich also um eine spätere Interpretation des eigenen Werkes handelt, und es drückt sich in den Worten zudem nicht wohl bloss Schmerz über die politischen Verhältnisse, sondern über den Charakter der Zeit überhaupt aus. Aber selbst, wenn gerne zugegeben werden mag, dass die schmerzlichen Erregungen über die Ereignisse der Zeit mitgewirkt haben mögen, als der Meissel den Statuen die Züge tiefsten Leidens eingrub, hat mit der Heldenverherrlichung der Denkmäler politische Gesinnung gewiss nichts zu thun.

Ebensowenig sind Platonische Anschauungen, wie man behauptet hat, grundlegend gewesen. Dass sie im Einzelnen mitgewirkt haben mögen, braucht nicht geleugnet zu werden. Auch die Deutung aus religiösen Vorstellungen, die in jüngster Zeit sehr betont ward, ist nicht möglich, weder für den zweiten, noch für den dritten definitiven Entwurf. Wohl zeigt der zweite das religiöse Element, aber doch nur in der Madonna. Von einem Gesamtplan, wie ihn Brockhaus in Anlehnung an die Ambrosianischen Hymnen entstanden annimmt, kann nicht die Rede sein, denn damals sind weder Himmel und Erde, noch die Flüsse gegeben.

Nur das Zusammen aller der Figuren: Tageszeiten, Erde, Himmel und Flüsse liess die Hypothese als allenfalls denkbar erscheinen.

Was ferner eine angeblich entscheidende Inspiration durch antike Werke, in denen Sonne und Mond über Flussgöttern erscheinen (Giebel am Kapitolinischen Jupitertempel, Sarkophag in S. Lorenzo fuori), betrifft, so kann man, auf Grund der dargelegten Entwicklung der Entwürfe, mit Sicherheit behaupten, dass es sich wohl um gewisse Analogieen, nicht aber um eine Entlehnung handelt. Dass die Flussgötter auf die Antike zurückzuführen sind und dass auch bei der Konzeption der Tageszeiten die Antike mitgewirkt hat, deren Einfluss wir ja auch in den Trophäen, Hermen, Kränzen und Klageweibern finden, ist gewiss.

Die Zurückführung des Programmes auf ein Karnevalslied endlich, wie sie von Steinmann behauptet wurde, bedarf heute wohl keiner Widerlegung mehr.

Von allen Deutungen behält nur die unsrige Recht, und diese ist — von Michelangelo selbst mit einigen wenigen Worten ausgesprochen worden! Sie finden sich auf einem Blatte der Casa Buonarroti (Verz. 177), welches die Skizzen mehrerer Säulenbasen enthält. Links oben ist zweimal: „el cielo“, rechts zweimal: „e la terra“ zu lesen und darunter: „el Di e la Nocte parlano e dichono: noi abiamo chol nostro veloce chorso chondocto alla morte el ducha Giuliano: è ben gusto che e 'ne facci vendecta chome fa. E la vendecta è questa: che avendo noi morto lui, lui chosi morto a tolta la luce a noi e chogli ochi chiusi a serrati e nostri, che non risplendon più sopra la terra. Che arebbe di noi dunche facto mentre vivea.“ Die pointirte Fassung verräth das poetische Spiel mit seiner eigenen künstlerischen Konzeption der Tageszeiten. Es heisst zunächst: „Tag und Nacht haben in ihrem schnellen Laufe des Giuliano Leben zu Ende geführt.“ — Also „die Zeit wird Herr“ (Faust). Dieser Gedanke wird zum Ausgangspunkt einer Michelangelos Geist ganz entsprechenden ausgeklügelten Antithese. „Es ist ganz begreiflich (guter Geschmack), dass er sich dafür rächt, wie er es thut. Und die Rache ist diese, dass, da wir ihn getödtet haben, er als ein Todter uns das Licht nimmt und mit seinen geschlossenen Augen die unseren geschlossen hat, so dass sie nicht mehr auf der Erde leuchten.“ Mit anderen Worten: das dem Todten gemachte humanistisch höfische Kompliment lautet: „mit deinem Tode ist der Erde alles Licht, aller Glanz genommen.“ Und zum Schluss noch

eine Steigerung sehr geschraubter Art: „wenn Giuliano todt solches vermag, was hätte er lebend aus uns gemacht?“ Dieser verstiegene Gedanke verliert sich ins Unbestimmte. Giuliano hätte nicht nur uns das Licht geraubt, sondern — was? Es bleibt wohl nur die eine Möglichkeit: „er hätte uns als überflüssig vernichtet, weil er selbst der Erde das Licht gegeben.“

Es ist freilich undenkbar, dass der Meister diese Vorstellung durch seine Gestalten „illustriert“ habe. Dann hätte er diese erblindet darstellen müssen, was nicht der Fall und künstlerisch unmöglich ist. Sollen wir aber, von einer so genauen Übereinstimmung absehend, doch den Sinn der Verse insofern für entscheidend halten, als die düstere schmerzliche Stimmung von Tag und Nacht durch die Verdunklung der Erde, die mit Giuliano, d. h. des Helden Tod eingetreten, hervorgerufen sei? Sagt dieser Schmerz: „wir, Tag und Nacht, haben alle Kraft und Freudigkeit verloren; durch Giulianos Tod sind wir zu ewiger Trauer verurtheilt?“ Dann hiesse die Idee, die hier zu bildnerischem Ausdruck gebracht ist: „der Schmerz der Zeit über ihr eigenes Werk, den Tod.“ Und die Unterschrift unter den Sarkophagfiguren würde lauten: „die Todtenklage der Zeit um den Helden.“

Nicht anders aber lautet meine aus dem Studium der Zeichnungen gewonnene Erklärung! Diese Übereinstimmung mit Michelangelos eigenen Worten erhebt deren Richtigkeit zur unumstösslichen Gewissheit.

Welcher Art nun aber ist diese Todtenklage, welche näheren Vorstellungen leiteten den Meister? Dieser deutet es an, wenn er von Tag und Nacht als der Zeit spricht. Es sind nicht menschliche Individuen, die um einen ihnen angehörigen Verstorbenen trauern, sondern die Trauer gilt einem Grossen, der ganzen Welt Angehörigen, daher auch die ganze Welt trauert. Alles wird begreiflich, sobald wir erkennen, dass es sich nicht um Giuliano Medici, dessen Persönlichkeit, so wenig wie die des Herzogs Lorenzo, Michelangelo auch nur im Mindesten interessiren konnte, handelt, sondern um den Heros, den „Halbgott“, wie wir ihn in Gedichten finden. Es ist ein Heroenkultus, der hier gefeiert wird. Über den armseligen Medici schwang sich der Künstler empor zum Idealbild menschlicher, ja übermenschlicher Grösse. Und an Stelle des trauernden Menschen setzte er dementsprechend die Trauer des Kosmos: die Zeit (Tag und Nacht) und der Raum (die

Erde) sind die Leidtragenden. Bei der Erde denkt man an die Vittoria Colonna gewidmeten Verse:

„Als sie, die Weck'rin aller meiner Seufzer,
Der Erde, meinem Blick sich selbst entrückte,
Verfiel Natur, die ihrer uns gewürdigt,
In Scham, und Jeder, der sie sah, in Weinen.“

(G. S. 227. F. C.)

Und an jene:

„Die Erde weint, der Himmel ist um mich bewegt.“

(G. S. 309.)

Die Erde — man möchte, pedantisch ein Programm feststellend, hinzufügen: und der Himmel. Hier aber setzt ein anderer Gedanke von religiöser Färbung ein: der Himmel frohlockt, denn er hat den Helden für sich gewonnen. Wie es in einem der Epigramme auf Braccio heisst:

„Nun weinet Rom, der Himmel aber lacht frohlockend,
Froh ob der Seele, die befreit vom Ird'schen ist.“

(G. S. 18. Nr. 40. F. LXXIII, 42.)

Indem aber Raum und Zeit menschlich personifiziert wurden, haben wir in den Allegorien die trauernde Menschheit mit inbegriffen. Man beachte, wie die Klageweiber der früheren Entwürfe gleichsam in den Tageszeiten aufgegangen sind.

Nun aber die Flüsse! Sind auch sie als Raumallegorien zu fassen, als das Element des Wassers gegenüber dem der Erde und der Luft, wie man wohl angenommen hat? Als Element doch keinesfalls, dann müssten wir erwarten, auch das Feuer am Grabmal Giulianos personifiziert zu finden. Dies ist aber nicht der Fall, denn die brennenden Kandelaber, auf die in diesem Sinne hingewiesen worden ist, finden sich — ganz abgesehen davon, dass man hierbei schwerlich überhaupt an die Verdeutlichung eines Elementes denken dürfte — nur auf Entwürfen der zweiten Phase, und dort ist nichts von Flüssen, von Erde und Himmel, also von Gestalten, die als Elemente zu deuten wären, zu sehen. Und gerade

in unseren Entwürfen definitiver Gestaltung fehlen die Kandelaber. Und weiter ist zu beachten, dass die Flüsse doch auch für das Lorenzodenkmal geplant waren, wo keine anderen Elemente verbildlicht worden sein können. Als Allegorien des Wassers also dürfen wir die Flüsse nicht auffassen; die Vorstellung der Elemente hat bei dem Programm nicht mitgewirkt.

Was aber bedeuten die Flüsse dann? Offenbar, obwohl auch in ihnen Trauernde zu erkennen sind, wollen sie nicht als Repräsentanten des verwaisten Kosmos betrachtet sein, sondern sie gehören dem anderen Bereiche der Allegorie an, nämlich demjenigen des Herrscherthumes. Tauchen sie doch auch schon in einem frühen Entwürfe auf, in dem sonst noch keine Spur von der Klage des Weltalls zu finden ist. Sie bedeuten, als Symbole irdischer Macht, am Boden unmittelbar unter den irdischen Resten des Himmelentrückten gelagert, das Reich des Heros. Und dass auch hier ein Trauern dargestellt werden sollte, entspricht dem von Michelangelo selbst geäußerten Grundgedanken. Wie ganz eine solche Auffassung in dem Geiste der Zeit lag, zeigt das Grabmal des Bernardino Rota († 1575) in S. Domenico zu Neapel. Da erscheinen als Trauernde die Kunst und die Natur, sowie der Arno und der Tiber, welche Kränze zu dem Verstorbenen emporhalten. Die Inschrift lautet:

Rotam flet Arnus atque Tybris extinctum
Cum gratiis queruntur aonis divae
Ars ipsa luget luget natura
Florem perisse candidum poetarum.

Auch für das Grabmal Pauls III. war ein Relief geplant, „con due fiumi, l'uno fatto per un lago, e l'altro per un fiume, che è nello stato de' Farnesi“. (Vasari VII. 547.) „Mit zwei Flüssen, der eine als See, der andere als Fluss gedacht, der im Staat der Farnese sich befindet.“ Man bedenke ferner, in wie reichem Maasse die Dichter jener Zeit die Flüsse heranziehen, wollen sie bedeutende Persönlichkeiten und deren Heimath verherrlichen. Endlich nennt ja auch ein Zeitgenosse und Bekannter Michelangelos, Gandolfi Porcino, in einem Gedichte direkt die beiden Flüsse Tiber und Arno:

E i magnanimi re del Tibro e d'Arno
I gran sepolcri aspettaranno indarno.

„Und vergeblich werden die grossen Grabmäler auf die hochgesinnten Könige: den Tiber und den Arno warten.“ Es hindert nichts daran, Porrinos Aussage für wohlbegründet zu erachten. —

So hat der Gedanke: „Todtenklage der Zeit um den Heros“ sich erweitert zu demjenigen der Todtenklage des Kosmos um den seiner irdischen Herrschaft entrissenen, in den Himmel eingegangenen Helden. Etwas hiervon hat Benedetto Varchi, dessen Deutung Vasari sich aneignete, empfunden, als er, freilich in einer ungeheueren höfischen Hyperbel, den „altissimo concetto“ sich folgendermaassen verdeutlichte: nicht allein die Halbkugel, sondern die ganze Welt ward zum Sarkophag der Capitani. Das sagen die Allegorieen, deren jedes Paar: Tag und Nacht, Morgen und Abend wie die Erde, so den Sarkophag zwischen sich einschliessen und bedecken.

Das Thema des Giulianodenkmales ward uns bekannt. Wie aber verhält es sich mit dem des Lorenzo? Auch hier Zeitallegorieen, auch hier Flüsse, auch hier ein Feldherr, ein Heros. Es ist also im Wesentlichen die gleiche Idee. Worin lagen die Verschiedenheiten? Die erste wichtigste in der Wesensunterscheidung der beiden Fürsten, die schon in dem Entwurf des Doppelgrabmales erscheint. Dort wurde sie äusserlich noch in der Weise gebracht, dass neben dem Feldherrn ein Regent in häuslicher Tracht dargestellt ward. Die Idee des Heroenthumes aber bedingte nun, dass beide in kriegерischer Ausrüstung vorgeführt wurden und das Abweichende im Geistigen gekennzeichnet ward. Dem Helden der That Giuliano stellt er den geistigen Helden in Lorenzo gegenüber. Und wunderbar werden, worauf öfters hingewiesen worden ist, wie dem Handelnden Tag und Nacht, so dem Sinnenden die Dämmerungsgestalten des Morgens und des Abends angepasst.

Was gäben wir darum zu wissen, welche Figuren hier in den Nischen neben Lorenzo den beiden Allegorieen von Himmel und Erde neben Giuliano entsprechen sollten? Alle Dokumente schweigen. Ist sich Michelangelo selbst darüber noch nicht klar gewesen? Eine einzige Vermuthung böte sich dar, aber der Hinweis auf eine blossе Möglichkeit, nicht mehr. Dachte der Meister daran, jene beiden Gestalten von Jugend und Alter, oder sagen wir vorsichtiger: den Jungen und den Alten, die er für das Doppelgrab geplant, anzubringen?

War der grundlegende Gedanke im Lorenzodenkmal der gleiche, wie in dem des Giuliano, so genügte doch die unterschiedene Charakteristik der Persönlichkeiten, die Idee des Heldenthumes, die im Giuliano nur einseitig beleuchtet worden wäre, in vollem Umfang zum Ausdruck zu bringen. Und hier gewinnt nun, wie mir scheint, Kaisers Behauptung von der Charakteristik idealer Fürsten als Vertreter der sittlichen Menschenwelt ihre volle Berechtigung.

Die Fürsten sind typische Bilder des Menschenthumes, das nach seinen zwei Seiten des aktiven und des kontemplativen Wesens, im Sinne der Renaissance, geschildert wird. In Lorenzo alles durch die Haltung tiefer sinnender Versenkung verdeutlicht, bei Giuliano nicht nur durch die aufmerkende, thatbereite Haltung, sondern ausserdem noch durch den Herrscherstab und die in der Hand gehaltene Münze, welche zugleich Macht und Liberalität bedeutet. Hier das Äussere in Attributen, dort der rein innerliche Vorgang.

So erweitert sich vor unseren Augen die Fürstendarstellung zur Menschheitsdarstellung, und nun werden dem mehr eindringenden Blick auch die Allegorieen zu Symbolen von allgemein menschlichem Gehalt. Der einfache, grundlegende und formbildende Gedanke der Totenklage des Kosmos gewinnt einen tieferen Bezug auf Menschenwesen und Dasein. Das ist ja das alte, ewig neue Wunder des Mythos, dass er neben seiner einfachen, sachlich bestimmten Bedeutung noch eine tiefere, allgemeine besitzt. Es ward schon gesagt: diese Tag und Nacht, Morgen und Abend erscheinen in menschlicher Gestalt. Dieser Raum und diese Zeit sind wir selbst, ist unser Erdenleben. Wir sind es, die schlafen und wachen, die leiden. Was in Raum und Zeit befangen, ist dem Leiden unterworfen: das menschliche Schicksal ist tragisch.

Nam nox nulla diem neque noctem Aurora sequuta est
Quae non audierit mistos vagitibus aegris
Ploratus mortis comites et funeres atri.

(Lucretius II, 579.)

„Die Steine werden reden“ — dass ihnen aber eine solche Sprache verliehen ward, erklärt sich nur aus Einem: auch dieses unerbittlich wahrhaftige und furchtbar schmerzliche Bekenntniss von der Tragik des Lebens war eine Offenbarung des Leidens Michelangelos selbst: das Allgemeine ist ein höchst Persönliches!

So enthüllt sich das Geheimniss der Medicikapelle!
Ihr Mythos ist: die Erzählung von der Klage, welche
die Tageszeiten und die Erde um den verstorbenen
Helden anstimmen, indess der Himmel ihn froh-
lockend aufnimmt; der tiefere Sinn ist: die Tragik
alles in Raum und Zeit entstehenden und vergehen-
den Lebens; und das persönliche Moment: der zu
Stein erstarrte bildnerische Schmerzensschrei einer
in Leiden sich verzehrenden grossen Künstlerseele!



Das Athletenpaar über der Erithraea.

DER KÜNSTLERISCHE CHARAKTER DER DENKMÄLER.

Wir treten in die Nuova Sagrestia, welche von Michelangelo in freier Nachbildung der Brunellescoschen alten Sakristei errichtet ward, ein.

Der erste allgemeine Eindruck der Denkmäler, welche in das rechteckige Feld der von einer leeren Lünette überspannten Mitteltravée der Wände eingelassen sind, ist der eines eigenthümlichen Missverhältnisses zwischen den Statuen und ihrem fassadenartig gebildeten architektonischen Gehäuse. Dieses erscheint zu eng, zu niedrig und in seinen Formen zu zierlich für diese Riesengestalten. Die Wanddekoration wirkt wie hineingezwängt zwischen die Wandpfeiler: die Heldenfiguren haben in der Mittelnische kaum Platz, die Seitennischen sind schmal und daher überhoch, ihre Segmentgiebel auf den Seiten wie beschnitten, die Attika ist des krönenden Schmuckes, nach dem sie verlangt, unbarmherzig durch den Architravstreifen der Kapellenarchitektur beraubt. Die gekuppelten, kannellirten Pilaster, welche die Mittelnische flankiren, scheinen in

ihrer an Desiderio und Mino da Fiesole gemahnenden Zartheit mehr dazu bestimmt, einen Holzschrank, als eine Wand, zu gliedern, wie auch in den thronartigen Aufsätzen und in anderen Details etwas von Schreinergeschmack sich ausspricht. Die Ornamentik in den Kapitälern (Masken zwischen aufgeklebten Eckblättern, emporgeschwungene Voluten mit Festons), an dem Friesband des unteren Geschosses (Masken), in den Feldern über den Nischengiebeln (Masken), an den Giebelkonsolen (Schuppen), an der Attika (Festons, Trophäen) und an den Trägern des Sarkophages (oben Schuppen, unten Astragale) ist von einer Zierlichkeit, die mit den Arbeiten des Quattrocento wetteifert. Und in einen solchen Rahmen sind die gewaltigen Leiber gesetzt!

Die künstlerische Absicht ist unverkennbar: es war nicht auf einen Ausgleich zwischen Plastik und Architektur abgesehen, sondern die erstere sollte dominieren. Durch die Enge des Raumes gezwungen, auf grosse Bauformen zu verzichten, machte der Künstler aus der Noth eine Tugend, indem er durch den Kontrast mit zarten und kleinen Architekturgliedern die wuchtige Wirkung der menschlichen Körper steigerte. Es ist, nur durch andere Mittel hervorgebracht, das gleiche ästhetische Moment der relativen Steigerung des Grösseneindrucks, das wir in den späten Wandbildern der Sixtinischen Decke gewahrten. Auch hier haben wir die Erscheinung eines Un- und Übermässigen.

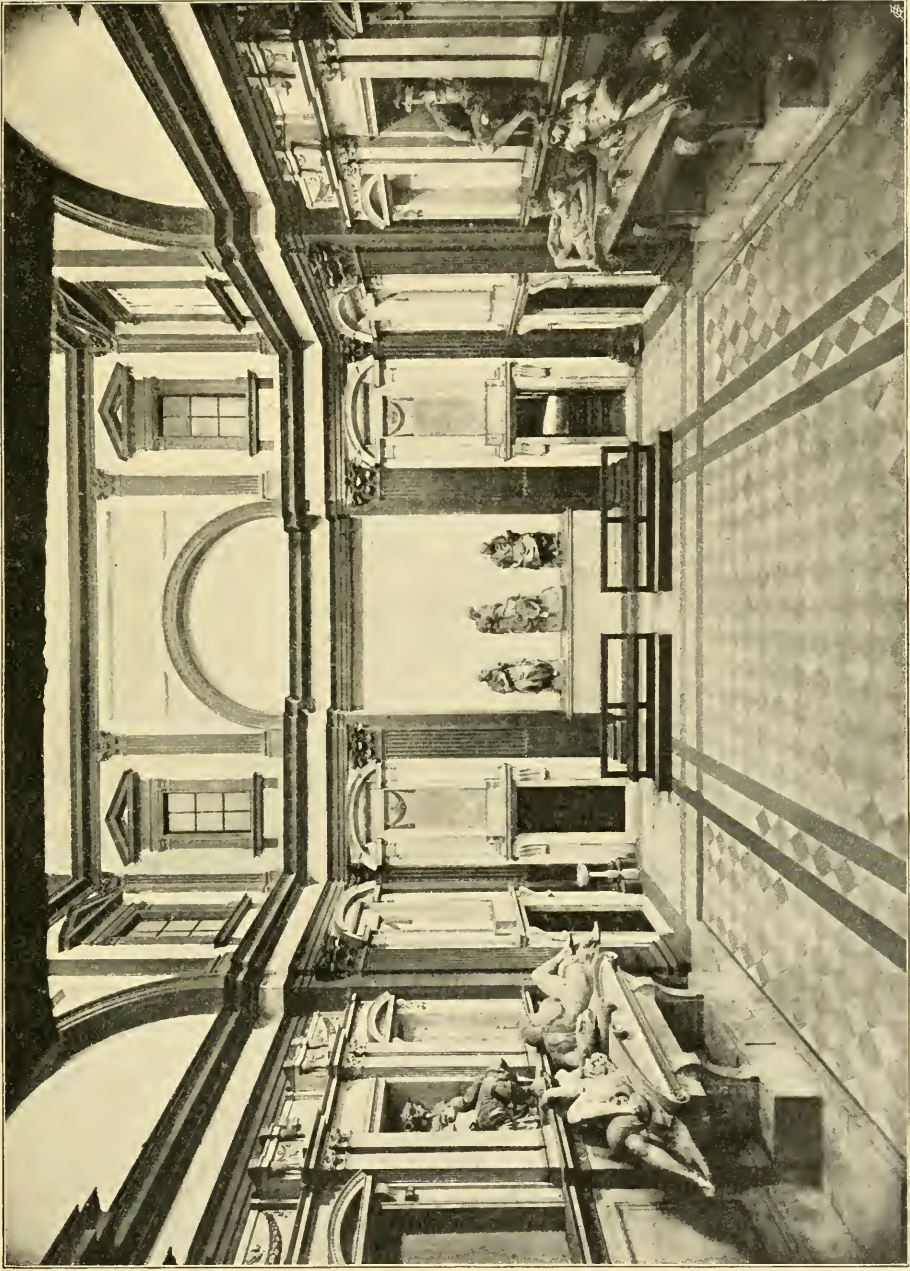
Als ein solches macht sich dem auf das Ganze gerichteten Blick sogleich ein Zweites bemerkbar, und zwar in den Gestalten selbst: ein Mangel an Verhältnissmässigkeit zwischen den Sarkophagfiguren und der Feldherrnstatue darüber. Der Eindruck der Leibesmassen von Tag und Nacht übertönt gleichsam den des kleiner gebildeten Giuliano. Michelangelo hat dies offenbar selbst gefühlt, denn in dem später entstandenen Denkmal Lorenzos erscheint die Wirkung mehr ausgeglichen.

Hier ist auch durch grössere Anpassung der Stellung von „Morgen“ und „Abend“ an die Kurven der Sarkophagvoluten der Widerspruch gehoben, der sich zwischen der Haltung der auf einer geraden Schräge Lagernden, deren untere Theile seitwärts von den Deckeln in die Luft ragen, und jener geschweiften Unterlage beunruhigend bemerkbar macht. Ein Widerspruch, welcher zu der Annahme bewogen hat entweder, dass die Deckel ursprünglich gerade Giebeldächer haben sollten oder dass die Statuen für eine

horizontale Aufstellung ausgeführt waren. Das Letztere ist undenkbar, denn sie sind doch offenbar im Hinblick auf eine abschüssige Fläche komponiert, und die Überschneidungen des Brüstungsgesimses durch die Köpfe — dies ward als Argument für eine ursprünglich niedriger gedachte Aufstellung angeführt — scheinen durchaus beabsichtigt, weil künstlerisch von grösster Wirkung, und finden sich daher auch am Lorenzograbmal. Eher denkbar bliebe, dass Michelangelo Anfang 1524 thatsächlich für eine Weile die Volutendeckel aufgegeben und an ihrer Stelle die Dachform gewählt habe. Doch ist dem gegenüber zu bemerken, dass diese geraden Giebel eine Ausdehnung gehabt haben müssten, die unvereinbar mit der Architektur des Denkmals gewesen wäre, und auch dies, dass, wie die Entwürfe beweisen, die Form der Volutendeckel von Anfang an festgestellt war. So bietet sich als befriedigend wohl nur die Erklärung: der Künstler hat anfangs die vollkommene Lösung des Problems noch nicht gefunden. Es ist nicht der einzige Fall, dass er es an einer festen Berechnung der architektonischen Gegebenheiten bei einem leidenschaftlichen Beginn seiner Arbeit an Statuen hat fehlen lassen. Selbst bei dem „Abend“ ist dies noch deutlich wahrnehmbar, denn Dieser ist wie herabgerutscht von der Volute, was den Eindruck der gesamten Komposition beeinträchtigt.

Befremdend überhaupt bleibt die Anbringung der grossen lastenden Figuren auf den abschüssigen Deckeln — nur unser Gewohntsein solchen Anblickes lässt uns über das höchst Absonderliche dieses ursprünglich rein dekorativ gedachten Motives hinwegsehen, welches, in kleineren Verhältnissen früher nur von Donatello in seinen Putten auf dem Verkündigungstabernakel in S. Croce angewandt, die natürliche ältere Anordnung des über dem Cassone aufgebahrten Todten beseitigt. Seltsam auch würden sich die für die obere Nische geplanten Statuen in ihren kleineren Verhältnissen ausgenommen haben. Dass sie weggelassen wurden, ist, da auch die unten die Leere ausfüllenden Flussgötter wegen Raum-mangel nicht angebracht worden sind, der einheitlichen Wirkung der Monumente zu Statten gekommen, so kahl und unmotiviert nun auch die leeren Nischen erscheinen.

Alles in Allem betrachtend, wird man sich nicht verhehlen können, dass sowohl der gesamte Plan, als auch die abbrevierte Form der Ausführung ästhetisch von sehr problematischem Charakter ist. Es kam zu keiner reinen Harmonie, die sich vordrängende



Einblick in die Medici-Kapelle, Florenz.

Plastik hatte eine Verkümmern der Architektur zur Folge. Die Gewaltsamkeit, mit der sich die Menschenleiber des Sarkophages bemächtigen, verkündigt diesen rücksichtslos erzwungenen Sieg der Skulptur in unzweideutiger Weise. Wären auch die anderen Statuen ausgeführt worden, so würde die Architektur einfach erdrückt worden sein. So gewiss man die engen Raumverhältnisse für diese Erscheinungen mit verantwortlich machen muss, wird an der Bedeutung der Thatsache doch hierdurch nichts verändert, denn durch Mässigung der Körperproportionen hätte ein in seinen Theilen abgewogenes Gebilde erreicht werden können. Nein! Der Künstler, auf dem Wege weiterschreitend, den er in den letzten Gemälden der Sixtina betreten, wollte die vorherrschende, gewaltig eindringliche Wirkung der Gestalten und ihr zu Liebe verzichtete er auf das Ebenmaass des Ganzen. Wie er diese Wirkung der an sich kolossalischen Statuen noch durch die zierlichen, dekorativen Elemente der Architektur zu steigern wusste, ward schon bemerkt. Hinzugefügt muss dem werden, dass er in ähnlicher Weise durch einen Kontrast mit den sehr starren und spröden geradlinigen Formen der Wandgliederung das schwellende organische Leben der Figuren zu potentestem Eindruck bringt.

Was so erreicht ward, ist die Konzentration der Betrachtung auf die drei Statuen, die, im Dreieck angeordnet, das Zentrum der Wandfläche bilden. Deren Mitte wird durch das energisch betonte, die Dekoration halbirende Gesims zwischen dem oberen und unteren Stockwerk deutlich bestimmt. Die freiere Form in der Komposition der Gruppe ist in dem Denkmal Lorenzos erreicht, doch bleibt hier zwischen den Sarkophagfiguren ein etwas zu grosser leerer Raum. In dem des Giuliano macht sich im Gegensatz hierzu eine etwas zu grosse Gedrängtheit in Folge der starken Annäherung der massigen, lagernden Leiber an die Feldherrnstatue bemerkbar. Alle an der Sixtinischen Decke erworbene Meisterschaft aber bewährt sich, noch gesteigert, in dem linearen Gefüge der drei zur Einheit verbundenen Figuren.

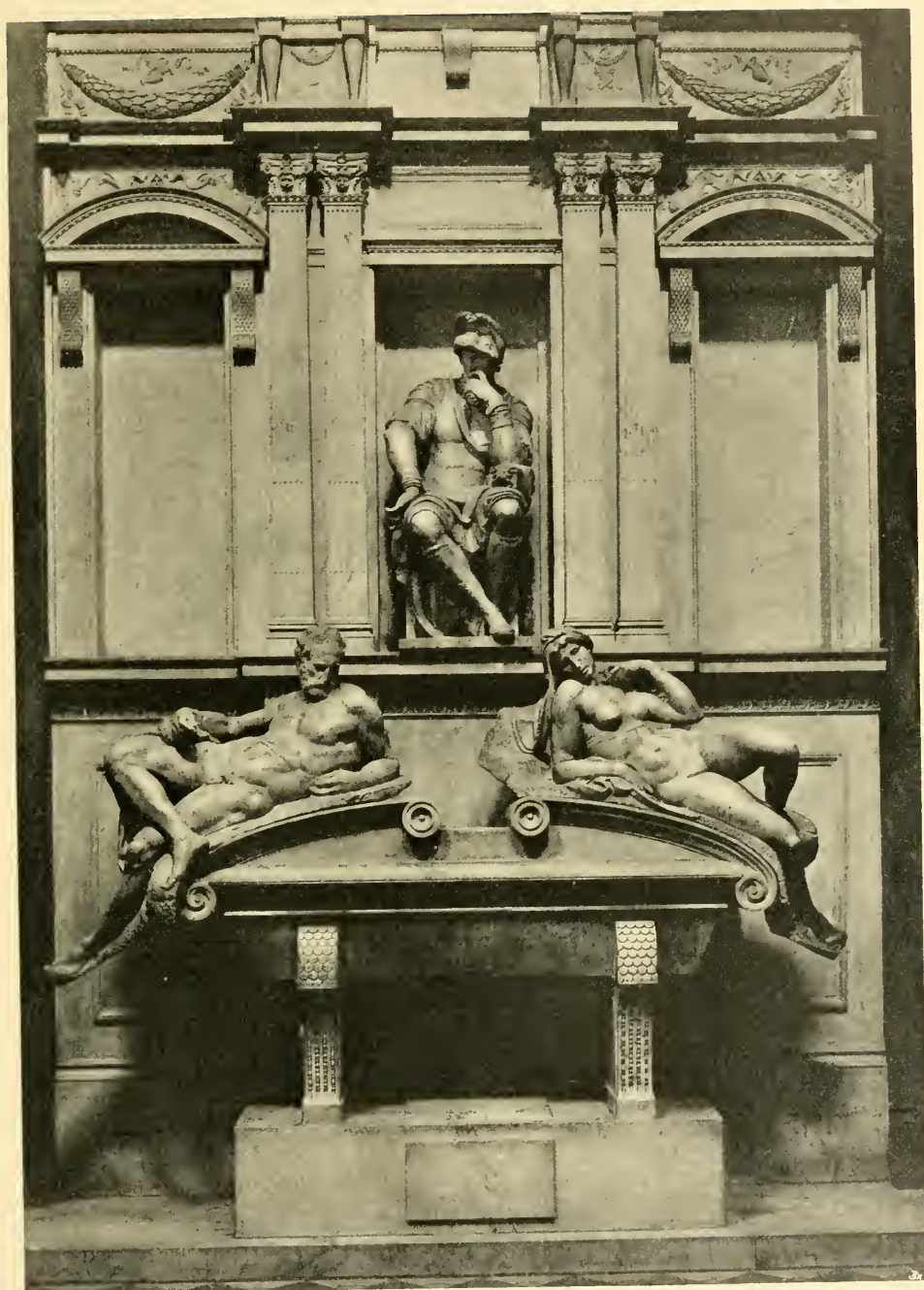
Beim Giulianodenkmal wird die Dreiecksbasis durch das Gesims des Sarkophages und die vortretenden Füsse der liegenden Gestalten bezeichnet. Über dieser Basis erhebt sich ein niedriges Dreieck, dessen Schenkel die schräge Axe der Körper bestimmen, und ein den Feldherrn in sich schliessendes höheres, dessen Schenkel durch die aufgestemmtten Beine von „Tag“ und „Nacht“ angedeutet



Das Grabmal des Giuliano Medici.

sind. Symmetrie bei Gegensätzlichkeit kennzeichnet, wie in den Athleten der Sixtina, die belebte Gesetzmässigkeit. Die Symmetrie erscheint in dem je einen emporgehobenen, im Knie gebeugten Beine und in dem ausgestreckten anderen, die Gegensätzlichkeit darin, dass beim Tag das ausgestreckte Bein das vordere, das erhobene das hintere, bei der Nacht das emporgehobene das vordere, das ausgestreckte das hintere ist, der Oberkörper des Tages nach hinten, der der Nacht nach vorne gewandt ist, der rechte Arm der Nacht erhoben, der des Tages gesenkt ist. Die Richtungskontraste der Diagonalen kommen vor dem scharf betonten Aufbau der Horizontalen und Vertikalen der Architektur in den emporgehobenen Beinen zu starker Geltung. In der vertikal gerichteten Statue Giulianos gelangt die scharf sich brechende Bewegung der lagernden Figuren zur Ruhe.

Lockerer wirkt die Dreiecksbildung am Lorenzodenkmal. Die Basis des niederen Dreiecks ist nicht so klar betont, da die lagernden Beine der beiden Allegorien über den Sarkophagdeckel herabhängen. Ein höheres Dreieck, das den Lorenzo in sich schliesse, ist nicht deutlich markiert: der Duca erscheint isolierter. Dass die Axe seines rechten Beines der Richtung des Aurorakörpers folgt, ist als nicht ganz glücklich zu bezeichnen, da hierdurch, obwohl durch parallele Anordnung des rechten Beines des Morgens eine Korrespondenz hergestellt ward, das Isolierte dieser Figur noch mehr ins Auge fällt. Die Symmetrie zwischen den Sarkophagfiguren hingegen ist, allgemein betrachtet, einfacher, da sich sowohl die Haltung der beiden von vorne gesehenen Leiber, als das Rechts und Links der Gliedmaassen entspricht. Das Gegensätzliche beschränkt sich auf den gesenkten rechten Oberarm des Tages und den erhobenen linken der Aurora, das nach vorne aufgestützte Bein des Mannes und das nach hinten aufgestützte der Frau. Die Bewegung ist weniger gebrochen, die einfache Diagonale der Körperaxen dominiert. In der Feldherrnstatue ist die Vertikale nur rechts, wo die Figur geradlinig abgeschlossen ist, betont; deren linker Kontur ist bewegt. Da der Kopf nicht, wie der des Giuliano, in die Mittelaxe der Nische gebracht, das symmetrische Gleichgewicht also nicht, wie dort, gewahrt ist, erscheint auch hierin die strengere, lineare Gesetzmässigkeit aufgegeben. In der Entwicklung der künstlerischen Thätigkeit in der Medicikapelle zeigt sich das Gleiche, wie in der Sixtinischen Kapelle: der



Das Grabmal des Lorenzo Medici.

Fortschritt von einer verhältnissmässigen Gebundenheit zu grösserer Freiheit.

In allen den soeben besprochenen Erscheinungen verräth sich die Bedeutung, welche die Studien und Erfahrungen in der Sixtinischen Kapelle für Michelangelo gehabt — nirgends aber deutlicher, als in der Gestaltung der einzelnen Statue nach Motiv und Bewegung. Das plastische Stilgesetz der Hervorbringung einer einheitlichen Tiefenvorstellung findet hier seine wunderbarste Verdeutlichung. In welch' unerhört genialer Weise es dem Meister gelungen ist, das Kubische zum Flächeneindruck zu zwingen, wie er in diesem Flächenbilde den organischen Zusammenhang der Glieder zu klarer Anschauung bringt, mit welcher Sicherheit er die einheitliche Raumtiefe durch vor- und zurückgreifende Theile des sich drehenden Leibes bestimmt, wird ewig die Bewunderung neu erwecken. Der Plastiker offenbart sich in dem ihm eigensten Vermögen.

Und zugleich zeigt er, wie an dem Sieger und den vier Sklaven des Boboligartens, das gereifteste Können in der Ausnützung der Materie des Steinblockes. Ganz besonders an diese Statuen denken wir, wenn wir die Charakteristik lesen, die Hildebrand, dem, als kompetentesten Beurtheiler, hier das Wort überlassen werden muss, gegeben hat.

„Die möglichste Ausnützung des Steinraumes, eine möglichst geschlossene Gesamterscheinung sind für Michelangelo bezeichnend. Seine Gegenstandsvorstellung erfüllt möglichst kompakt eine Raumeinheit. Er konzentriert möglichst viel Leben und vermeidet möglichst den unbelebten Raum. Je weniger Steinraum wegzuschlagen ist, desto knapper, reichhaltiger, so zu sagen nahrhafter für die Phantasie wird der Darstellungsprozess. Alle weit ausladenden Gesten oder abstehenden Extremitäten werden als Weitläufigkeiten verbannt, und es entstehen, in seiner zusammendrängenden Phantasie, Körperbewegungen, die, ohne an Kraft und Energie Einbusse zu erleiden, möglichst wenig Platz einnehmen und möglichst gedrungen am Rumpf den Steinraum kompakt ausfüllen; lauter Drehung und Biegung in den Gelenken.“

„So entfernt ihn sein starkes, ausgesprochenes Gefühl für eine Art von Raumeinheit von allen üblichen Gesten, weil diese nicht der kürzeste Ausdruck seines Bedürfnisses sein können, und gelangt zu einer Gegenstandsvorstellung, die durch sein künstlerisches Bedürfniss allein erklärt und bedingt ist.“

„Mit leidenschaftlicher Konsequenz unterwirft er diesem Bedürfniss seine Körperphantasie und es entsteht eine neue Körperwelt. Er zieht aus der Natur eine Fülle von Bewegungen ans Tageslicht, die vorher keine oder wenig Beachtung gefunden hatten. Es steigert sich ein unendliches Lebensgefühl nach dieser Seite, und so zeigen seine Stellungen den grössten Reichthum im knappsten Raum. Wir müssen das Alles auffassen als ein beständiges Bereichern der Vorstellungswelt im Verhältniss zu einer beständigen Vereinfachung der Darstellungsweise und Raumeinigung.“

„Da bei seinen Figuren so vorwiegend dieser eine künstlerische Gesichtspunkt maassgebend ist, so wird für jeden anderen Gesichtspunkt seine Bewegungswelt unerklärlich, und diese Isolirtheit und Einsamkeit seiner konsequenten Darstellungsweise giebt seinen Figuren eine Ferne aller menschlichen Anknüpfung und eine unnahbare Höhe, während sie durch die unglaubliche Direktheit ihres Entstehungsprozesses dem Beschauer unendlich nahe gerückt wird.“

Hier stocken wir — so treffend das formale Problem von Hildebrand charakterisirt ward, bezeichnet diese Auffassung doch nur die eine Seite, und gewännen wir nicht einen anderen Gesichtspunkt, von dem aus betrachtet „jene Bewegungswelt“ erklärlich wird, so wären diese Werke nicht geformter Ausdruck seelischen Lebens, sondern Formenkonstruktionen ohne inneren Gehalt. Und welche Werke wären denn Seelenerlebnisse, wenn nicht diese, welche machten uns alle Fragen der Form so vergessen, in welchen anderen wurde Form so die Verkünderin persönlichsten Wesens, in welche Steine wäre Welt- und Lebensanschauung eines Meisters hineingemeisselt worden, wie in sie? Ist dies eine unbewegliche oder verharrende Materie? Sind es nicht die Athemzüge, nicht die Pulsschläge, nicht die Willensregungen, nicht die Seelenzuckungen des Lebens selbst, die wir gewahren? In diesen lagernden Gestalten, welche Bewegung bis in jede Muskelfiber hinein, welch' ein Erfülltsein von psychischen Vorgängen, welch' eine Durchgeistigung stofflichster Körperlichkeit! Der Leib als unmittelbar sichtbar werdende Schöpfung des Willens zum Leben! So weit sollte der Plastiker getrieben werden, dem es auf unzweideutige Offenbarung der Wesenskräfte in der Erscheinung ankam!

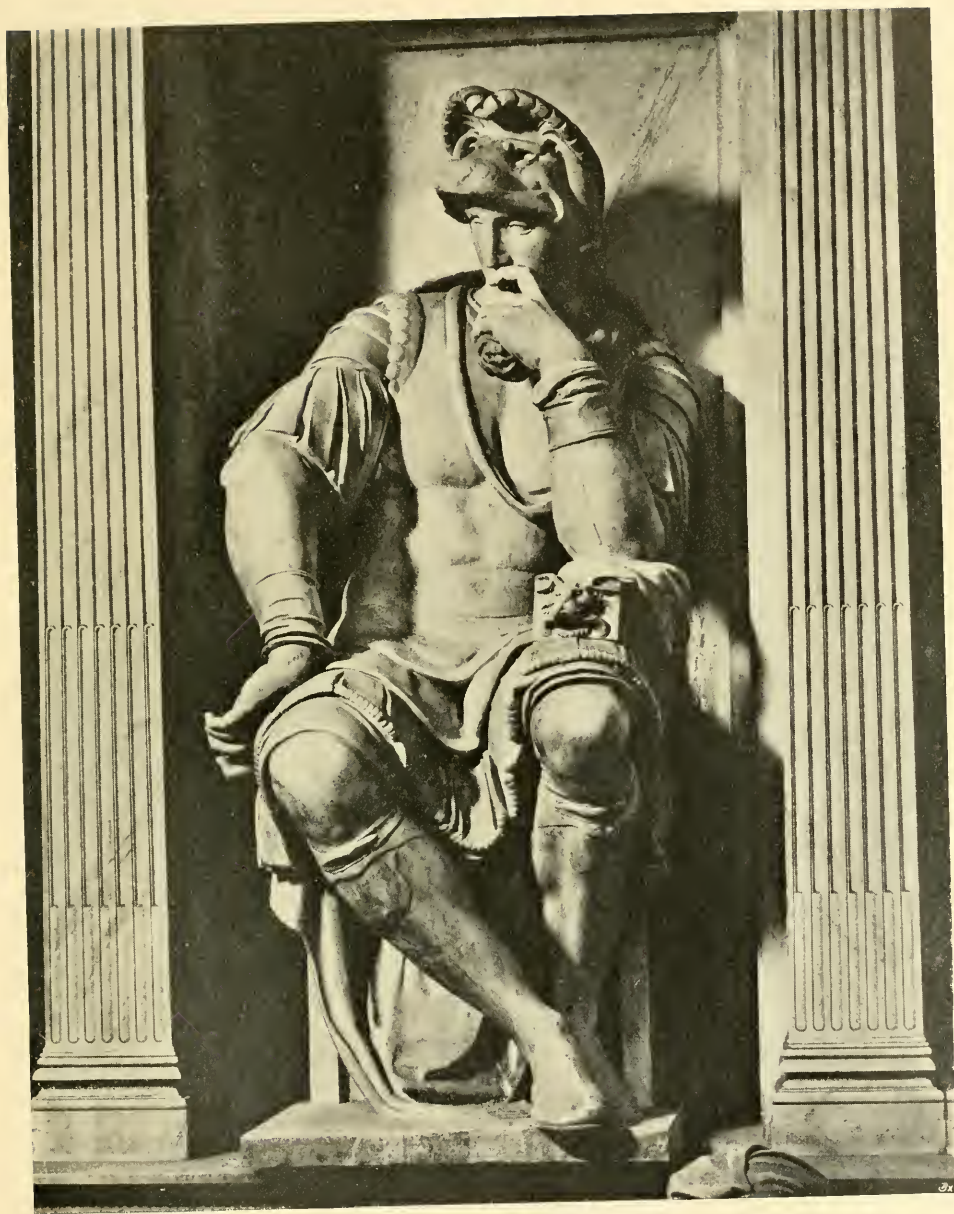
Die Möglichkeit hierfür lag einzig in einem gewaltsamen Kompromiss zwischen Formgesetz und Ausdrucksbedürfniss, zwischen

Stil und Naturalismus. In die räumliche Gesetzmässigkeit ward die Vorstellung bewegtesten Lebens, das nur durch die unbedingte, selbst die leisesten Schwellungen und Einziehungen des Fleisches beachtende Wiedergabe der Natur überzeugend dargestellt werden konnte, einbezogen. Die ganze Materie des Blockes, dessen regelmässige Einheitsform gewahrt ist, wird gleichsam flüssig gemacht. Die Wirkung konnte keine andere sein, als die einer Empörung der Willkür des Lebens gegen den Zwang künstlerischer Nothwendigkeit, des ohnmächtigen Ansturmes einer Riesenkraft gegen eine unüberwindbare eherne Macht, das Schauspiel einer in gequälten Stellungen sich äussernden Willenslähmung oder -brechung. Wie andrerseits die Gesetzmässigkeit nicht als ein frei Natürliches und Harmonisches, sondern als ein Gewolltes und Hemmendes sich fühlbar macht.

Kann über die Ursache des ästhetisch beängstigenden und erregenden Eindruckes der Mediciskulpturen, in denen das bereits in Sixtinischen Figuren auftretende „Terribile“ des höchst entwickelten Michelangeloschen Stiles durch die Aufdringlichkeit der plastischen Materie und der dem Beschauer nahen Aufstellung gesteigert wird, somit kein Zweifel bleiben, so begreift es sich zugleich, dass in den Gestalten selbst Unterschiede erscheinen je nach dem Grade des Pathos, das in ihnen sich äussert. Nicht in gleicher Weise, wie in den Sarkophagfiguren, tritt in den beiden Feldherren jenes gewaltige Ringen zu Tage, denn in ihnen wirken nicht momentane Affekte, sondern dauernde Stimmungen.

Vornehmlich in dem Pensieroso, dem als Herzog Lorenzo gedachten *vir contemplativus*, dessen Haltung Anklänge allgemeiner Art an den Jeremias zeigt. Thatenlos ruht die rechte Hand mit dem Rücken auf dem Knie, die andere mit dem über den Mund gelegten Zeigefinger stützt das leicht gesenkte, helmüberschattete Haupt, dessen Blick nicht äussere Dinge wahrnimmt, sondern von geistigen Vorgängen depotenzirt wird. Der Oberkörper ist ein wenig in sich zusammengesunken, die Stellung der Beine zeugt von dem Ruhezustand, in welchen der Geist den Leib versetzt.

In unvergleichlicher, natürlichster Weise hat vollständige Absorption in dieser Statue, die zu den wenigen, griechischer Vollkommenheit sich annähernden Schöpfungen des Meisters gehört, Ausdruck gewonnen. Sie ist das Sinnbild der Meditation selbst und gesellt sich jenen beiden Denkergestalten der Sixtinischen



Lorenzo de' Medici.

Decke, welche das Versunkensein in tiefes Brüten schildern: dem schon erwähnten Jeremias und dem Jesajas. Aber wenn wir bei Diesen wissen, welche Gesichte sie beschäftigten, so wird die Lorenzo beherrschende Vorstellung wohl niemals bestimmt erkannt werden.

Dass er die bevorstehende That überlege, dass er das über Italien hereinbrechende Unglück bedenke, dass er sein eigenes und seiner Familie Schicksal voraussehe — weder das Eine noch das Andere zu behaupten, hat man ein Recht. Vielmehr ist die ergreifende Wirkung gerade in dem Geheimniss begründet, auf das der ältere Lorenzo Medici, der Magnifico, hindeutete, als er sagte: „Denken macht melancholisch,“ und wird allgemein jenes Sinnen gekennzeichnet, das über die einzelnen Probleme und Erfahrungen des Lebens hinaus dem Räthsel des Daseins selbst sich zuwendet, wie es über dem dunklen Abgrunde des Nichtseins als ein Traumbild sich erhebt und wieder in Nichts zerfließt. Ein Sinnen zugleich, das, mehr ein halbes Träumen, in jenen Regionen schwebt, in denen Gefühl und Intellekt unmerklich in einander übergehen, so wie Dunkel und Hell in dem Schatten sich verbinden, den der Helm auf das regungslose jugendliche Antlitz wirft.

Dem ergreifenden Eindruck, den dieser, seinen Beruf und seine Wirksamkeit aus höherer Erkenntniss des allgemein Menschlichen verleugnende Krieger hervorruft, lässt sich der seines Genossen, des aktiven Giuliano, nicht an die Seite setzen. Eine Thätigkeit selbst wird freilich in ihm nicht dargestellt, aber der Drang und die Fähigkeit zu ihr erfüllt die Gestalt des augenblicklich ruhenden Jünglings, in dessen Erscheinung und Haltung sich Motive des David — der im Profil geschene, Trotz verrathende Kopf mit dem vorwärts stürmenden Lockenhaar — und des Moses — die aktionsbereite Stellung der Beine — verbunden haben. Im Gegensatz zu dem verhüllten Torso des Lorenzo ist hier die mächtige Muskulatur so stark ausgearbeitet, dass man nicht einen anliegenden Koller, sondern das Nackte zu gewahren glaubt; wie zum Ansturm bereit, treten drohend die Kniee hervor, der mächtige Hals ist von Energie geschwellt, die schnigen Hände, in denen jetzt unthätig der Feldherrnstab ruht, sind dazu bestimmt, in der Schlacht sich als fürchterlich zu erweisen, straff gespannt und hart umgränzt die Harnischwehr, die bei dem Sinnenden ihre trutzige Kraft verloren zu haben scheint, ihm Schultern und Arme, und medusenhaft starrend drängt



Giuliano de' Medici.

sich an der Brust die todtenkopffartig wirkende Maske vor. So denkt man sich wohl einen Cäsar, der, in der Gewissheit seines die Weltherrschaft erzwingenden Wollens, mit dem Blick die Truppen mustert, die zur Schlacht ausziehen. Ein Zeichen mit seinem Kommandostabe und der Sieg ist entschieden, als dessen Lohn dem Tapferen die Münze mit dem Fürstenbildniss sicher ist. (Studie zu Giuliano im Louvre, Verz. 483.)

Die Welt, von der sich jener Träumer befreit, indem er sie, in sein Inneres einbeziehend, ihrer Wirklichkeit entkleidet, wird von diesem Wachenden in aller ihrer Realität als Besitz erzwungen. Nicht Lorenzo, Herzog von Urbino, und Giuliano, Herzog von Nemours, heissen die Helden — ihre wahren Namen lauten: Erkenntniss und Wille!

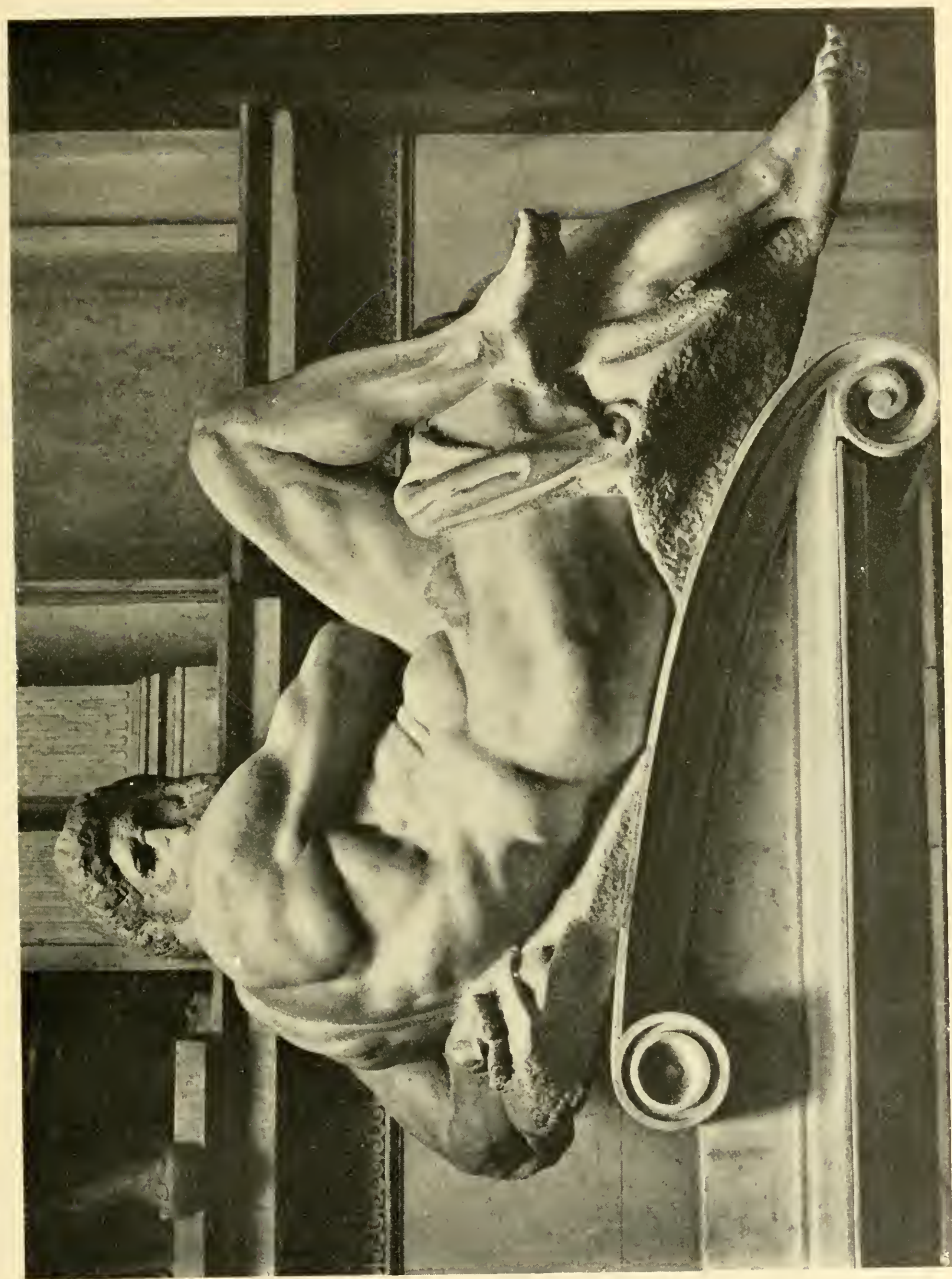
Aber was auch Wissen und Thatkraft vermögen — „die Zeit wird Herr!“ Herr sogar des Heldenthumes, erhebt sie selbst die Klage über die Opfer ihrer eigenen Macht, mit denen sie Sinn und Bedeutung ihres Waltens eingebüsst hat.

In Stein gemeisselt, in Raum verwandelt die Zeit, und dies in schwer lastenden, lagernden Gestalten — welch' ein künstlerisches Unterfangen! Gab es, so fragen wir uns bedrückt, jemals eine Welt, in welcher die Horen blumengeschmückt ihren Reigen tanzten, die rosenfingrige Eos im frühen Windeshauche sich über die Erde erhob, Helios das Viergespann an dem Himmelsbogen lenkte, Selene mit Lilienarmen und süssem Hauche den Hirten umfing?

Wohin, wohin ward dieses Reich entrückt?

Ein rastender Riese, abgewandt auf Felsen gelagert, dreht der „Tag“, einem aufmerksam gewordenen Löwen vergleichbar, das finster dräuende Haupt uns zu. (Studien zu ihm in Haarlem, s. Verz. 258, 259, 260.) Was fesselt ihm die unwiderstehlichen, das Verderben in sich tragenden Glieder? Was erlaubt uns, ungestraft uns ihm zu nahen? Ach, was ein Dräuen schien in den vom Meissel nur angedeuteten Zügen, ist fiebrisch den Leib durchwühlender Schmerz — wohl vernehmen wir ein Grollen, unheimlich wie das den Ausbruch verkündende des feuerspeienden Berges, aber es verklingt in Ohnmacht. In sich selbst verzehrt sich die wie im Krampf angeschwellene, ungeheuerer Muskelkraft.

Seine Genossin, dem gleichen Geschlechte entsprossen wie er, die „Nacht“, theilt seine wilde Einsamkeit. (Studien in



Der Tag.

Florenz, Uffizien s. Verz. 219 und in Oxford, Verz. 428.) In einer Stellung, welche die Spuren der vorangegangenen, sie marternden Unruhe trägt, hat sie der Schlaf überwältigt. Das schmerzliche Sinnen ist in schwere Träume übergegangen, aus denen emporfahrend sie eine andere Lage für die gequälten Glieder suchen wird. Attribute sind ihr beigegeben: auf dem Haupte die Mondsichel mit dem Abendstern, unter dem aufgestützten Fusse ein Bündel Mohn, neben dem die Eule hockt, unter der linken Schulter, wohl als Symbol der Traumgesichte, eine Maske, aus deren Augenhöhlen und geöffnetem Munde das Grauen starrt. Nicht mit menschlichem Maasse dürfen die Verhältnisse ihrer Leibesformen gemessen werden: sie ist ein Kind der Gaia. Wie es, freilich andere Gedanken damit verbindend, Michelangelo in einem Sonette ausgesprochen hat:

Wenn Phöbus seine Strahlenarme nicht
Um dieser Erde kalte, feuchte Kugel
Ausbreitend schlingt, so nennt, was von der Sonne
Nicht mehr umfangen wird, die Menge: Nacht.

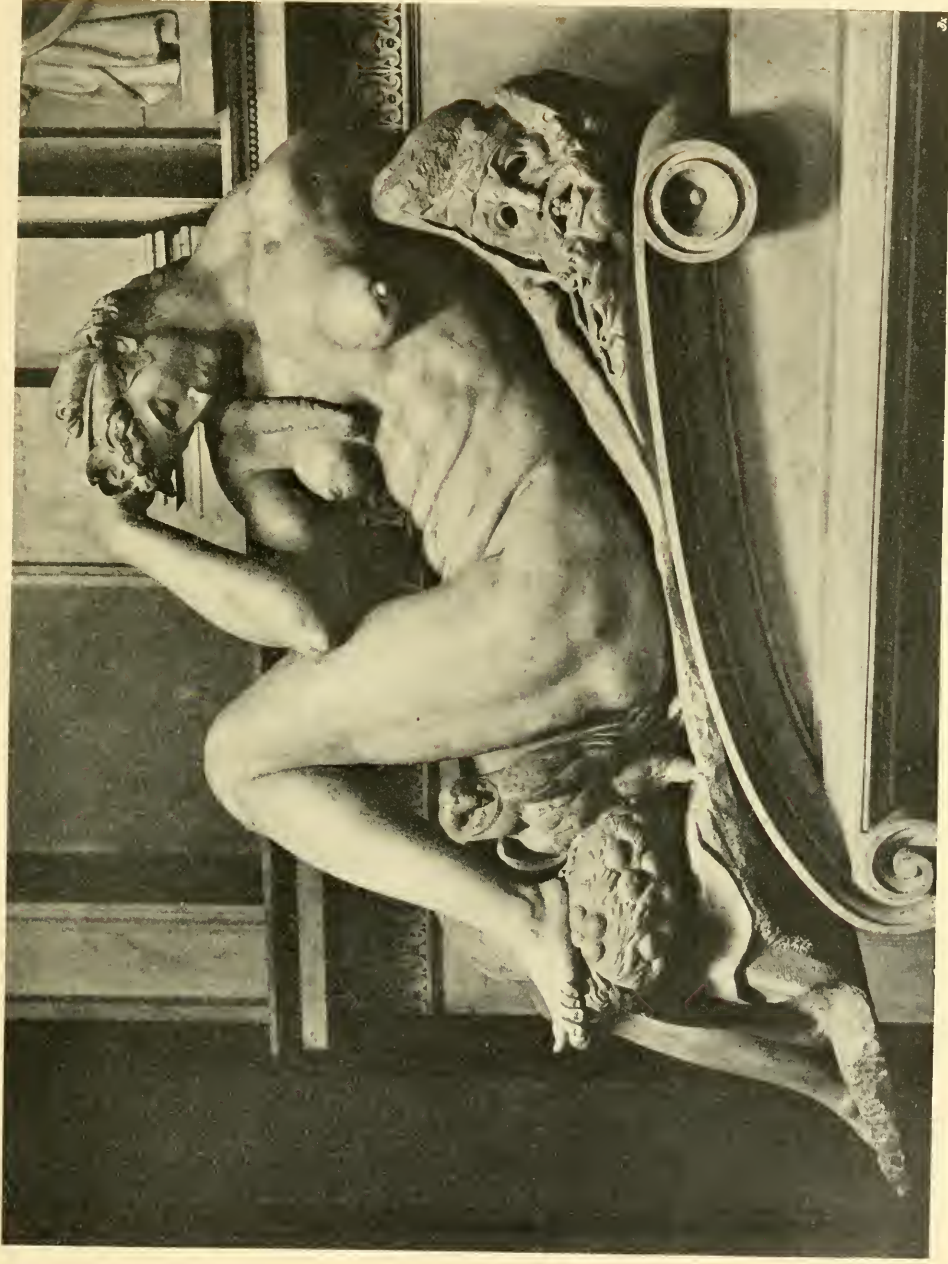
Die ist so schwach, dass eine kleine Fackel,
Die Einer ansteckt dorten, wo sie leuchtet,
Des Lebens sie beraubt, und ist so zart,
Dass Feuerstrahl am Zunder sie zerreisst.

Und muss man dennoch sie ein Etwas nennen,
Nenn' ich sie Kind des Phöbus und der Erde,
Denn Jener zeugt den Schatten, Diese wahr't ihn.

Doch wie es sei, es irret, wer sie lobet:
Sie lebt, die düstre Witwe, so in Ängsten,
Dass selbst ein Glühwurm sie bekämpfen kann.

(G. S. 204. F. LXXVII.)

Eine Abspannung der Willenskraft, ein Eintreten der Ruhe nach grossem Tagewerk ist in dem „Abend“, der bezeichnender Weise als älterer Mann gebildet ist, geschildert. Die Glieder strecken sich aus, schlaff ruhen die Hände, ermüdet senkt sich das Haupt. Die Leidenschaft hat tiefer Schwermuth Platz gemacht; einer



Die Nacht.

Resignation, welche einen Schleier über die Augen breitet und Bilder der Vergänglichkeit hinter der hohen Stirne emporsteigen lässt.

Ruhe finden
Einst werden todesmüde die Gedanken.

(G. S. 105. F. CIX, 90.)

Das Spiel des Lichtes und Schattens auf diesem Haupte gemahnt uns wie ein vom scheidenden Sonnenlicht getroffener Bergesgipfel.

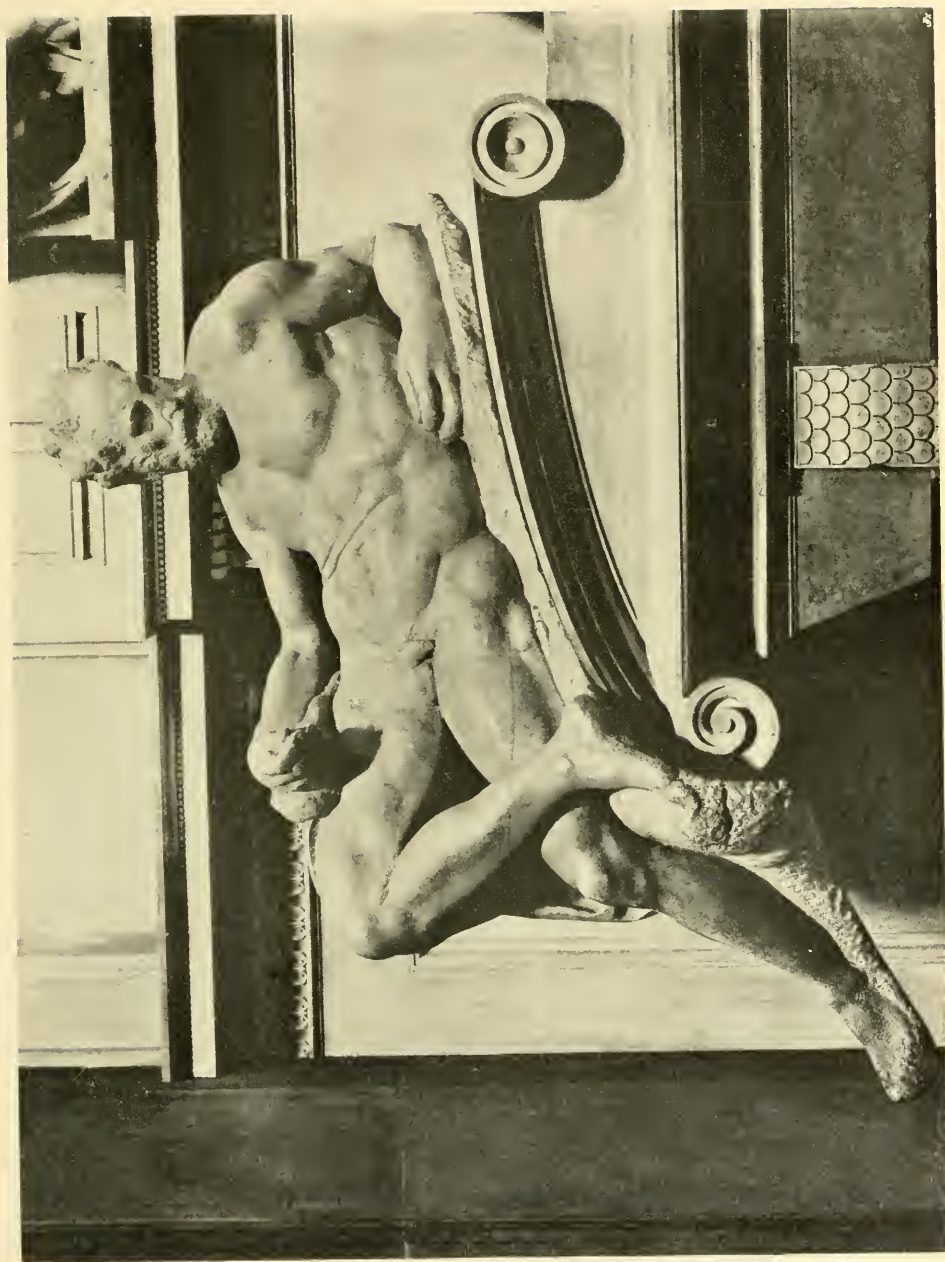
Die Klage des Alters zu vernehmen, ist wehmüthig — wie aber, wenn es von den Lippen der Jugend erklingt: „unsel'ger Zustand! zu welchem Elend ach! bin ich geboren!“, wenn dies der Laut ist, den die Göttin des „Morgens“, die doch die Schwester der Hoffnung ist, jammernd ausstösst! Unfähig, das Haupt zu erheben, nach dem Schleier fassend, als wolle sie ihr Leid verhüllen, richtet sie sich mühsam in zögernder Wendung vom Lager auf. Ihr wundervoller jugendlicher Leib, in dem der Schöpfer alle weibliche Schönheit gesammelt hat, die sein das Erhabene suchender Blick fand, ist nur „ein Schleier banger Sterblichkeit“, „der Kerker einer in Schmerzen seufzenden Seele“. Was ist das für ein Tag, den zu schauen es der Bringerin des Lichtes selbst graut?

O Sonne, welche rings die Erde du erwärmst,
O Phöbus, ew'ges Licht der Sterblichen, warum
Verdunkelst du dich mir allein und keinem Anderen?

(G. S. 309.)

Von den geplanten Flussgöttern uns eine Vorstellung zu machen, ist Dank dem jüngst gemachten glücklichen Fund des einen in der Florentiner Akademie erhaltenen grossen Modelles, das aus Thon und Werg besteht, vergönnt. Er war mit dem Rücken an das Sarkophagpostament gelehnt gedacht, in lagernder Stellung, das eine Bein hoch aufgestemmt, das andere mehr ausgestreckt. (Entwürfe, die auf die Flussgötter, zum Theil auch auf die Sarkophagdeckelfiguren bezogen werden dürfen in Casa Buon., Verz. 19, 44, 48, in Oxford, Verz. 390 und 391, in London, Verz. 282, 286 und 312.)

Wenn auch abseits von dem in Schmerz versunkenen Urgeschlecht, gehört doch auch die Madonna, die über dem Cassone



Der Abend.

der Magnifici ihre Aufstellung gefunden hat, ihm an, ja sie wirkt auf uns wie eben dessen Mutter, Gaia, die Erde selbst, so übermenschlich ist ihre gewaltige Erscheinung, so kraftstrotzend der Knabe, der von ihrer Brust die Nahrung empfängt. Der christliche Mythos ist in einen kosmischen übergegangen. Wir fühlen uns dem Ursprung und den Quellen des Lebens nahe. Diesem Kinde, das, rittlings auf dem Bein der Mutter sitzend, so feurig siegreich seine Rechte geltend macht, scheint die Herrschaft über die Welt nicht als einem leidenden, sondern als einem mit Gewalt die Gegner bezwingenden Gotte bestimmt. Er wird in das Leben hinausstürmen, wie ein aus seiner Bergeshöhle sich losreisender, junger, ungestümer Strom. Welchem endlichen Schicksale entgegen? Der verschleierte, schwermüthige Blick der Mutter verräth es: jenem tragischen Untergang, der über alle Sonnenhelden verhängt ist, den Baldur und Achilles und Siegfried und Rustem erlitten.

Es ist wunderbar zu sehen, wie Michelangelo in diesem über alle Worte erhabenen Gebilde die in seinem ersten Jugendwerke der „Madonna an der Treppe“ angeschlagenen Töne zu einer mächtigsten Melodie formt. In seiner Brügger Gruppe, in den Reliefs und Skizzen der Jahre 1500 bis 1506 (s. o. S. 161 ff.) hatte er, sei es in der zarteren jungfräulichen Bildung der Madonna, sei es in den Motiven der beiden Kinder, sich seinen Zeitgenossen genähert, mit deren Schöpfungen selbst die heilige Familie des Agnolo Doni, so kühn und originell Komposition und Formensprache auch sind, noch in einer gewissen Beziehung steht. Nur in einer sorgsameren Studie, dem gleichfalls schon erwähnten grossartigen farbigen Entwurfe der ihr Kind nährenden Maria in der Casa Buonarroti (Verz. 63), gewahren wir eine erste Vorarbeit gleichsam zu der Medicistatue. Dass die in Florenz erfassten und variirten Motive zur Zeit der Beschäftigung mit den Sixtinischen Malereien weiterwirkten und die hier entstehenden Familienbilder der Stichkappen und Lünetten zur Behandlung des Vorwurfes anreizten, zeigen uns Zeichnungen. Maria, wie sie den Knaben zwischen den Beinen hält, erscheint in einer Studie des Louvre (Verz. 463); wie Mutter und Kind sich zärtlich umschlingen, sehen wir auf Blättern in Windsor (Verz. 550) und im British Museum (Verz. 314), Jesus im Schoosse der Jungfrau auf solchen der Sammlung Heseltine in London (Verz. 373) und im Louvre (Verz. 472), das Spiel der Kinder



Der Morgen.

in London (Verz. 321), wo Maria ganz die Erscheinung einer Sibylle hat.

Es war für das Juliusdenkmal, dass Michelangelo die Madonna in feierlicherer, göttlicherer Auffassung plante, und zwar in stehender Haltung. Und an diese Idee knüpfte er in den ersten Entwürfen der Medicigräber an. Deren Umgestaltung brachte es mit sich, dass er die Figur zu einer sitzenden machte und hierbei jenes ihm vertraute Motiv, das zwischen den Beinen der Mutter stehende Kind, wieder verwandte. Dann aber gab er dieses auf und wählte dafür das bedeutungsvollere des an der mütterlichen Brust trinkenden Knaben, wobei er direkt zwei in früherer Zeit entstandene Studien benutzte (Louvre, Verz. 478 und Wien, Albertina, Verz. 526), deren eine, die im Louvre, nach der Natur angefertigt worden war.

Aus einer Durchdringung also der beiden Vorstellungen, der schlicht menschlichen und der mythisch göttlichen, entstand die Medicimadonna. Die Einheit ergab sich in der Wahl einer Handlung, welche das Wesen der Mutterschaft offenbart, wie keine andere, und die, ein natürlichster Akt, doch zugleich das Symbol heiliger, unsterblicher Liebeskraft ist. Muss es uns nicht als tief bedeutungsvoll für die Erkenntniss der Probleme christlicher Kunst erscheinen, dass nicht der Maler, sondern der Bildhauer das alte naive Motiv der „Madonna del latte“, seinem vollkommensten Madonnenbilde zu Grunde legte? Der Erde entrückt, in Wolken schreitend, durfte Raphael die Jungfrau darstellen, ihr und des Kindes strahlender Blick genügte, die Gottheit zu offenbaren — das Metaphysische siegt über das Physische. Das christliche Dogma wird zur Erscheinung. Der Plastiker, in seinen Ausdrucksmöglichkeiten beschränkt, an die Materie gefesselt, erweitert, indem er sich bescheidet, das Walten der Natur in der Mutterschaft zu verdeutlichen, das Gebiet christlichen Glaubens zu dem allgemeinsten Menschenthumes. Nicht das christliche Mysterium, sondern das Mysterium des Lebens verkündet er. Diese Göttin mit dem jungen Heros ist nicht die Jungfrau Maria, sondern die Natur! Und als solche hätte sie wohl in den gleichen Rahmen, wie die Allegorien der Tageszeiten gepasst.

Benedetto Varchi meinte, Michelangelo sei zu dem „Wunderwerke“ durch folgende Verse Dantes inspirirt worden:



Die Madonna Medic.

Und wie das Kindchen seine Arme breitet
 Zur Mutter hin, die ihm die Milch gegeben,
 In Herzensfreude, die nach aussen flammt;

(Parad. V, 121 ff.)

und:

Kein Knäblein, das um spät're Zeit als sonst
 Vom Schlaf erwachte, drängt mit solchem Eifer
 Den Kopf zur Brust der Mutter, Milch zu trinken.

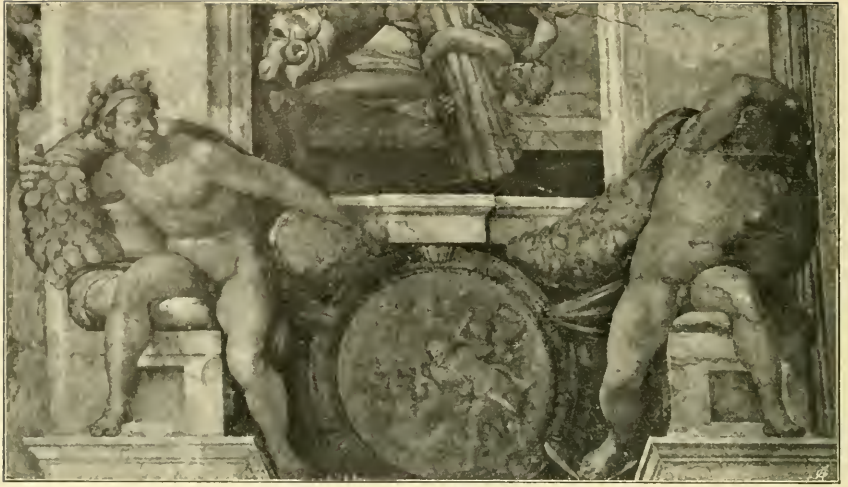
(Parad. XXX, 82 ff.)

Varchi hat schwerlich Recht, es ist nur das gleiche unmittelbare Schauen bei dem Dichter und dem Künstler.

Dass Michelangelo Antheil auch an den zwei unerfreulichen Figuren gehabt, die als Schutzpatrone der Medici zu beiden Seiten der Madonna aufgestellt wurden, behauptet Vasari. Für des Raffaello da Montelupo heiligen Damianus, der, die Rechte auf dem Knie, in der erhobenen Linken eine runde Schachtel, den Kopf im Profil der Maria zuwendet, habe er ein Modell gemacht, für des Montorsoli Statue des Kosmas, der sich mit der Linken auf den Sitz aufstützt, die Rechte anbetend auf die Brust legt und gleichfalls das Haupt im Profil zeigt, Modelle des Kopfes und der Arme; auch habe er Montorsolis Modell an vielen Stellen retouchirt. Ohne Weiteres zurückzuweisen sind diese Behauptungen wohl nicht. Da ein beide Figuren in ihrer symmetrischen Anordnung bestimmender Entwurf vorgelegen haben muss, wäre dann also für ihn eine Skizze des Meisters anzunehmen, in welcher er freilich sein Gefühl für reiche Bewegung merkwürdig gehemmt hätte, da die Leiber ganz frontal gegeben sind. Ungern auch möchte man ihn für den ungeschickten, in Verkürzung gesehenen linken Arm des Damianus verantwortlich machen. Es ist wahrscheinlicher, dass er Montorsoli den Entwurf überliess, dem sich dann Raffaello, was das Allgemeine angeht, wird haben fügen müssen. Für die Gewandung des Damianus, die einen reicheren und ausgeprägteren Michelangeloschen Charakter trägt, hat Montelupo vermuthlich der Angaben, vielleicht auch eines Modelles des Meisters sich bedient, wie Montorsoli für den Kopf seines Heiligen, der den Typus von Michelangelos Apostel Matthäus

zeigt. Mit diesen nichtssagenden Heiligen, an deren Adoration der Göttin wenig gelegen ist, sich näher zu befassen, wird dem Meister gewiss widerstrebt haben. Im Reiche der Heroen gebührte ihnen kein Platz.

Wohl aber giebt es andere Gestalten, die würdig in den Kreis der von den Medicigräbern angeregten Betrachtungen eintreten und die unsere Aufmerksamkeit verlangen, ehe wir von der Sakristei von S. Lorenzo Abschied nehmen.



Athletenpaar über Jesajas.

ANDERE WERKE DER ZEIT

Dürfen wir als nächste Verwandte der Allegorien die vier Sklaven aus dem Garten Boboli, die uns das unheimliche Sichabringen gefesselter Naturkräfte zeigten, und den wilden „Sieger“ des Bargello nennen, so gesellt sich diesem letzteren unmittelbar die freilich nur bis zu Entwürfen gediehene Kolossalstatue, welche für die Piazza in Florenz bestimmt war.

Schon 1508 hatte man eine solche ins Auge gefasst. Briefe, in denen Piero Soderini mit Aberigo Malaspina, Marchese von Massa, wegen eines von Michelangelo zu bearbeitenden Marmorblockes verhandelt, sind uns erhalten. Was die Statue darstellen sollte, erfahren wir nicht aus ihnen, doch ist zu vermuthen, dass man schon damals an Herkules dachte, den Heros, der auf dem Siegel der florentinischen Republik zu sehen war. Längere Zeit vergeht. Als 1515 auf dem Wege nach Bologna Leo X. durch Florenz kam, liess die Stadt ihm zu Ehren neben anderer festlicher Ausschmückung in der Loggia dei Lanzi die Kolossalfigur eines Herkules, $9\frac{1}{2}$ Ellen

hoch, von Bandinelli errichten. Dessen Verheissungen nach erwartete man Etwas, was Michelangelos David übertreffe, wurde aber so enttäuscht, dass das Ansehen des Künstlers darunter litt. Offenbar handelte es sich bei dieser Arbeit um eine Art von Projekt Baccios für jene 1508 beschlossene Statue.

Der Block wurde zugleich mit den Marmorblöcken für die Fassade von S. Lorenzo aus dem Steinbruch gefördert und, wie es scheint, hat Michelangelo den Gedanken gefasst, „einen Giganten in Gestalt des Herkules, welcher den Kakus tödtet, zu machen, um ihn auf der Piazza neben dem David aufzustellen, Beide als Embleme des Pallastes. Und er hatte mehrere Zeichnungen und verschiedene Modelle angefertigt und versuchte, die Gunst des Papstes Leo und des Kardinals Giulio hierfür zu gewinnen; denn er sagte, jener David habe viele Fehler, die vom Bildhauer Andrea (muss heissen: Bartolommeo) verschuldet waren, der ihn zuerst bekam und ruinirt habe. Aber in Folge des Todes Leos X. blieb damals die Fassade und dieser Marmorblock liegen.“ (Vasari.)

Als der letztere 1525 nach Florenz gebracht wurde, und zwar von Bandinelli, der demnach offenbar damals, weil Clemens VII. den Meister nicht von den Arbeiten in der Medicisakristei abgezogen wissen wollte, doch dazu designirt ward, die Statue auszuführen, erhebt sich hiergegen die öffentliche Meinung. Der allgemeine Wunsch ist, dass die Aufgabe von Michelangelo übernommen werde. Dieser äussert sich hierüber in einem Briefe (Okt. 1525. Lett. 425) an Fattucci in Rom:

„Piero Gondi hat mir einen Brief von Euch gezeigt, der eine Antwort ist auf einen, den er Euch vor einigen Tagen geschrieben hat; und wie ich aus ihm sehe, wünschtet Ihr zu erfahren, von wem ich gebeten worden bin, wie Euch Piero schrieb, der die Wahrheit geschrieben hat. Ich bin von mehreren Personen gebeten worden, und zwar von Denen, denen es zukommt; Lorenzo Morelli ist einer von Jenen, die meine Meinung erfahren wollten, und zwar in folgender Weise. Francesco da San Gallo kam zu mir und sagte mir, es wäre besagtem Lorenzo lieb zu wissen, ob ich bereit sei ihm zu dienen, wenn er die Sache unternähme; ich antwortete, dass angesichts ihres und des ganzen Volkes Wohlwollen ich mir dasselbe verdienen könne, nur, indem ich die Statue mache, und zwar, wozu ich verpflichtet, als Geschenk, falls es dem Papst genehm sei; denn ohne seine Erlaubniss, da ich ihm verpflichtet bin, kann

ich nichts Anderes übernehmen, als seine Aufträge. Messer Luigi de la Stufa hat mich noch mehrmals um das Gleiche angegangen, und ich habe dieselbe Antwort gegeben. Niemals habe ich mich anders geäußert und hätte auch nicht zuerst gesprochen; aber da ich gefragt wurde, war ich genöthigt, zu antworten. Noch in diesen Tagen haben mir von Neuem gewisse Leute gesagt, dass die Vorsteher der Domopera sich veranlasst gesehen haben, sich dahin zu äussern: vorausgesetzt, dass ich sie mache, würde es sie nicht bekümmern, zwei oder drei Jahre zu warten, bis ich dem Papst gegenüber meine Verpflichtungen gelöst.“

Diese Angaben werden durch die Chronik Cambis bestätigt (Gaye II, 464): „und wir hatten damals in Florenz einen Bildhauer und Maler, den florentinischen Bürger Michelangelo, den besten Meister, von dem man zu seiner Zeit Kunde hatte. Daher verlangte das Volk, er solle die Statue arbeiten, da er schon den Giganten gemacht. — — Denn sie hofften, er werde ein grosses, würdiges Werk schaffen: einen Herkules, der den Giganten Antäus erdrückt. Da er aber die Medicigräber, die Clemens VII. machen liess, arbeitete, bestimmte besagter Papst, dass ein anderer Florentiner Bildhauer die Statue mache, damit die Grabdenkmäler nicht unvollendet blieben.“

Der Brief Fattuccis, der von dieser Anordnung des Papstes spricht, ist uns bekannt (10. Nov. 1525. Frey: Briefe S. 266). „Dann sprach ich mit Seiner Heiligkeit über die Statue, welche für die Piazza bestimmt ist. Er gab mir die gleiche Antwort und sagte dann: sag' ihm, dass ich ihn ganz für mich will und nicht will, dass er an öffentliche Angelegenheiten und die Anderer denke, sondern an die meinigen und die des Julius.“ An Stelle der Herkulesstatue muthet der Papst dem Künstler jenen unsinnigen Koloss auf der Piazza di S. Lorenzo zu, von dem im ersten Bande dieses Werkes S. 170 die Rede war.

Auf Wunsch des Papstes wird der Block wieder Bandinelli überwiesen, der die Gruppe von Herkules und Kakus in ihm auszuführen begann. Aber er wurde in der Arbeit unterbrochen, und am 22. August 1528 beschlossen die Signori feierlich, dass Michelangelo den Stein von Neuem erhalte, der „aus ihm eine Figur mit einer anderen verbunden machen soll, was und wie es ihm gutdünke“. (Gaye II, 98.) Dies der Wortlaut des Dokumentes, mit dem Vasaris Angabe in Einklang steht: „Michelangelo, nachdem er den Block

geprüft, dachte an eine andere verschiedene Erfindung, gab Herkules und Kakus auf und wählte Simson mit zwei Philistern unter sich, die er niedergeschlagen, den einen todt, den anderen noch am Leben, den er, einen Eselskinnbacken schwingend, zu tödten trachtet. Aber, wie es häufig geschieht, dass menschliche Gedanken sich etwas vornehmen, dessen Gegentheil von der Weisheit Gottes beschlossen ist, so geschah es auch hier: denn als der Krieg gegen die Stadt Florenz entbrannte, hatte Michelangelo an Anderes zu denken, als an das Glätten von Marmor, und musste sich aus Furcht vor den Bürgern aus der Stadt entfernen. Und als der Krieg zu Ende und der Vertrag geschlossen, veranlasste Clemens Michelangelo, die Sakristei von S. Lorenzo zu vollenden, und gab Baccio den Befehl, den Giganten auszuführen.“

So kam es, dass an Stelle eines Werkes Michelangelos der abstossende Herkules Bandinellis als Seitenstück zum David 1534 vor dem Palazzo della Signoria aufgestellt ward.

Glücklicher Weise ist es uns aber doch vergönnt, wenigstens einen Einblick in unseres Meisters Beschäftigung mit der Aufgabe zu gewinnen. Drei verschiedenartige Entwürfe sind von ihm gemacht worden, sieht man von dem ersten uns unbekannten Gedanken, den er 1508 gehabt, ab. Der erste, 1525 entstanden, ist ohne Zweifel der zu einer Gruppe des Herkules mit Antäus: Cambi war gut unterrichtet. Vier Skizzen: in der Casa Buonarroti (Verz. 48), im British Museum (Verz. 299 und Malcolm, Verz. 352) und in Oxford (Verz. 428) zeigen, dass er das Motiv im Sinne des Antonio Pollajuolo, der es in dem Bilde der Uffizien und in der Bronzestatuette des Bargello gestaltet hatte, konzipirte, nämlich Antäus von Herkules hoch emporheben lässt. An diese Werke erinnert auch, allgemein genommen, der krampfhafte Versuch des Überwundenen, durch Stemmen der Hand gegen des Siegers Kopf sich zu befreien, und die Stellung des Letzteren mit etwas gekrümmten Knien und zurückgelehntem Oberkörper. Während aber bei Pollajuolo die Beine des Antäus in die Luft abstehen, umklammert bei Michelangelo das eine diejenigen des Herkules. Hierdurch wird die grössere statuarische Geschlossenheit der Gruppe erreicht, die sich auch in der Armhaltung geltend macht.

Die Wahl gerade dieser Herkulesthat mag sich mit aus dem Eindruck der antiken Gruppe erklären, die sich damals im Belvedere des Vatikans befand, später in den Hof des Palazzo Pitti

gelangte und von der es heisst, dass Michelangelo sie restaurirt habe. Auf Grund der Studien hat er ein Modell angefertigt, nach welchem



Modell zu Herkules und Kakus. London, Kensingtonmuseum.

dann im Auftrage des Herzogs Cosimo Montorsoli, der offenbar auf diese Weise des Meisters Gedanken retten wollte, eine Statue

auszuführen begann. Sie befand sich, schon weit gediehen, in S. Lorenzo, als Baccio dem Herzog sagte, der Block sei verhauen



Simsonmodell. Florenz, Museo Nazionale.

und sie, vermuthlich besorgt, man könne sie mit seinem Herkules vergleichen, in viele Stücke zerschlug. (Vasari.)

Michelangelo konnte, als ihm 1528 der bereits von Baccio abozirte Block wieder übergeben ward, vermuthlich nicht mehr daran denken, aus ihm den Herkules mit Antäus zu bilden und scheint damals (vielleicht aber auch schon früher) denselben Vorwurf, den Bandinelli behandelte, gewählt zu haben: Herkules und Kakus. Es ist wenigstens wahrscheinlich, dass zwei kleine Modelle: in der Casa Buonarroti (Verz. 582) und im Kensington Museum zu London (Verz. 604) so gedeutet werden müssen, wenn auch eine andere Hypothese: die Gruppe sei als einer der Sieger für das Juliusdenkmal gedacht gewesen, Anspruch auf Beachtung erheben kann. Dem Stil und Geist nach ist sie jedenfalls der Statue des Siegers ungemein verwandt, an leidenschaftlicher Kühnheit ihr vielleicht noch überlegen. In mächtiger Bewegung, den rechten Fuss nach rückwärts auf eine Erhöhung gestellt, die Rechte hoch zum Schläge ausholend und sich vorneigend, packt mit der Linken Herkules den Hals des Gegners, der mit dem rechten Beine auf dem Boden kniet, mit dem linken das eine Bein und mit dem Arm den Oberschenkel des Überwinders umklammert, indess er mit der Rechten Dessen Hand wegzuzerren sucht. Obgleich an den Modellen die beiden Köpfe und die Arme des Herkules abgebrochen sind, bringen die Gestalten doch einen gewaltig erregenden Eindruck hervor, so drastisch natürlich und momentan wirkt, bei höchst kunstvoller Einbeziehung der reichbewegten Figur des Besiegten in die des Siegers, der Vorgang. Die Haltung und Wendung des Oberkörpers des Herkules kann an das im Diskobol des Myron behandelte Problem gemahnen. Zwei kleine Skizzen in der Casa Buonarroti (Verz. 55) dürften auf die Gruppe, die später Pietro Tacca in einer Zeichnung der Uffizien für die Krönung einer Fontäne benutzte, bezogen werden.

Auch diese Idee aber wurde von Michelangelo aufgegeben und das Thema des Simson im Kampfe mit zwei Philistern ins Auge gefasst.

In einer kleinen Bronzegruppe, die in mehreren Exemplaren: in Berlin (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 260), Florenz (Museo nazionale), Paris (Louvre, Sammlung Thiers 106) und auf der Vente Bardini 1899 in London, erhalten ist, glaube ich Michelangelos Entwurf wieder zu erkennen. Hierfür spricht die Übereinstimmung mit Vasaris Beschreibung, die Ähnlichkeit des Motives mit dem Modell für Herkules und Kakus, die Verwerthung durch Daniele da Volterra in

seinem Bethlehemitischen Kindermord und die intensive Aufmerksamkeit, welche Tintoretto der Gruppe, zahlreiche Studien nach ihr verfertigend, schenkte. Die Komposition, mit erstaunlicher Sorgfalt für den Anblick von allen Seiten her berechnet, was insbesondere den grossen Venezianer zu seinen vielen, von immer neuem Gesichtspunkt aufgenommenen Zeichnungen bewogen hat, sucht an Vollkommenheit der Gruppenbildung und an Reichthum der Bewegung ihres Gleichen. Es ist ein Meisterwerk von höchster Bedeutung, welches das in dem Herkules mit Kakus gebrachte Motiv zur Vollendung ausarbeitet. Simson, dem der Kopftypus des Herkules verliehen ist, in einer stark in den Knien gebeugten Stellung, erhebt, die Linke auf den linken Schenkel stützend und sich seitwärts drehend, die Rechte mit dem Kinnbacken (dieser deutlich in dem Pariser Exemplar) gegen den einen Philister, der, zwischen seinen Beinen kniet und den Gegner umklammert. Ein zweiter Philister liegt todt zwischen den Beinen des Genossen; auf seinen Kopf tritt Simons rechter Fuss.

Wäre dieses Modell in kolossalen Verhältnissen ausgeführt worden, die Renaissance hätte den Freigruppen der hellenistischen Kunst ein ebenbürtiges Werk gegenüber gestellt! Als Herkules würde man den „Tag“ der Medicikapelle in der vollen Aktion seiner Riesenkräfte gewahrt haben.

Wie der Simson aus der Beschäftigung mit den Siegerfiguren, scheint eine andere, nicht ganz vollendete Statue, der Apollo im Museo nazionale in Florenz, aus Studien zu den Sklaven des Juliusdenkmales herausgewachsen zu sein.

„Um sich Baccio Valori zum Freunde zu machen, begann Michelangelo eine Marmorfigur, drei Ellen hoch, nämlich einen Apollo, der einen Pfeil aus dem Köcher zieht, und machte sie fast fertig; heute befindet sie sich im Zimmer des Herzogs von Florenz, ein Werk von seltener Schönheit, obgleich es nicht ganz vollendet ist.“ (Vasari.) Michelangelo hat sich im Herbst 1530 mit ihr beschäftigt. Sie wird in einem Briefe Valoris an den Meister erwähnt (wohl Februar 1531): „bezüglich meiner Figur will ich Euch nicht drängen, denn ich bin dessen ganz gewiss: bei der Liebe, die Ihr für mich habt, bedarf es keines Drängens.“ (Frey: Briefe, S. 324.) Ein Inventar der Kunstschatze Cosimos I. nennt sie nicht Apollo, sondern David.

Den rechten Fuss auf einen runden Gegenstand gestützt, erhebt der Jüngling, dessen seitwärts gewendeter Kopf empfindungsvoll gesenkt ist, den linken Arm und greift mit der Hand nach einem im Rücken befindlichen, nicht erkennbar geformten Dinge, indess die gesenkte rechte Hand, an den Schenkel gelegt, einen anderen undeutlichen Gegenstand hält. Das Bewegungsmotiv: eine von dem säulenartig feststehenden linken Bein nach der rechten Seite sich vollziehende Wendung des etwas zurückgelehnten Leibes, mit welcher der Kopf kontrastirt, ist von einer fast anmuthigen, weichen Wirkung.

Ganz von vorne gesehen erscheint meisterlich die Tiefe durch das vorspringende rechte Oberbein und den zurückgreifenden linken Arm bestimmt. Von links gesehen bietet sich eine mit grosser Kunst entworfene frei gelöste Silhouette. Die schönste Ansicht aber ist die von halb rechts, in welcher der Kopf en face und das rechte Bein im Profil sich zeigt.

Gelassenheit, ja ein träumender Zustand spricht sich in dem maassvollen, herrlichen Werke aus. Die Formen sind von sanfter Rundung und zeigen überall einen zart fliessenden Kontur. Die Verhältnisse haben nicht das Gestreckte, Überschlankte des Siegers, sondern sind vielmehr als gedrungene zu bezeichnen und entsprechen so sehr dem Schönheitsideal der Figuren an der Sixtinischen Decke, dass es mir wahrscheinlich dünkt, Michelangelo habe die Statue schon damals geplant und im Jahre 1530 nur neu vorgenommen. Vielleicht war sie, was auch von Anderen schon behauptet worden ist, ursprünglich als Sklave für das Juliusdenkmal gedacht. Da hiermit aber die Maasse nicht stimmen, möchte man annehmen, dass Michelangelo nur ein in jener frühen Zeit angefertigtes Modell benutzt habe. (Eine mangelhafte Kopie von Schülerhand nach einer Zeichnung, die vielleicht als ein Entwurf zur Statue aufgefasst werden darf, bewahrt die Casa Buonarroti, Verz. 34.)

Hieraus würde sich dann auch am leichtesten die Undeutlichkeit des Motives erklären, welche schon im XVI. Jahrhundert zwei verschiedene Deutungen zuliess.

Apollo oder David? Was hatte der Meister im Sinne? Für David spricht der runde Gegenstand unter dem Fusse, den man sich sehr wohl als Goliathhaupt denken kann, und die Deutung des roh gelassenen Stückes im Rücken als Schleuder, wie die des kleinen

Gegenstandes in der Rechten als Stein, wäre möglich. Bei näherer Prüfung aber wird man stutzig. Was soll dieses Fassen der



Apollo. Florenz, Museo Nazionale.

Schleuder, da Goliath ja bereits getödtet? Nach der Stellung der Finger ist der Gegenstand in der Hand schwerlich ein Stein. Und das in Form und Bewegung sich aussprechende milde, gelinde

Wesen will zu einem von Michelangelo gebildeten David nicht recht passen.

Also ein Apollo? Der Gegenstand im Rücken wäre dann ein Köcher, für den die Stellung mehr, als für eine Schleuder, sprechen dürfte: und aus ihm würde der Jüngling, freilich nicht bloss mit Daumen und Zeigefinger, sondern mit der ganzen Hand einen Pfeil ziehen. Auch bezüglich dieser Deutung aber erheben sich Bedenken. Apollo so jung gebildet? Und wo bliebe dann der Bogen? Die rechte Hand kann ihrer Stellung nach einen solchen nicht gut halten. Und der runde Gegenstand am Boden bliebe unerklärt.

Man möge sich entscheiden, wie man wolle! Es kommt hier nicht viel darauf an, denn offenbar ward in diesem Falle nicht eine geistige Vorstellung ausgeprägter Art bestimmend für die Bildung, sondern ward auf diese erst übertragen. Man wird der Statue gerecht, wenn man sie nur formal, nach der seltenen Schönheit ihres Bewegungsmotives und ihrer Verhältnisse, würdigt.

Gehört sie nur in sehr bedingter Weise unter die um die Medicigräber sich gruppierenden Werke, so trägt eine andere Statue, die gleichfalls nicht ganz vollendet ist, durchaus den Charakter dieser Periode, der kauernde Jüngling in der Petersburger Eremitage.

Die breite, wuchtige Formenbildung, die sichere, selbst im Skizziren Alles verdeutlichende Meisselführung, die Intensität der Bewegung, vor Allem aber die Ausnützung des Blockes lassen den gereiften Meister erkennen. Keinerlei Nachricht über ihre Entstehung und Bestimmung ist auf uns gekommen, auch die Provenienz ist unbekannt. Dass sie, genrehaften Charakters, durch den antiken Dornauszicher angeregt worden sei, ist wohl anzunehmen. Gewiss ist, dass sie der künstlerischen Absicht, „mit dem mindesten Maass von Auflockerung und Zerstückelung des Volumens eine möglichst reiche Figur herauszubringen“, wie Wölfflin treffend sagt, ihre Entstehung verdankt. Fast die ganze Materie des quadratischen Blockes, in den sie hineingedacht ward, ist erhalten. Diese hockende Gestalt ist in ihren Gliedmaassen fast so eng zusammengepresst, wie die Kinder, mit denen Akrobaten Ball spielen. Auf niedriger Erhöhung sitzend, hat der vorgebeugte Knabe, dessen Kopf waagrecht tief nach vorne gesenkt ist, in stärkster Kniekrümmung die Beine an den Leib herangezogen und fasst mit beiden



Kauernder Jüngling. St. Petersburg, Eremitage.

Händen den rechten Fuss. Der linke Arm überschneidet vorne in schräger Haltung die ganze Figur, der rechte verschwindet, en face gesehen, hinter dem Beine. Die Füße und Hände sind nur skizzirt, Kopf und Haar nicht ausgearbeitet. Die Vorderansicht ist nicht erfreulich, da die auseinandergespreizten Kniee kolbenartig sich dem Blick zu sehr aufdrängen, von rechts gesehen wird das Motiv undeutlich, weil gar nichts vom rechten Arm zu gewahren ist, und tritt man auf die Seite links, so verschwindet das Profil des Kopfes hinter dem Knie. So kann man die Lösung des Problems, wie interessant sie auch ist, doch nicht für eine glückliche halten — auch wirkt die ganze Gestalt begreiflicher Weise zu klumpenartig.

Was die Hände mit dem Fuss machen, ist nicht deutlich. Es wäre ja denkbar, dass die Rechte einen Dorn auszöge, denkbar, wenn auch nicht wahrscheinlich, dass es sich um das Anlegen einer Sandale handelt, Gewisses aber ist nicht zu sagen. Und auch hier, wie bei dem Apollo, kommt nicht viel darauf an, da nicht das Aktionsmotiv, sondern das formale Problem das Wichtige ist. Ein Urtheil, das freilich, ruft man sich den antiken Dornauszieher in Erinnerung, einer Art Verurtheilung gleichkommt, da, wie erwähnt, die ästhetische Form an sich nicht befriedigt.

Eine gleiche Potenz, die schliesslich vor einem Werke wie diesem die Kritik doch verstummen lässt, und zugleich eine ähnliche Bearbeitung mit dem Gradireisen zeigt die Büste des Brutus im Museo nazionale zu Florenz, die, wenn auch erst Ende der dreissiger Jahre in Rom entstanden, in ihrer elementaren Gewalt den Florentinischen Werken der zwanziger Jahre unmittelbar verwandt ist.

Sie scheint ihre Entstehung dem Gedanken an Lorenzino de' Medici, der nach der Ermordung Alessandro Medicis im Jahre 1536 allgemein als Brutus gefeiert wurde, zu verdanken, blieb aber dann, nur im Kopfe vollendet, lange im Atelier des Meisters, der sie, wie Vasari sagt, zugleich mit der zerbrochenen Marmorgruppe der Pietà später Tiberio Calcagni gab, damit er sie vollende. „Diese Büste hatte er nach einem Bildniss des Brutus auf einem antiken, sehr alten Cornalin, der sich im Besitze des Herrn Giuliano Ceserino befand, entworfen, und zwar fertigte er sie auf Bitten seines vertrauten Freundes Donato Giannotti für den Kardinal

Ridolfi an, ein seltenes Werk.“ Wir erinnern uns der Dialoge Giannottis, in denen Michelangelo sich über Brutus äussert. (Band I,



Büste des Brutus. Florenz, Museo Nazionale.

S. 122 ff.) Wann die Büste in Besitz der Medici gekommen, ist unbekannt. Sie befand sich im XVII. Jahrhundert in Deren Villa La

Petraja, im XVIII. in der Sala delle Iscrizioni der Grossherzoglichen Sammlung.

Die unter ihr angebrachte Inschrift lautet:

Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit,
In mentem sceleris venit et abstinit.

Da der Typus mit antiken Darstellungen des Brutus keinerlei Ähnlichkeit zeigt, hat man Vasaris Angabe bezweifelt. Diese tritt aber so bestimmt auf, dass das geschnittene Porträt, wenn auch nicht des Brutus, so doch einer anderen Persönlichkeit dem Künstler vorgelegen haben dürfte. Es scheint, dass Dieser auch von Büsten des Caracalla inspirirt worden ist. Dass Calcagni pietätvoll darauf verzichtete, das Werk zu berühren, also auch die antikische Gewanddrapirung auf Michelangelo zurückzuführen ist, scheint gewiss: des Meisters Handschrift ist in der subtilen, ungemein lebendigen Behandlung des Marmors durchweg zu erkennen.

Der energisch auf dem Stiernacken ganz im Profil nach rechts gewandte Kopf wirkt fast wie ein Bildniss des Giuliano Medici der Neuen Sakristei in späteren Jahren, in denen die Züge gedrungener und unbeweglicher geworden sind. Die gesteigerte unheimliche Energie des Mannes der That, dessen niedrige Stirne und düsteres Auge den Fanatismus verräth, zeigt sich vor Allem in dem vordrängenden Kinn und in den vorgeschobenen Lippen. Wüssten wir nicht den Namen und fehlte das Gewandstück, würden wir einen römischen Gladiator vor uns zu sehen glauben. Eine ganze Welt von unbeugsamem Willen brütet in diesem Haupte, welches das Geheimniss furchtbarsten menschlichen Entschlusses verbirgt.

Den Bildwerken gesellen sich Gemälde oder Entwürfe zu solchen. Von dem wichtigsten, der Leda, sprechen, heisst so viel, als abermals das tragische Geschick einer der erhabensten Schöpfungen des Meisters verfolgen!

Schon 1512 ist Alfonso I., Herzog von Ferrara, gelegentlich seines Aufenthaltes in Rom mit Diesem in Beziehung getreten und hat sich ein Gemälde von ihm erbeten.

„Seine Excellenz wünschte sehr die Decke der grossen Kapelle zu sehen, die von Michelangelo ausgemalt wird, und Herr Federico erreichte es durch Vermittlung Mondovis, dass man im Auftrage

des Papstes den Meister um Erlaubniss bat. Mit mehreren Personen stieg der Herzog zum Gewölbe hinauf; nach und nach stieg ein Begleiter nach dem Anderen wieder hinab, und der Herzog blieb mit Michelangelo allein und konnte sich an jenen Figuren nicht satt sehen, und bewies ihm grosse Liebenswürdigkeiten, sprach auch seinen Wunsch, er möge ihm ein Gemälde machen, aus, machte ihn reden und bot ihm Geld an, und Michelangelo hat versprochen, es ihm zu machen.“ (Archivio della R. Società Romana di storia patria 1886. Vol. IX, 540.)

Welchen Vorwurf das Bild behandeln sollte, erfahren wir nicht. Jedenfalls wurde es nicht ausgeführt. Als Michelangelo im Herbst 1529 in Ferrara sich aufhielt, wiederholte Alfonso seinen Wunsch und ertheilte ihm den Auftrag auf eine Leda, mit deren Ausführung sich der Künstler während seiner Thätigkeit als Festungsbaumeister beschäftigte. Als das Gemälde fertig war, gab er durch Guarini dem Herzog Nachricht. Dieser sendet am 22. Oktober 1530 einen Jacopo Laschi, gen. il Pisanello, nach Florenz, es abzuholen, und zwar mit folgendem Brief:

„Theuerster Freund. — Messer Alessandro Guarini, früher mein Gesandter in Florenz, hat mich wissen lassen, was Ihr ihm bezüglich des für mich angefertigten Bildes sagen liesset, und ich habe mich sehr darüber gefreut. Und da ich schon so lange Zeit, wie ich Euch mündlich gesagt, den Wunsch gehegt, eines Eurer Werke in meinem Hause zu haben, dünkt mich, bis ich dieses sehen kann, jede Stunde ein Jahr. Und so sende ich vorsätzlich den Überbringer dieses, meinen Diener, genannt den Pisanello, und bitte Euch, es durch ihn mir zu senden und ihm Rath und Weisung zu ertheilen, wie es sicher transportirt werden kann. Und nehmt keinen Anstoss daran, dass ich Euch heute durch den Boten noch nicht Bezahlung sende, denn ich habe weder von Euch gehört, was Ihr verlangt, noch kann ich den Werth selbst beurtheilen, da ich es noch nicht gesehen. Wohl aber verspreche ich Euch, dass Ihr die Mühe, die Ihr mir zu Liebe auf Euch genommen, nicht verloren habt, und Ihr würdet mir die grösste Freude machen, wolltet Ihr mir schreiben, wie viel Ihr wünscht, dass ich Euch sende, denn ich bin Eures Urtheiles bei der Abschätzung viel sicherer, als des meinigen. Und ich versichere Euch, dass ich, ganz abgesehen von der Bezahlung Eurer Arbeit, immer den Wunsch haben werde, Euch Freude und Annehmlichkeit zu bereiten, so wie es nach

meiner Meinung Euer hoher Werth und Eure seltene Begabung verdient, und inzwischen und allezeit biete ich mich von Herzen Euch in Allem an, was ich Euch Willkommenes zu thun im Stande bin.“ (Campori: *Atti e Mem. della Dep. di storia patria dell' Emilia* 1881. N. S. VI, p. I.)

Wie die Ungeschicklichkeit des Abgesandten, Michelangelos Stolz empörend, Diesen veranlasste, das Bild, statt es dem Herzog zu senden, später seinem Schüler Antonio Mini zu schenken, wurde früher erzählt. (Bd. I, S. 112.) Es geschah im Herbst 1531. Zugleich mit dem Gemälde erhielt Mini — Vorgänge, für welche Clemens VII. sich interessirte — auch den Karton zu demselben. Beide wurden dem, mit grossen Hoffnungen auf den König nach Frankreich Reisenden, der sich in Gesellschaft eines jungen Malers Benedetto del Bene befand, nach Lyon nachgeschickt. Am 23. Dezember schreibt Antonio seinem Meister, dass er, von Francesco Tedaldi freundlich aufgenommen, in dieser Stadt bleiben werde, bis die Leda eingetroffen sei, die er dem König zu verkaufen gedenkt. An solchem Plane hält er fest, obgleich auch in Lyon ihm Anerbietungen gemacht werden. Im Januar oder Februar langen die Schätze bei ihm an. Am 9. März theilt er Michelangelo mit, dass er den Auftrag hat, drei Gemälde der Leda nach dem Karton anzufertigen. (Frey: *Briefe* 315 ff.) Über eine solche Kopie, die Benedetto del Bene gemacht hat, haben wir bestimmte Nachrichten. (Gotti I, 202.) Mit dem Original und dieser Kopie begab sich Mini im Sommer 1532 nach Paris, wo er zweimal je zwei Monate sich aufhielt (bis März 1533), seine Hoffnungen aber enttäuscht sah, da der König sich nicht dort befand. Ja, es sollte ihm Schlimmeres zustossen, wie wir aus einem *Ricordo Tedaldi*, der durch Darlehen an Mini zum Mitbesitzer des Originals in halbem Werthe geworden war und für seine Erben noch 1540 seine Rechte geltend machte, erfahren. (Gotti I, 201.)

Antonio hatte beide Gemälde 1532 in das Haus eines Giuliano Bonaccorsi in Paris gebracht. Giuliano leugnete ein Jahr später es ab, sie von ihm empfangen zu haben. Vielmehr hätte er sie von Luigi Alamanni, der dies dann aber seinerseits als eine Lüge bezeichnet hat, erhalten. Auch beschwor er es vor zwei Notaren, so dass Mini, der einen Prozess anstrebte, abgewiesen wurde. Die grosse Enttäuschung brachte dem Ärmsten Ende 1533 den Tod.

Die gütige Absicht Michelangelos, der zudem noch 1536 mit der Angelegenheit belästigt wurde, war vereitelt: sein Werk wurde ein Spielball der Habsucht. Eben jener Betrüger Bonaccorsi hat es, wie es damals hiess, dem König zum Geschenk gemacht und zum Dank dafür ein Sekretariat, das 2000 Dukaten, ja noch viel mehr, werth war, erhalten.

Das Gemälde kam nach Fontainebleau und blieb dort bis zur Zeit Ludwigs XIII. Nach Roger de Piles hätte es der Minister Desnoyers, nach einer anderen Angabe die Königin Mutter, aus Sittlichkeitsgründen verbrennen lassen. Der Karton gelangte mit anderen Zeichnungen aus dem Besitze Minis nach Florenz zurück, wo er von Bernardo Vecchietti erworben und in seiner Villa aufbewahrt wurde. Nach ihm verfertigte Vasari ein Bild für Ottaviano de' Medici, das er aber, wie es scheint, 1542 nach Venedig brachte (falls es sich hier nicht noch um eine zweite Kopie handelt) und dort an Don Diego de Mendoza verkaufte. Aus dem Besitze der Familie Vecchietti erwarb Mr. William Locke im XVIII. Jahrhundert den Karton und nahm ihn mit sich nach London. Ein anderer Karton, offenbar eine Kopie, die zu Minis Zeiten gemacht sein dürfte, wird Ende des XVII. Jahrhunderts in den Inventaren der Sammlung des Königs von Frankreich erwähnt.

Wir erfahren demnach von mehreren Kopieen der Leda, die im XVI. Jahrhundert ausgeführt worden sind: eine von Benedetto del Bene, eine (oder zwei) von Vasari, vielleicht zwei von Antonio Mini und eine Kopie des Kartons. In Kupfer gestochen wurde die Komposition von Enea Vico (B. Bd. XV., p. 294, N. 26) im Jahre 1546 und von Cornelius Bos (Heineken Ia), der den grössten Theil seines Lebens (bis etwa 1571) in Rom zugebracht hat. Eine kleine Marmorkopie fertigte Bartolommeo Ammanati an (Florenz, Museo nazionale 132). Frei benutzt erscheint die Darstellung in einer Plakette des Giov. Bernardi da Castelbolognese im Museo nazionale zu Neapel (Le Gall. naz. IV, Taf. V, 124), in einem Bleiguss aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Ital. Bronzen Taf. LXXVI, 1340), in einer Medaille des XVI. Jahrhunderts im Berliner Münzkabinett (bez. Transilvania Capta) und in einem, an Werke Germain Pilons erinnernden Bronzerelief der Sammlung Thiers (N. 94) im Louvre.

Folgende sind die heute nachweisbaren Exemplare: 1. der Originalkarton Lockes in der Royal Academy in London (s. Verz. 553),

ein Werk von höchster Vollendung und überwältigender Wirkung, 2. ein Gemälde in der National-Gallery in London (nicht ausgestellt), 3. ein solches im Königlichen Schloss zu Berlin, 4. ein drittes im Museo Correr zu Venedig, in der Art des Pontormo, 5. ein viertes in der Dresdener Gallerie (N. 71), das von der Hand eines Niederländers aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts und der Richtung des Rubens stammt.

Nur eines dieser Bilder hat Anspruch darauf erheben können, das Original selbst zu sein: das Londoner, und zwar, weil es das sehr zerstörte und von einem mittelmässigen Maler restaurirte Leinwandgemälde ist, welches Mariette in Paris sah und für Michelangelos eigenhändiges Werk hielt, indem er annahm, dass von Desnoyers der Befehl, dieses zu verbrennen, wohl gegeben, aber nicht ausgeführt worden wäre. Willkürlich und mit Unrecht setzte er Zweifel in jene alten Angaben. Er wusste nichts von der Kopie des Benedetto del Bene, die ja gleichfalls 1532 nach Paris kam. Michelangelos Leda war auf Holz, nicht auf Leinwand, gemalt. So kann es kein Zweifel sein, dass das Londoner Exemplar eben Benedettos Kopie ist. Es wurde 1868 von der schlechten Übermalung gereinigt.

Sehr auffallen muss es nun, dass alle diese Kopieen, wie der Originalkarton, in einem nicht unwichtigen Detail der Komposition von der Beschreibung, welche Condivi und Vasari gegeben haben, abweichen. Diese nämlich berichten: auf dem Bilde seien Castor und Pollux, dem Ei entschlüpfend, dargestellt gewesen. Condivi könnte schlecht unterrichtet gewesen sein, aber Vasari, der den Originalkarton kopirte, doch nicht! Nun finden wir aber auch in dem Stiche des Bos das Ei und die Kinder. — Wenn Vicos Blatt sie nicht zeigt, so erklärt sich dies daraus, dass er nicht das Gemälde oder den Karton vor Augen gehabt hat, denn die Komposition weist Verschiedenheiten auf, sondern, wie er denn überhaupt viel nach Zeichnungen grosser Meister arbeitete, eine ihm zu Händen gekommene Studie Michelangelos, wie eine solche heute noch im Louvre (s. Verz. 497) aufbewahrt wird.

Michelangelos Karton also, vermuthlich aber auch sein Gemälde, enthielt die Geburt aus dem Ei. Und dies wird bestätigt durch die Konturzeichnung, die Rosini in seiner *Storia della Pittura* (Engl. Ausg. 1851. V, 65) nach dem Londoner Karton publizirt hat. Hier sehen wir links unter dem Ende des rechten Schwanenflügels schräg



Leda. Kopie. Dresden, Galerie.

liegend ein Ei, in welchem ein mit dem Kopf nach unten ruhendes Kind (Helena) angedeutet ist; auf dieses schauen die zwei kleinen knieenden, über dem Flügel angebrachten Dioskurenknaben hinab.

Da heute diese Figuren nicht mehr auf dem Karton zu erkennen sind, bleibt nur die Annahme, dass man sie, vermuthlich aus Prüderie, ausgewischt hat. Dies ist begreiflich. Wie aber erklärt es sich, dass sie auf den vier erhaltenen Gemäldekopieen nicht vorhanden sind? Hier wäre bezüglich der Benedettoschen in London zu bemerken, dass sie auf dieser höchst wahrscheinlicher Weise ursprünglich sich befunden haben. Dieses Gemälde ist nämlich links so beschnitten worden, dass jetzt die Spitze von Ledas linkem Fusse gerade den Rand berührt; damit verschwand das Ei. Reste der einen Knabenfigur aber glaube ich noch, wenn auch undeutlich, über dem Fusse zu erkennen. Wann diese Beschneidung der Leinwand stattgefunden hat, ob schon zu alter Zeit in Paris oder später in London, ist freilich nicht zu sagen.

Dass die drei anderen Kopieen in Berlin, Dresden und Venedig die Kinder nicht zeigen, bleibt sehr merkwürdig und kaum etwas Anderes anzunehmen möglich, als dass bereits ein Künstler des XVI. Jahrhunderts die Geburtsszene als anstössig oder auch künstlerisch störend empfand und daher wegliess, und dass die anderen Kopieen auf die von eben diesem Künstler angefertigte Kopie zurückzuführen sind. Oder sollte Michelangelo selbst schon in seinem Bilde das im Karton gebrachte Motiv aufgegeben haben? Auch diese Vermuthung darf ausgesprochen werden. Wie es sich damit aber auch verhalte: darüber, dass die ursprüngliche Komposition die Kinder enthielt, kann kein Zweifel sein, aber auch wohl darüber nicht, dass die Entfernung derselben der monumentalen Wirkung des Werkes zu Gute kam.

Nicht an Darstellungen des XV. Jahrhunderts, wie eine solche Filarete an der Thür von S. Peter in der sitzenden Leda gegeben hatte, noch auch an Lionardos Schilderung der stehenden oder knieenden Frau knüpfte Michelangelo an, sondern an ein antikes Vorbild, wie es in einer Zeichnung des Codex Pighianus in Berlin, in einem Relief (Windsor, Sammlung Cassianos del Pozzos) und in Gemmen seinen Blicken sich darbot. Die schon erwähnte Röthelskizze im Louvre (Verz. 497) verräth diesen Ausgangspunkt, eine andere in den Uffizien (Verz. 226) bringt einen abweichenden Gedanken, der dann aber aufgegeben ward; in einer grossartigen

Studie im Louvre (Verz. 500) wird das antike Motiv weiter entwickelt, schon fast so, wie es im Gemälde erscheint.

Vor einer, den Hintergrund bildenden rothen Draperie, mit dem Rücken gegen ein Kissen gelehnt, das Haupt mit diademartigem Kopfputz geschmückt, ruht Leda, in deren Schooss sich mit ausgebreiteten Schwingen der sie küssende Schwan schmiegt. In der Haltung verwandt, in den Riesenformen des Leibes ganz gleich gebildet, erweist sie sich als unmittelbar aus der Statue der Nacht hervorgegangen. Mit der erhabenen Kühnheit, die dem Genius zu eigen, ist der Vorgang geschildert, aber indem der Künstler, im Gegensatz zu dem süss sinnlichen Spiel, das Correggio darstellte, das Feierliche eines grossen Naturvorganges erschaut. Weit über das Menschliche hinaus werden wir in das Bereich kosmischer Vorstellungen erhoben. Wir glauben eine Wolke zu sehen, die sich in ein Gebirge einlagert, den Bund von Himmel und Erde, dem das Leben entspringt.

Diese Schöpfung, die zu verstehen man erschauernd sich selbst zu höchster Auffassung des grossen Mysteriums der Welt aufschwingen muss, gehört zum Grössten, was Michelangelo, was die Kunst aller Zeiten hervorgebracht hat! —

Von gleichem urmythischen Charakter und fast wie ein Seitenstück zur Leda wirkt der Karton: Venus mit Amor, im Museum von Neapel (Studie zu ihm im British Museum Verz. 295). Nackt, das Haar durchflochten und durch eine wulstartige Binde, aus der es in einem Knoten hervorquillt, hinten zusammengehalten, liegt die Göttin in einer, wenigstens im Oberkörper an den Adam und den Ahasver der Sixtinischen Decke erinnernden Haltung, mit dem linken Arm auf eine Erhöhung sich stützend, das eine Bein ausgestreckt, das andere nach hinten zurückgestemmt, auf einem Tuch und wendet das Haupt dem geflügelten Knaben zu, der, Pfeile in der Hand, mit dem linken Bein über sie steigt und, sie küssend, sich zärtlich an sie schmiegt, wie um Abschied von ihr zu nehmen. Sie weist auf einen schrankartigen Altar, auf dem Pfeile liegen und eine mit Rosen gefüllte Schaafe steht. Um diese zieht sich ein Riemen, an dem zwei Masken herabhängen: die eine die eines Satyr, die andere das ernste Gesicht eines Jünglings. Hinter den Masken lehnt ein grosser Bogen, und in einer kastenartigen Öffnung des Altares sieht man die kleine

Figur eines zu Boden gestürzten Jünglings. (Einzelne dieser Dinge sind nur in den Kopieen, nicht auch in dem Karton deutlich erkennbar.)

Wenn Benedetto Varchi meinte, dass dieser Venus dasselbe widerfahren sei, wie der Aphrodite des Praxiteles, nämlich, dass die Menschen sich in sie verliebt, traf er den Geist der Darstellung nicht. Treffender deutete deren Charakter der Professor d'Alton in Bonn, welcher Besitzer einer Kopie war, in den Worten: „andere Maler haben in der Venus nur eine verliebte Göttin dargestellt, Michelangelo allein zeigt uns die Göttin der Liebe. Den Göttern sind die Gesetze der Anständigkeit eben so fremd, wie die Sucht zu gefallen. Die Venus und Danae des Tizian liegen, ihrer Schönheit sich bewusst, bloss zur Schau; hier dagegen erscheint die Göttin in sinnvoller Bewegung. Ihre Formen sind mehr grossartig als zierlich. Eine Fülle von Kraft und Gesundheit, wie sie nur den Unsterblichen zukömmt, erhebt sie über die menschliche Gestalt. Ihre Mienen, voll Hoheit, verkünden ein über das Schicksal der Sterblichen erhabenes Gemüth.“ Und A. W. von Schlegel fügt hinzu: „die Göttin erscheint hier im stolzen Bewusstsein ihrer Schönheit ruhig und nachlässig hingelehnt; die Leidenschaftlichkeit ist dem Cupido allein zugetheilt, dem wilden Knaben, der, zum Ausfluge auf zahllose Siege gerüstet, noch im letzten Augenblick seiner Mutter einen Kuss raubt.“ Eher als an die wollüstige Königin von Paphos und Knidos, so bemerkt ein Anderer, denke man hier an die Venus Urania, Tochter des Himmels und der Erde, die Mutter der Götter und Menschen.

Was mit den Symbolen gemeint sei, wird Dem, welcher die Schilderung Amors nach seiner irdischen und himmlischen Bedeutung in den Gedichten Michelangelos sich in Erinnerung ruft, kaum fraglich sein können. Einem jungen Sturmgott gleich nimmt der „verwegene, kühne Schütze“ Abschied von seiner Mutter, um, Feuerkraft von ihren Lippen saugend, hinauszuziehen und sich für seine „wilden Pfeile“ Opfer zu suchen. Auf dem Altar der Liebe die Blumen der Venus, blühende Rosen sinnlichen Genusses, unter ihm das erbleichende Leben sich selbst verzehrender Sinnlichkeit. Zugleich aber in den zwei Masken die Symbolisirung der beiden Möglichkeiten der Liebe: das Herabsinken zum Thierischen und das Sicherheben zur Idee der Schönheit!

Der Meister fertigte, wobei er sich an seine Sebastiano del Piombo überlassene Zeichnung der Venus mit Amor für Dessen

Bild: Tod des Adonis erinnerte, den Karton für Bartolommeo Bettini im Anfang der dreissiger Jahre an und machte ihn Diesem zum Geschenk. Bartolommeo liess ihn von Pontormo als Gemälde ausführen, um „ihn als Mittelstück in einem seiner Räume anzubringen, in deren Lünetten er Dante, Petrarca und Boccaccio von Bronzino malen zu lassen begonnen hatte, in der Absicht, auch die anderen Dichter, die in Versen und in toskanischer Prosa die



Venus und Amor. Kopie. Museum von Neapel.

Liebe besungen haben, dort darzustellen“. „Doch wurde das Bild nicht dem Bettini für den verabredeten Preis übergeben, sondern von einigen Diebesgesellen, um Bettino zu kränken, fast gewaltsam dem Jacopo aus den Händen genommen und dem Herzog Alessandro gegeben. Bettini erhielt nur seinen Karton zurück. Als dies Michelangelo erfuhr, ärgerte er sich aus Liebe zu seinem Freund und zürnte Jacopo. Man kann aber, obgleich Dieser vom Herzog 50 Skudi erhielt, nicht sagen, dass er Bettino betrogen, denn er gab die Venus auf Befehl Dessen, der sein Herr war, her.“ (Vasari.)

Auch Vasari hat nach dem Karton zwei (wenn nicht drei) Bilder ausgeführt. Das eine brachte er 1542 nach Venedig und

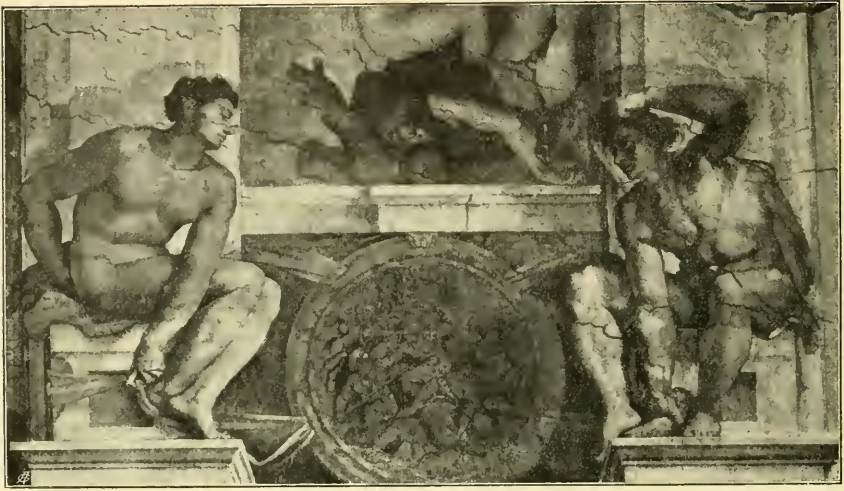
verkaufte es dort an Don Diego de Mendoza, das andere malte er 1544 für Bindo Altoviti. Mehrere andere Kopieen werden in alten Inventarien genannt. Erhalten sind solche, ausser der Pontormoschen, die in den Uffizien aufbewahrt wird, in Hamptoncourt (N. 616), im Museum zu Hildesheim (ohne den Altar), im Neapeler Museum und im Palazzo Colonna zu Rom (nach Pontormo). —

Von mehrfachen Aufträgen, die Michelangelo während dieses dritten florentinischen Aufenthaltes erhalten, aber nicht ausgeführt hat, sind Nachrichten bewahrt. So von einem Gemälde, das er für Pier Francesco Borgherini 1515 zu machen übernahm, das dann aber Andrea del Sarto übertragen wurde, von Werken, die in der Türkei, wohin ein Tommaso di Tolfo in Adrianopel ihn zu kommen 1519 antrieb, von ihm gewünscht wurden, von einer Zeichnung für ein Bild, das ein „Gobbo“ ausführen sollte (1522), von einer Statue (?) der Madonna für den Kardinal Fiesco (1522), von einem Kunstwerk für das Studio des Patriarchen von Aquileja, Domenico Grimani (1523), von einer Zeichnung einer Madonna mit dem Erzengel Michael für Fra Zanobi de' Medici in S. Miniato al Tedesco (1525), von einem Bilde oder einer Skulptur, die sich Federigo Gonzaga für den Palazzo del Te ausbat (1527 und 1531) und von einem Gemälde für den Kardinal Salviati (1531). Auch die eifrigen Bemühungen eines Matteo Malvezzi in Bologna, der eine Madonna mit vier Heiligen gemalt haben wollte und sich damit zufrieden gegeben haben würde, wenn Sebastiano del Piombo sie ausführte, blieben ohne Erfolg, offenbar, weil ein solcher Vorwurf den Meister nicht reizte (1529). Über Dessen Verhandlungen mit dem Senat von Genua, der 1523 die Absicht hatte, für 300 Dukaten eine Statue Andrea Dorias anfertigen zu lassen, ist nichts Näheres bekannt.

Von dem Interesse, das Michelangelo — wohl 1532 oder 1533 — an dem für S. Maria novella bestimmten grossen Gemälde des Martyriums der h. Katharina nahm, mit dem sich Giuliano Bugiardini unter grossen Reden, aber ohne recht vom Flecke zu kommen, abquälte, ist uns in einer geistreichen Kreidezeichnung der Galleria nazionale (Verz. 514) ein Zeugnis erhalten. In einer hohen Hallenarchitektur, in welcher man vor einem Portal zwei Gruppen erregt nach oben schauender Menschen gewahrt, steht in der Mitte vorne, die Arme ergebungsvoll nach unten gesenkt, den Blick nach oben

gerichtet, zwischen den zwei symmetrisch angeordneten Rädern die Heilige, die in der Inbrunst ihres gläubigen Himmelanschauens an die Rahel des Juliusdenkmales erinnert. Wie vom Blitz getroffen taumeln die zwei Schergen am linken Rade, am rechten ist der eine auf die Kniee gesunken, der andere sucht sich mit dem Arme gegen den Blitz zu schützen. Seitwärts flieht ein Mann nach hinten, rechts eilen zwei Gestalten aus dem Gebäude hinaus.

Da dieser Entwurf in dem Gemälde nicht benutzt worden ist, möchte man annehmen, dass Michelangelo, angeregt durch die Konsultation, nur sich selbst zu Liebe, vielleicht auch um Bugiardini nachträglich zu belehren, in der Skizze den Vorwurf zu gestalten versucht hat. Vasari erzählt sehr ergötzlich, wie der einfältige, aber Kühnes erstrebende Maler gewünscht habe, im Vordergrund des Bildes sehr bewegte, fliehende und fallende Soldaten in starken Verkürzungen wiederzugeben, aber damit nicht ins Reine gekommen wäre, und wie ihm Michelangelo beigestanden sei, indem er mit einem Stück Kohle in Umrissen eine Reihe nackter Figuren ihm aufgezeichnet habe. Wie aber auch dies keine Hülfe gebracht, da Bugiardini die Figuren nicht habe ausführen können, weil sie nicht in Licht und Schatten modellirt waren und die von Tribolo angefertigten Modelle von ihm nicht verstanden wurden. „So vollendete er schliesslich das Werk in einer Weise, dass man auch nicht das Geringste davon spürt, dass Michelangelo es je angesehen.“ (Möglicher Weise waren die kleinen Skizzen von Gruppen erschreckter Männer in der Casa Buonarroti, Verz. 27, 28, 59, 60, für das Bild bestimmt.)



Athletenpaar über Ezechiël.

DIE IDEALBILDNISSE

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

Denn thöricht, unbesonnen ist die Meinung,
 Die in den Sinn herab verlegt die Schönheit,
 Sie, die zum Himmel hebt den heilen Geist;
 Ein krankes Auge nimmer kann vom Ird'schen
 Zum Göttlichen sich heben, nie dort weilen,
 Wohin man ohne Gnade nicht gelangt.

(G. S. 32. F. XCIV.)

Michelangelos „inneres Bild der Schönheit“, die im menschlichen Antlitze gipfelt, ist ohne Zweifel von der Antike geweckt und bestimmt worden. Wir gewahren deren Spiegelung, wenn auch in einer seiner Phantasie eigenthümlichen Brechung, nicht minder, wie in den frühen, auch in den späten Schöpfungen. Es ist nur die allgemeine Entwicklung der Formen, nach Kraft, Fülle und Grösse, welche auch in der Bildung der Kopftypen Wandlungen mit sich bringt. Sie sind allgemein vielleicht so zu kennzeichnen: das bloss Andeutende der frühesten Jugendarbeiten weicht festeren Ausprägungen zur Zeit des ersten römischen Aufenthaltes, in den folgenden florentinischen Jahren von 1500 bis 1506 tritt auf Grund der eindringenderen Naturkenntniss eine schärfere Akzentuirung der organisch bedeutungsvollen Erscheinungen ein, die sich dann während der Arbeit an den Sixtinischen Deckengemälden mit zunehmender Grösse der Anschauung verbindet, bis in der Periode der Medicigräber, jener noch sich steigernden Grösse entsprechend, wiederum eine Vereinfachung, man könnte sagen: Integrirung — die Meisterschaft, mit Wenigem Alles zu sagen — siegreich wird. Mit diesen Veränderungen gehen solche in den Proportionen der Theile unmittelbar Hand in Hand. In den ersten Versuchen erscheinen die Gesichtszüge klein im Verhältniss zu dem massig geformten, durch die Haarfülle noch vergrösserten Kopfe, dann stellt sich das richtige Maass zugleich mit einem auf feine Bildung der Einzelzüge und auf ein längliches, schmales Oval gerichteten Gefühle ein (Pietà, Madonna von Brügge, Bacchus). Dieses wird, bereits in dem Madonnenrelief des Museo nazionale, von dem Verlangen nach breiterer, vollerer Gestaltung des Gesichtes, wie sie in herrlicher Kraft den Sixtinischen Figuren zu eigen ist, verdrängt. Mit ihnen verglichen zeigen dann die Mediciskulpturen und gleichzeitigen Werke von Neuem eine Verlängerung der Gesichtsform, analog der Ausdehnung der gesammten Körperverhältnisse. Durch alle diese Stadien hindurch verleugnet sich aber nicht die grundlegende Bedeutung des antiken Ideales, wie es sich vor Allem in der Gesamtverhältnissmässigkeit der Gesichtstheile und in der charakteristischen richtungsgleichen Profilzeichnung der Stirne und der Nase, aber auch in den Einzelformen der Augen, der Nasenflügel, des Mundes und des Kinnes kundgiebt. Die individuelle Umbildung dieses Ideales liegt in der stärkeren Hervorhebung dessen, was man kurzweg als das Dynamische bezeichnen

könnte: der Lebens- und Krafterscheinungen in der Bewegung oder Bewegungsfähigkeit der Formen, und in gewissen hierdurch bedingten Härten und Schärfen der Zeichnung und Modellirung. Was sich wohl andeuten, aber nicht mit Worten im Einzelnen deutlich machen lässt! Ein Vergleich — z. B. der Kopf der Nacht mit der fälschlich sogenannten Medusa Ludovisi, des Lorenzo Medici oder des Siegers etwa mit dem Ares Ludovisi, der Lea am Juliusdenkmal mit der Flora Farnese — offenbart dem scharfblickenden Auge, welche Modifikation zu Gunsten einer sentimentalischen oder pathetischen Wirkung, aber zu Schaden der reinen Harmonie, durch scheinbar geringe Abweichungen von der antiken Norm hervor gebracht wurde.

Was das nahe Verhältniss zu dieser für den Betrachter verschleiert, ist die eigenthümliche phantastische Tracht des Haares und des Kopfputzes. In ihr nimmt Michelangelo Anregungen, welche das ausgehende Quattrocento darbot, auf. In welchem Sinne, verrathen in nicht geringer Anzahl erhaltene Zeichnungen, die theils als Vorstudien zu den Gemälden und Skulpturen, theils als Schöpfungen selbständigen Charakters für die Erkenntniss der Entwicklung seiner Schönheitsvorstellung und der eifrigen Beschäftigung mit ihr ein hohes Interesse beanspruchen. Und zwar zeigen sie, obgleich auch der Jüngling öfters erscheint, vornehmlich weibliche Schönheitsstypen.

Auch Michelangelo, wie Lionardo, Raphael und Tizian, ist ein Verherrlicher der Frau gewesen und hat, wie sie, eine höchste Aufgabe in der Gestaltung ihres Ideales gesehen. Wer sich, was mehrfach geschehen, dieser Erkenntniss, selbst angesichts aller der zahlreichen herrlichen Figuren an der Sixtinischen Decke, verschliesst, muss von ihr durchdrungen werden, gewahrt er die liebevolle Sorgfalt, mit der jene Studien angefertigt sind. Des jungen Künstlers Phantasie ward von den dichterischen Vorstellungen des Medicischen Kreises, die schon früher auf Botticelli, Verrocchio, Pier di Cosimo und Lionardo gewirkt hatten, befruchtet, so gewaltig sich auch seine Schauenskraft über den Zauber süsser Anmuth hinaus in das erhabene Bereich heroischer Grösse und Macht erheben sollte. Dem Kultus der Frau, wie ihn, aus der Durchdringung Platonischer Anschauungen und christlichen Empfindens das ausgehende Quattrocento dem XVI. Jahrhundert zur bildnerischen Veranschaulichung überantwortete, prägte der grosse Plastiker, den,

wie wir früher sahen, in den Jahren 1500 bis 1506 das unwiderstehlich hinreissende Beispiel des edlen Schönheitsbildners Lionardos zum Wettstreit anstachelte, den Stempel des feierlich Sibyllinischen auf — er als der Einzige, der sich den zarten Reizen holdsinnlicher Annäherung zu entziehen und den Blick anbetend zu jenen göttlich unnahbaren Wesen emporhob, deren Geheimniss das Priesterthum der Natur ist.

Aus diesem, die Realität überfliegendem Streben ergab sich, wie die elementare Formengrösse und wie der Ausdruck leidenschaftlicher Seelenmacht, nun auch eine aller Konvention widersprechende, phantastische, ja bizarre Tracht. Die Anknüpfung an die phantasievolle Ausschmückung des Kopfes und der Gewandung, an welcher die Florentiner, vor Allem Donatello, Botticelli und Lionardo sich erfreuten, ist, wie gesagt, unverkennbar. Sogleich aber entstehen neue Vorstellungen höchst origineller Art.

Das interessante früheste Beispiel ist die „Madonna von Manchester“. Schon zeigt sich die charakteristische Entblössung der Brust: hier durch einen gesäumten Schlitz in dem Gewande hervorgebracht, welches, herabgezogen, auch die rechte Schulter frei lässt. Der Mantel, schräg emporgeführt, ist über der linken geknotet, ein Kopftuch, diademartig in der Mitte gipfelnd, umgiebt das über den Ohren breit frisirte Haar. So weit, wie in diesem Gemälde, konnte der Künstler in plastischen Werken nicht gehen, doch macht sich auch in den beiden Madonnenreliefs das Streben nach ausgewähltem Kostüm bemerkbar. In dem Londoner ist das Haar der Maria ganz von einem scharf angezogenen Tuch verhüllt, in dem Florentiner umspannt ein diademartiges Band, das zwischen zwei flügelartigen Lappen einen Kopf trägt, die Stirne und das voll über die Ohren hervorquellende Haar; ein Tuch umschlingt darüber das Haupt. In beiden Werken hat das Gewand einen Ausschnitt, das eine Mal breit, das andere Mal spitz nach unten zulaufend. An der Madonna Doni, deren Haar als Masse nach hinten genommen ist, erhielt das mit kurzen, weiten Ärmeln versehene Gewand einen spitz zulaufenden, zwischen den Brüsten eingesenkten Bandbesatz.

Die Erfindung eigenthümlicher Motive steigert sich in den Sibyllen. Verhältnissmässig einfach noch ist die Tracht der Delphica: das hoch drapirte, in der Mitte zugespitzte Kopftuch verräth eine Wiederaufnahme der Anordnung, welche, auf Anregungen Donatellos zurückzuführen, der Pietà und mehr noch der Madonna von

Brücke eigenthümlich ist; das hochgegürtete ärmellose Gewand ist am unteren Ende des Ärmelausschnittes mit einer Agraffe geschmückt. Schlicht auch erscheint die Tracht der beiden Alten. Kappenartig, in fester Einziehung des Haares, umgiebt ein Tuch den Kopf der Cumaea (ähnlich die Frauen in der Ozias- und Asastichkappe); bei der Persica ist in das weicher gelegte und längere Kopftuch (mit Querlage) durch ein Loch am Nacken in seltsamer Weise der obere Zipfel des Mantels gesteckt. Mit ganz besonderer Kunst aber ward das Kostüm der Erithraea und Libica ausgestaltet. Bei der ersteren erscheint wieder der mit Band, aber reicher gesäumte Ausschnitt, der durch zwei nach unten breiter werdende Bänder mit dem Gürtel verbunden ist. Kurze, weit herabfliessende weiche Ärmel lassen die Arme frei. Der Kopfputz besteht aus einer mützenförmig eng anliegenden Kappe mit etwas sich wölbendem Rand und einer kleinen dreieckigen Endigung über dem Ohr; ein mächtiger Zopf, der im Nacken eine Schlinge bildet, ist um die Kappe herumgelegt. Auch das Haar der Libica ist in einen Zopf geflochten, der über dem Ohr aus einem dünnen, bandartig die Stirne umgebenden Tuch herauskommt und sich um den Hinterkopf legt, über den unter den Zopf hindurch das Tuch gezogen ist. Die Kleidung ist hier am seltsamsten: das Gewand, das, breit gesäumt, an der Seite geschlitzt ist und durch einen Tuchgürtel am Leibe gehalten wird, reicht, oben gerade abgeschnitten, nur wenig über die Taille empor, so dass Rücken und Arme bloss bleiben. Der neben der Sibylle ruhende Mantel hat lange, unten geschlitzte Ärmel.

Einfachere, aber doch im Schnitt mannichfaltige Trachten finden wir bei den Frauen in den Stichkappen: Gewänder mit Ärmeln oder ohne solche, Mäntel von verschiedener Form (einmal mit einer Kapuze), verschiedenartig gelegte Tücher, die den Kopf umwinden, oder Zöpfe, die ihn umkränzen, auch wohl eine Erinnerung an vornehmes römisches Bauernkostüm: das gekreuzte Brusttuch.

Bald mehr an die Sibyllen, bald mehr an diese Volkstypen werden wir durch die zum Theil zierlich geschmückten, zum Theil einfach gekleideten Frauen in den Lünetten gemahnt. Auch hier kommt reiche, immer neue Erfindung zu Tage. Neben den schlichten Motiven des über den Kopf gezogenen Mantels oder Tuches und den ungekünstelten Haartrachten zeigen sich künstlich in Falten gelegte Tücher, die bisweilen kappenförmig sind und wiederholt die vom Meister gern gebrachten ohrlappenartigen spitzen Endi-

gungen haben, wulstartig um den Kopf gelegte Tücher (Ezechiaslünette), puffenartige Haarfrisur über den Ohren (Josiaslünette), dreigeteilte Hörnerhaube (Jakobslünette). Auch die Unter- und Obergewänder verrathen in dem unterschiedenen Schnitt, in den Verschiedenheiten von Ärmeln, Ausschnitten, Schlitzten und Besatz ein Streben nach Variirung, dessen Resultate bisweilen fast ausgeklügelt wirken.

Man darf behaupten, dass nicht zweimal die gleiche Gewandung, Kopftracht oder Frisur wiederkehrt. Daher sich eine kurze Charakteristik der von Michelangelo an der Sixtinischen Decke beliebten weiblichen Idealtracht nicht geben lässt; man könnte nur HAUPTerscheinungen etwa wie folgt hervorheben: in der Gewandung macht sich, wo es sich um geschmückte Figuren handelt, eine Vorliebe für bandartig gesäumte Ausschnitte, Schlitze, Nestelungen und Gürtelungen, in der Kopftracht ein Geschmack an kunstreich durch einander gezogenen Tüchern, um das Haupt gelegten Zöpfen und einer Verflechtung von Tüchern und Zöpfen geltend.

Treten wir in die Medicikapelle, so erscheint für den Eindruck der Köpfe der Nacht und der Aurora das Motiv des Diademes, das wir zuerst in dem Florentiner Madonnenrelief gewahrten, bestimmend. Bei der Nacht hat es, vorne mit der Mondsichel geschmückt, antikische Form: unter ihm vorne bildet das Haar eine Welle; hinten ist es in einen dicken, über die rechte Schulter herabfallenden Zopf geflochten. Vor den Ohren senkt sich, an der Schläfe anliegend, die uns schon bekannte Wangenklappe, welche ästhetisch eine ähnliche Bedeutung, wie die herabhängenden Tuchzipfel oder Haarsträhne bei Donatello, hat. Aus zwei einander zugewandten Voluten ist der schräg über den Schläfen ansteigende metallene Stirnreif, hinter dem vom Kopf ein Schleier herabsinkt, an der Aurora gebildet.

Ein demjenigen der Nacht ähnliches, aber zierlicher durchbrochen gearbeitetes, mit Perlen besetztes Diadem, das auf einem querliegenden Zopfe über gescheiteltem Haare ruht, trägt, wie die Venus in Sebastianos del Piombo „Tod des Adonis“, die Leda, deren Haar hinten am Kopf in runde Zöpfe gelegt ist; eine Locke fällt auf den Hals herab. Bei der Venus vertritt ein wulstförmiges Gebilde das Diadem; das leicht bewegte Haar darunter, über den Schläfen durch ein vertikales Band gehalten und über den Ohren voll gewellt, ist am Hinterkopf in einen Knoten gebunden. Ein

rundes Diadem mit Maskenkopf ist auch für das kunstvoll frisirte Haar der Lea als Schmuck bestimmt, die über der gescheitelten welligen antikischen Haarmasse zwei sie umrahmende, zum Scheitel emporsteigende Zöpfe trägt und auch in der gerafften und hochgegürteten Gewandung und in dem Kragen mit metallischem Behang sich vornehm geschmückt darstellt.

Die Zeit der intensiven Beschäftigung mit solchen Kostümerfindungen war die der Jahre 1501 bis 1508 in Florenz und der dann in Rom folgenden. Fast alle erhaltenen Zeichnungen gehören ihr an. Deren mehrere sind neuerdings anderen Künstlern, namentlich dem Bacchiacca, zugeschrieben worden, eine Ansicht, die sicher insofern falsch ist, als es sich, wenn auch nicht um Originale, so doch um Kopieen verlorener Entwürfe Michelangelos, also um bedeutungsvolle Dokumente für Dessen Studien zu weiblichen Idealbildnissen handelt. So der mit Kreide gezeichnete Kopf einer jungen Frau, der in Typus, Haltung und Blick die Delphica vorzubereiten scheint, in den Uffizien. (Verz. 207.) Der eigenthümliche Kopfputz besteht aus einer Haube mit zwei wulstigen Bügeln, die, einen krönenden Haarknoten einschliessend, hornartig an den Schläfen sich niedersenken; zwei schmale Haarflechten fallen von hinten nach vorne über die Schultern. So ferner der sehr ähnliche Kopf auf einem Blatte im Staedelschen Institut zu Frankfurt a. Main (Verz. 247), dessen Haubenbügel wie Hörner nach oben stehen, ein anderer im Christchurch College zu Oxford (Verz. 457a) und zwei im Profil gegebene Köpfe auf einem Blatte in den Uffizien (Verz. 204), deren einer, von Donatello'schem Charakter, in der reichen Schleierdrapirung und in dem flammenartigen Schopf in der Mitte deutlich an ein Verrocchiosches Motiv anknüpft, deren anderer wieder eine wulstige, in rüsselartigen Schwellungen in das Haar gebettete Haube und über dem Ohr welliges Haargelock zeigt, von dem sich, auf die Brust herabfallend, ein Zopf löst. Auch auf der Röthelzeichnung in Oxford (Verz. 419), welche eine grössere Anzahl von Kopfstudien Michelangelos kopirt, finden sich zwei Profile mit kunstvoll drapirtem Kopftuch. Von Originalzeichnungen seien die folgenden erwähnt. Der bekannte Faunskopf im Louvre (Verz. 460) ist über einen Frauenkopf, von dem man noch den Hals mit zwei herabfallenden Zöpfen und die Locken an der Stirn gewahrt, hinweggezeichnet. Auf der Rückseite des später zu besprechenden Entwurfes zum „Phaeton“ in Windsor (s. Verz. 542)

befindet sich eine herrliche Studie des Brustbildes einer Frau, die mit der Rechten einen über die Schulter fallenden Zopf fasst; um ihren Kopf ist ein Tuch gebunden, das an der rechten Wange herabhängt, und über dieses sind zum Scheitel empor zwei Zöpfe gelegt. Unter dem ausgeschnittenen Gewand gewahrt man die Brüste. Es ist wohl eine Kostümstudie aus der Zeit der Beschäftigung mit den Sibyllen, wie die in reicher Tracht sitzende Frau auf dem Blatte im British Museum (Verz. 289). Deren Gewand ist unmittelbar unter den Brüsten, die vom Stoff fest umgränzt sind, gegürtet. Von den Schultern fallen zwei Bandstreifen herab. Über einem langen Unterärmel befindet sich ein ganz kurzer Oberärmel mit kleinen Quasten. Der reiche Kopfputz zeigt eine volle Tuchdrapirung, die, gleich gescheiteltem Haar, über der Stirne sich theilt und oben auf dem Scheitel sich ausbreitet. Aus ihr hängen zwei kurze Zöpfe links und rechts herab. Schlichter, in ein Mieder mit emporstehendem Kragen und in ein einfach gelegtes Kopftuch gekleidet, ist die junge Frau auf der Rückseite dieses Blattes. Für eine Sibylle gedacht — man vergleiche den Entwurf in Venedig (Verz. 519) — war auch das wundervolle Brustbild, in Röthel ausgeführt, zu Oxford (Verz. 394). Der schwermüthig gesenkte Kopf der nach hinten gewandten Frau trägt eine helmförmige Haube mit diademartiger, schräg emporstehender Krämpe.

Vertieft man sich in allen den Reichthum origineller Trachtenmotive, beachtet man die Sorgfalt, die der Meister auf sie verwendet, so fühlt man sich bewogen, diese seltsamen Erscheinungen nicht nur aus der Freude am Spiel der Phantasie, sondern, wie es bei seiner sonst so strengen Kunst nicht anders denkbar, auch aus ästhetischen Rücksichten zu erklären. Diese im Einzelnen, namentlich des Kopfputzes zu verfolgen, ist von ungemeinem Interesse. Als das eine Hauptmoment erscheint die formalistisch dem Akroteriummotiv entsprechende Bekrönung des Hauptes (Tuchzuspitzungen, flammenartige Haarknoten und Diademformen), als das zweite die kräftige seitliche Einrahmung der Stirne (Haarpuffen, bügelartige Wulste, Hörner aus Stoff oder Metall, Voluten), als drittes die Wangenbegränzung (Haarlocken, Tuchenden, Wangenklappen), als viertes die Kopfumkränzung (Bänder, Wulste, Krämpen, Zöpfe), als fünftes die Halsumrahmung (herabhängende Zöpfe, gesäumte Mieder-ausschnitte). Alles dies besagt nun nichts Anderes, als dass der Kopf einbezogen wird in ein reguläres Liniensystem, welches den

ästhetischen Zweck einerseits bestimmter Abmessungen, sowie Betonungen der Vertikale und der Horizontale, andererseits der Steigerung der Formensprache durch Kontrastiren der einfachen grossen Züge mit reichem und mannigfaltigem Detail des Putzes hat. Die seit ältesten Zeiten und immer wieder naiv als künstlerisch empfundenen Schmuckmotive der Bekrönung, Umkränzung und Begränzung haben hier nur eine besonders markante und merkwürdige Ausbildung erfahren, und zwar aus dem plastischen Geiste heraus, denn dieser ist es, welcher jene stark körperlich wirkenden, geschwellten Formen der Wulste, Krämpen, Binden, Hörner, Zöpfe und Haarknoten veranlasst hat — bis hin zu den massiven volutenförmigen Stirnbändern der Aurora, die ein Schmied für eine Barbarenkönigin angefertigt zu haben scheint.

Nicht minder wie die ideale Schönheit der Frau, hat auch die des jugendlichen Mannes des Künstlers Einbildungskraft beschäftigt, ja, allgemein betrachtet, in so hohem Grade, dass das Verlangen, sie darzustellen, nachdem die Typen des Giovannino, Bacchus, Eros und David geschaffen worden waren, von Vorneherein entscheidend für die Konzeption grösserer Werke ward. Die Verwandlung der Engel in Jünglinge in der „Madonna von Manchester“, die Belebung des Hintergrundes der „h. Familie Doni“ mit solchen Gestalten, der Karton der Schlacht von Cascina, der Entwurf der Sklaven (und später der Sieger) für das Juliusdenkmal, die den Athleten an der Sixtinischen Decke zugewiesene Rolle, sind die eindringliche, originelle Offenbarung der Macht dieser Vorstellungen. Nicht in gleichem Grade aber, wie bei den Frauentypen, konnte hier die Phantasie in der Trachtenbildung — man beachte die charakteristischen Versuche in der frühen „Madonna von Manchester“! — sich ergehen. Sie sah sich im Wesentlichen darauf beschränkt, mit den Haaren zu spielen. Eine Fülle von verschiedenartigen Erscheinungen des Gelockes bietet sich dar; Bänder und Binden werden verwendet. Auch hierfür sind die angeführten ästhetischen Momente maassgebend, wie namentlich in der charakteristischen Zuspitzung des Haares über der Stirne ersichtlich wird. Die einzige andere Möglichkeit einer idealen, jenen Momenten entsprechenden Ausschmückung des Kopfes aber bot sich in dem Helme dar, und Michelangelo hat, indem er von den Werken Donatellos, Pollajuolos, Verrocchios, Giulianos da San Gallo und wiederum in Sonderheit

Lionardos ausging, zur Zeit der Beschäftigung mit dem Schlachtenkarton eine Anzahl Studien gemacht, die eine definitive spätere Verwerthung in Lorenzo Medici und in dem sogenannten Grafen von Canossa fanden.

Sieben verschiedene Helmformen finden sich auf einem Blatte des Louvre (Verz. 493). Deren zwei: ein rund gebildeter Helm mit weit vorspringender Schirmblende und ein niedriger mit Ohrenschutzklappe und einer nach oben gerichteten Spitze über der Stirne, wirken ganz Lionardesk. Ein dritter, in Form eines Thierkopfes, erinnert sehr an das antike Hadeshaupt, das Michelangelo später auf einem Skizzenblatt der Casa Buonarroti (Cod. XIII., Verz. 199) kopirt hat.

Auch ein vierter, der, mit Figuren verziert, vorne als Thierkopf gebildet ist und einen Bügel mit Federn trägt, ist antikisch. Hingegen verräth sich in zwei weiteren Entwürfen die Aufnahme mittelalterlicher Form: der eine zeigt emporgeschobenes Visir und Gesichtsschutz von Kettengehänge, der andere, von einem Vogel mit ausgebreiteten Schwingen bekrönt, Backenstücke. Der siebente, sehr hoch mit Schirmwand, ist von einem Drachen bedeckt, dessen Flügel anliegen und dessen Kopf vorspringt.

Hinzuzufügen wäre noch auf einem bisher unbekannten Studienblatt für den Karton, in Hamburg (Kunsthalle, Verz. 252), ein jugendlicher Kopf, dessen flacher Helm mit weit vorragender Spitze und nach hinten wagrecht abstehenden Flügeln versehen ist.

Von idealen Jünglingsköpfen im Lockenschmuck seien, mit Übergehung aller schon früher erwähnten Studien für bestimmte Werke, genannt: das entzückend schöne Brustbild mit auf die Schulter fallendem, reich gelocktem Haar, bei dessen Anblick man ohne Weiteres: *Lionardo!* ausruft (Michelangelo selbst schrieb den Namen: „leonardo“ daneben), in Oxford (Verz. 406), die ganz ähnliche Studie auf dem Oxforder Blatt mit den vielen, nach Michelangelo kopirten Köpfen (Verz. 419) und ein Kopf mit lang herabwallendem Haar, in derselben Sammlung (Verz. 398). —

Aus solchen Studien des Frauen- und des Jünglingsideales nun sind einige Zeichnungen sorgsam ausgeführter Art, die den Charakter fertiger Kunstwerke tragen, hervorgegangen. In ihnen ist gleichsam eine definitive Formulirung des Schönheitsideales zu gewahren. Nach Vasari scheint er sie, „teste divine“, zum Theil für seine

jungen Freunde Perini und Cavalieri geschaffen zu haben, die offenbar auch blosse Studien dieser Art sammelten.

An erster Stelle genannt sei die, ihrem Stile nach in die Zeit 1501 bis 1504 zu versetzende Kleopatra. Sie war später im Besitze Cavalieris, der sie, zusammen mit einer Zeichnung von der Hand der Sofonisbe Anguissola, 1562 dem Herzog Cosimo Medici zuschickte und schenkte. Er begleitet die Sendung mit einem Briefe, in dem es heisst: „Eure Exzellenz hat sich nicht darin getäuscht, wenn Sie sich etwas von mir versprach, und zum Zeichen dessen sende ich diese Zeichnung, die mir so werth ist, dass ich mich eines meiner Kinder zu berauben meine, und Niemand auf der Welt wäre im Stande gewesen, sie meinen Händen zu entreissen. Und dass dem so ist, haben Viele, die Herren von Rom waren, erfahren, und es ist ihnen nicht gelungen.“ Das Original ist verloren gegangen, aber wir dürfen uns aus drei Kopieen in der Casa Buonarroti (Verz. 12), im British Museum (1887-5-2-12a) und im Louvre (Nr. 733), namentlich aus der besten, erstgenannten, eine deutliche Vorstellung von ihm machen.

Kleopatra, nur als Brustbild dargestellt, ist nach links gewandt, dreht aber den Kopf nach rechts und senkt ihn, den Blick schwer-müthig seitwärts gerichtet. Um ihren Oberarm windet sich eine Schlange, deren Schwanz hinter der rechten Schulter sich in der Luft windet, und beisst sie in die linke Brust. Eine ungemein zierliche Kopftracht schmückt das Haupt der Frau: das Haar ist, vorne getheilt und gewellt, auf dem Scheitel kreisförmig in Zöpfe gelegt, deren loses Ende oben flammenartig in die Luft steht. Volutenförmig greift um das Haar von hinten über den Ohren nach der Stirne zu je ein Wulst von Stoff. Über ihn hängt von den Ohren ein steifer (lederartiger), schmaler Streifen an der Schläfe bis zur Wange nieder. Ein schmales Band umgiebt auch die Stirn. In den Nacken sinkt ein Zopf herab, der über die linke Schulter um den Hals herumgenommen ist.

Dass der Meister zu dieser Zeichnung durch Piero di Cosimos bekanntes Porträt der Simonetta Vespucci (in Chantilly) angeregt worden ist, kann nicht zweifelhaft sein. Auch auf jenem Idealbildniss ist eine Frau mit reichem Haarputz und entblösster Brust dargestellt, um deren Hals sich eine Schlange windet, nur dass diese nicht in die Brust beisst, sondern sich um eine Halskette schlingt.



Kleopatra. Kopie. Florenz, Casa Buonarroti.

Ein nach der Zeichnung, angeblich von Sebastiano del Piombo, ausgeführtes Gemälde befand sich Mitte des XIX. Jahrhunderts im Besitze von Domenico Campanari in London. Es war, nach dem Wappen und den hinzugefügten Buchstaben, für Ascanio Colonna gemalt. Eine Büste, von einem unbekannten Bildhauer gemeisselt, besass der Veroneser Arzt Francesco Pona (geb. 1594). Angelo Bronzino ward durch das Bildniss zu seiner Kleopatra (in der Gallerie Borghese) inspirirt.

In etwas späterer Zeit muss die sogenannte Zenobia, in der man irrthümlich Vittoria Colonna zu erkennen glaubte, in den Uffizien entstanden sein (Verz. 206. Eine Kopie in Windsor.)

Ein wundervolles Werk von stärkster Wirkung, in dem, wie es scheint, anfangs die Komposition einer heroischen Familie geplant war. Das sorgfältig ausgeführte Brustbild in Profil einer grossartigen Frau, an die sich, nur flüchtig skizzirt, ein Knabe schmiegt und hinter welcher ein finster blickender Mann angedeutet ist, zeigt sich uns. Ihre Brüste, von hoher Gürtung emporgehoben, sind entblösst; ein vorne offenes Gewand mit kleinem, steif emporstehendem Kragen im Nacken und seitlich der Brust herabfallendem Tuch wird oben an dieser durch ein Querband gehalten. Der Ärmel ist unter der Schulter mit einem breiten Metallreif umschlossen, auch über ihr scheint ein solcher als Besatz des Kleides angebracht zu sein. Das Haar baut sich in der Mitte des Kopfes über einem Stirnband mit Schmuckstück auf, seitwärts zieht sich nach hinten ein Zopf; ein kleines Zopfende und eine Locke hängt über die Schläfe herab vor dem Ohr, das einen tropfenförmigen Schmuck trägt. Auf dem Hinterkopfe sitzt eine Haube in Gestalt eines Helmes mit einem über dem Scheitel stehenden Schirm und einem volutenartig sich krümmenden grossen Bügel, der ornamentirt und durch Perlen verziert ist.

Ob Michelangelo bei dieser Gestalt, in welcher seine Kostümkunst sich vielleicht am reichsten entfaltete, an eine bestimmte mythische oder historische Persönlichkeit gedacht hat, ist nicht leicht zu entscheiden. Der schöne Entwurf hat einen vortrefflichen Maler des Cinquecento zu einem Bilde begeistert, das einst im Besitze von Sir Joshua Reynolds sich befand und 1887 Eigenthum eines Mr. J. F. Leturcq war, der es in einer Brochure (Tours 1887) publizierte.



Die sogenannte Zenobia. Florenz, Uffizien.

Wenn auch etwas anderen Charakters als die besprochenen Bildnisse, darf doch in diesem Zusammenhang auch die sogenannte „Prudentia“ besprochen werden. Man lernt die Komposition, die wohl in der Zeit der Sixtinischen Deckenbilder entstand, am besten aus einer Federzeichnung in den Uffizien (Verz. 210) kennen, einer vermuthlich von Battista Franco angefertigten Kopie. Sie kehrt aber auch auf einem Blatte in Chantilly, das möglicher Weise von Michelangelo selbst herrührt, und auf einem anderen in der Ambrosiana zu Mailand wieder.

Eine mächtige Frau sitzt, den einen Arm im Schoosse, in ruhiger Haltung nach rechts gewandt und blickt in einen Spiegel, den die Hand ihres linken, auf das Bein aufgestützten Armes hält. Sie trägt ein am Halse ausgeschnittenes Gewand mit am Ellenbogen aufgekrämpelten Ärmeln; ihr Unterkörper ist von einem grossen Mantel umkleidet. Der Kopfputz mit einem Wulst über der Stirne und kunstreich geflochtenem, das Haar umfassenden Tuche, das über die Ohren herabfällt, erinnert an Sixtinische Trachten. Drei Knaben treiben ihr Spiel um sie herum: der eine links hat sich knieend hinter ihr versteckt, ein zweiter, an ihr linkes Bein gelehnt, fasst nach einer grossen bärtigen, umgekehrten Maske, mit der ihn ein von rechts heranschreitender dritter, den Kopf hinter ihr verbergend, zu erschrecken sucht. Dieser dritte Knabe scheint sich, um die Fremdartigkeit seiner Erscheinung zu erhöhen, verumumt zu haben: er trägt auf dem Kopfe die hohe Mütze eines Alten und hat einen Mantel mit herabhängender Kapuze umgehängt. Der Zweck aber ist verfehlt: offenbar erkennt der Gespieler ganz wohl in der Larve den Freund.

Hat diese Darstellung eine allegorische Bedeutung oder ist sie nur ein spielender Seitenspross der Beschäftigung mit den Familiengruppen der Lünetten? Traditionell wird die Frau als „Klugheit“ — im Hinblick auf das übliche, dieser Tugend verliehene Motiv des Spiegels — oder als „Wahrheit“ bezeichnet. Für beide Deutungen liessen sich Gründe geltend machen. Wäre die Prudentia gemeint, dann dürfte man in dem Kinderspiel eine Veranschaulichung ihres Gegentheiles: der Thorheit oder Narrheit finden. Bedeutete sie die Wahrheit, die sich rein ohne Trübung spiegelt, könnte man in dem Sichmaskiren des einen, wie in dem Sichverstecken des anderen Knaben die Unwahrheit, die sich verhehlt, repräsentirt sehen, und in diesem Falle erschiene der an die Frau



Prudentia. Kopie. Florenz, Uffizien.

gelchnte Knabe als deren kleiner Gehülfe, der dem Trug ein Ende macht. Gegen eine solche Deutung, namentlich die zweite, würde sich wohl nichts Ernstliches einwenden lassen, bliebe es auch seltsam, dass kindlichem Spiele ein „so ernster Sinn“ zugemuthet würde.

Sich mit der einfachen Erklärung, es sei, wie in den Lünetten, nur eine Genreszene gegeben, zu begnügen, wird, angesichts der feierlichen Erscheinung der Frau keinem Betrachter leicht fallen. Vielleicht aber bildete für den Künstler den Ausgangspunkt doch eine schlichte Familiendarstellung, in welcher er das schon bei seiner Dionysosrestauration verwerthete, ihm zusagende antike Motiv des mit einer Maske spielenden Knaben verwerthete. Hierfür könnte Eines sprechen: neben dem Spiegel sehen wir einen Gegenstand in Strichen angegeben, der offenbar ursprünglich an Stelle des Spiegels von der Hand der Frau gehalten und dann durch die Schattirung des Hintergrundes undeutlich gemacht wurde, und dieser Gegenstand scheint mir nur als Spinnrocken zu deuten.

Dass man in der Venus in Sebastiano del Piombos Gemälde: der Tod des Adonis (Uffizien) einen Entwurf Michelangelos zu erkennen hat, ward schon angedeutet. Das diademgeschmückte Haupt erscheint wie eine erste Fassung des in der Leda und in der Nacht gegebenen Schönheitsideales. Für das Bewegungsmotiv verwerthete Michelangelo eine Röthelstudie, die für eine Figur des Kartons von Pisa bestimmt war (British Museum, Verz. 335).

Die zwei grossartigsten Idealbildnisse finden wir, als sehr ausgeführte Kreidezeichnungen, in der Malcolmschen Sammlung des British Museum: den sogenannten Grafen von Canossa und die sogenannte Marchesa von Pescara, einst Thomas Lawrence gehörig (Verz. 343, 344; eine Kopie der „Marchesa“ ebd. N. 57, eine andere in Windsor). Auch sie sind neuerdings von überkritischen Forschern bezweifelt worden, obgleich so grosse Kenner wie Reynolds, Lawrence, Wicar und Ottley sie als Werke des Meisters hochhielten. Wunderwerke von reichster Durchführung, geistreicher Behandlung und hehrer Schönheit wie diese soll ein so klein schauender Maler wie Bacchiacca ersonnen haben! Im Ganzen, wie in jeder Einzelheit verräth sich der originelle, kühne Geist, den wir in allen



Der sogenannte Graf von Canossa. London, British Museum.

bisher betrachteten Studien kennen lernten: die letzteren gipfeln in den beiden Köpfen, von deren Berühmtheit die zwei Stiche zeugen, die Antonio Tempesta 1617 nach ihnen angefertigt hat.

Auf den Stecher ist die Bezeichnung des Kriegers als Graf von Canossa zurückzuführen, da er auf seinem Blatte bemerkte: *Canossiae familiae nobilissimo stipiti Michelangelus Bonarotus delineabat*. Veranlasst wurde sie durch den Hund, welcher den Helm bekrönt; man wurde durch ihn an den einen Knochen im Maul tragenden Hund im Wappen der Canossa erinnert und dürfte hierin, obgleich mit Unrecht, durch die Kenntniss von Michelangelos Herleitung seines Geschlechtes von den Grafen bestärkt worden sein.

Dargestellt ist in Profil ein Mann von martialischen Zügen mit Schnurr- und kurzem Kinnbart, er schaut ähnlich wie die Zenobia seitwärts heraus. Das Brusttheil seines Panzers ist mit der grossen Maske eines schreienden Satyrs verziert, an dem Schulterstück sieht man, als Relief gedacht, die Gruppe zweier Ringer: einen nackten Mann, der einen Anderen zu Boden geworfen hat und ihn niederdrückt. Der Helm ist vorne als Kopf eines den Rachen aufsperrenden Thieres gebildet, hinten mit einem Kranze von Federn, die aus Metallbeschlag emporwachsen und über die rückwärts eine längere, sich krümmende Feder herabhängt, umkleidet und von dem erwähnten Hunde bekrönt, der aber nicht einen Knochen im Maule trägt, sondern, auf den Vorderbeinen knieend, in den Haarbush des Thieres beisst. Der Kopf der gerade vor sich hinschauenden Frau ist im Profil nach links gehalten. Er trägt eine mit Schuppen besetzte anliegende Kappe, über die sich ein volutenförmig endigender, vorne mit einem Cherubim besetzter Wulst nach hinten zieht. Unter dem Engelskopf fällt ein schmales, ornamentirtes Band auf die Schläfe nieder. Aus der Kappe quillt vorn über die Stirn gewelltes Haar, im Nacken eine wellige Haarmasse, aus der sich ein um den Hals gelegter Zopf löst. Ein anderer Zopf senkt sich, nach hinten in die Haarmasse gebunden, von der Schläfe über das Ohr. Ein Band umzieht die Stirne, ein anderes, mit breiterem Obertheil, das Kinn beim Halsansatz.

Dass für die Entstehung dieser, wie auch der früher erwähnten Idealbildnisse antike Münzen und Gemmen mitbestimmend gewesen sind, wie solche ja in grosser Zahl auf Renaissanceplaketten nachgebildet wurden, ist ausser Zweifel. Schon Donatello hatte sich in ähnlichem Sinne von der Antike beeinflussen lassen, und es ist nicht



Die sogenannte Marchesa von Pescara. London, British Museum,

undenkbar, dass eine seiner Plaketten, wie die in Berlin befindliche, welche die Brustbilder von Mars und Diana einander gegenüberstellt, Michelangelo bekannt gewesen ist. Man vergleiche auch eine andere Plakette mit dem Bildniss des Mars ebendasselbst, an dessen Brust sich ein Medaillon mit Herkules und Antäus befindet — letzteres gleichsam ein Seitenstück zu der Ringergruppe am Ärmel des Grafen von Canossa. So dürfte man getrost den Krieger Michelangelos mit dem Namen „Mars“ taufen. Die Frau „Diana“ zu benennen, dürfte hingegen doch wohl zu gewagt sein. Und auf den Namen kommt es nicht an: auch diese sind namen- und zeitlose Schönheitsbilder.

Ob sie noch in der Zeit der Sixtinischen Deckenmalerei entstanden sind? Schwerlich. Vielmehr gewahrt man in ihnen eine Annäherung an die Typen der späteren Periode: an die Nacht und die Leda. Unmerklich führen sie uns von dem Rückblick, der die Entwicklung der Schönheitsgestaltung von frühesten Schöpfungen an überschaute, wieder vor die Statuen der Medicikapelle.



Athletenpaar über der Cumaea.

DIE MYTHOLOGISCHEN ZEICHNUNGEN FÜR TOMMASO CAVALIERI

Verdanken manche der Idealbildnisse, die uns bekannt wurden, ihre Entstehung dem Verkehr des Meisters mit jungen Freunden, so gilt dies im Besonderen von einer Anzahl mythologischer Zeichnungen, die, in den letzten Jahren der Beschäftigung mit den Medici-gräbern entstanden, für Tommaso Cavaliere bestimmt waren.

In dem Diesem gewidmeten Schönheitskultus erhebt sich noch einmal, wie in seinen Jugendträumen, mit allem Zauber der Weltverklärung das griechische Ideal. Noch einmal, und nun mit der heissen Sehnsucht und der Gedankentiefe des Alters erfasst, thut sich das Reich der Platonischen Ideen dem entzückten Blicke auf; zu ihm auf den Fittichen dichterischer Extase sich erhebend, glaubt der an der Wirklichkeit kranke Geist, die Heilung und Gesundung zu finden. Aber freilich nicht eigentlich mehr auf bildendes Gestalten richtet sich der durch solches Erleben geweckte Schöpferdrang; diesem volles Genüge zu thun, entspricht nicht der

durch die Erscheinung vermittelte, sondern nur der unmittelbare Ausdruck, den die Dichtkunst vergönnt. Die wenigen Entwürfe antiken Inhaltes, die er für den Freund angefertigt hat, erscheinen nur wie Illustrationen jener Sonette, in welchen er die durch Schönheit erweckte Liebe ausströmt und der Erkenntniss, dass alle Erscheinungen nur getrübe und vergängliche Abbilder der ewigen Ideen sind, immer neue Worte verleiht. Je strahlender das Ideal ihm sich kundthut, desto mehr scheint es der Gestaltung in irdischem Stoff sich zu entziehen. Die Kunst selbst, ein Gegenstand tief-sinniger Spekulationen, wird zur Idee. Die vertiefte Platonische Weltanschauung und der Verkehr mit Cavalieri hat nur Zeichnungen, kein monumentales Werk gezeitigt.

Vier Darstellungen, die Michelangelo für Cavalieri ausgeführt und ihm zum Geschenk gemacht, erwähnt Vasari: den Ganymed, den Tityos, den Sturz des Phaeton und das Kinderbacchanal. Für die ersten beiden spricht der junge Römer am 1. Januar 1533 seinen Dank aus: sie sind also 1532 entstanden. Der Sturz des Phaeton im folgenden Jahre, das Kinderbacchanal vermuthlich 1534. Zwei andere Kompositionen: „die Bogenschützen“ und „die Herkules-thaten“ gehören in die gleiche Zeit und waren, wenigstens die Bogenschützen sehr wahrscheinlicher Weise, auch für Tommaso bestimmt.

Der Raub des Ganymed.

Die endgültige Fassung des Vorwurfes ist in einer Kreidezeichnung zu Windsor zu erkennen (Verz. 539. Drei Kopieen im Louvre). Die Arme auf den mächtigen Schwingen ausgestreckt, die weit auseinander gehaltenen Beine von den Klauen umfasst, den Kopf mit dem lockigen Haar sanft gesenkt, im Rücken ein flatterndes Tuch, wird der Jüngling von dem Adler, der seinen Kopf um Dessen Brust schmiegt, sanft und sicher, wenn auch mit stark verdrehtem Oberkörper, emporgetragen. N. Beatrizet, welcher die Darstellung in Kupfer stach, fügte unten eine grosse Landschaft mit Bergen und Meer hinzu und versetzte in sie den verlassenen, bellenden Hund. So erscheint die Komposition auch in einem grossen Gemälde von der Hand eines vlämischen Künstlers in Hamptoncourt.

Battista Franco benützte die Gruppe für seine Schlacht von Montemurlo im Palazzo Pitti, indem er mit Ganymed auf Herzog



Der Raub des Ganymed. Windsor.

Cosimo, mit dem Adler auf Karl V., der ihm zum Siege verhalf, anspielte; Giulio Clovio verfertigte eine Kopie von ihr und Giovanni Bernardi schnitt sie in Krystall.

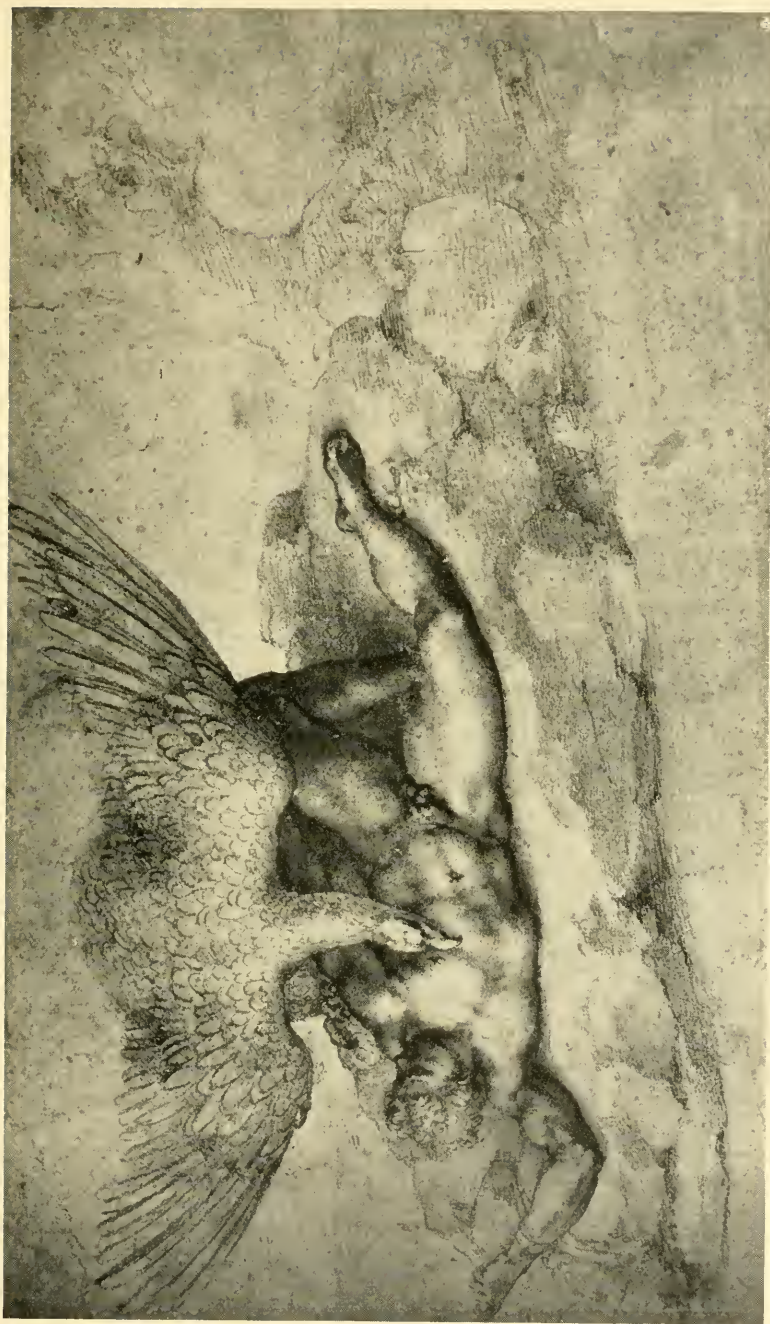
Frühere Gestaltungen lernen wir in anderen Zeichnungen kennen. Die eine, in zwei Exemplaren (Verz. 216 und bei M. Ch. Newton Robinson in London) erhalten, zeigt den Adler im Kampfe mit dem sich sträubenden Knaben, der, wie ein der Heerde entführtes Thier, nach oben geschleppt wird. Die andere (im Kodex Vallardi des Louvre, Verz. 510) nähert sich dem Blatte in Windsor. Die Entwicklung nimmt den Weg von der Auffassung gewaltsamer Entführung zu derjenigen seelig freier Entrückung.

Die Vergötterung des jungen Freundes (vergl. Gedichte I, 161 und II, 146) fand so ihren leicht verständlichen bildlichen Ausdruck.

Tityos.

Der erste Entwurf scheint eine kühne Skizze in Lille (Verz. 273) zu sein. Der Titan, dessen Schilderung durch Virgil (Aen. VI, 595 ff.) nebst antiken Darstellungen des liegenden Prometheus auf Gemmen, von Michelangelo verwerthet ward, ruht auf dem Boden, auf den linken Arm aufgestützt, den rechten erhebend, beide Beine ausgestreckt. Der Adler bewegt sich, die Leber fressend, von hinten herüber. Eine flüchtige Kreidestudie in den Uffizien (Verz. 225) zeigt Veränderungen, die zu der definitiven Gestaltung auf dem ausgeführten Blatte in Windsor führen (Verz. 540). Hier liegt die herkulische Jünglingsgestalt auf einer felsigen Bodenerhöhung, die isolirt wie das Postament einer Statue wirkt, das rechte Bein etwas gekrümmt ausgestreckt, das linke aufgestemmt, den zurückgebogenen einen Arm an den Stein gefesselt, mit dem anderen den Adler zurückdrängend. Dieser, hinter dem Jüngling mit ausgebreiteten Schwingen stehend, senkt sich gebeugt nach vorne über und hackt mit dem Schnabel nach der Leber des Gefesselten. Rechts befindet sich ein weidenartiger Baumstumpf, dessen einer Ast in Form eines grotesken Thierkopfes gebildet ist.

Auch dieses Blatt wurde von Beatrizet gestochen und von Bernardi in Krystall geschnitten und hat, wie der Ganymed, eine bedeutende Wirkung auf andere Künstler, namentlich auf Rubens, ausgeübt.



Tityos. Windsor.

Der Sturz des Phaeton.

Ovids Schilderung (Met. II, 304—380) liegt der Darstellung zu Grunde: Zeus zerschmettert mit dem Blitz den Wagen, von dem Phaeton, des Lebens beraubt, „kopfüber“ auf die Erde, zum Strom Eridanos hinabfällt; in einen Schwan wird Kyknus, des Helios Tochter, „die Brust mit den Händen sich schlagend“, werden in Bäume verwandelt: die eine fühlt ihr Haar zu Laub werden, Lampetie die Arme zu Ästen, Phaetusa die Beine zum Stamm. Dass der Künstler auch von antiken Kunstwerken, Sarkophagreliefs und Kameen einige Belehrung gewonnen, ist sicher, doch bedeuten solche Anregungen wenig, da die gesamte Auffassung eine neue, selbständige ist.

In vier Zeichnungen zu Haarlem (Verz. 267), im British Museum (Malcolm, Verz. 363), in der Akademie zu Venedig (Verz. 518) und in Windsor (Verz. 542; drei Kopieen in Paris, eine bei Ch. Newton Robinson) lässt sich die Entwicklung der Komposition verfolgen. Die Veränderungen — von Gruppierung und Einzelmotiven abgesehen — zeigen sich vornehmlich in dem unteren Theile des Bildes. Bezüglich der Darstellung der drei Heliaden ergab Ovids Erzählung zwei Möglichkeiten: die Wiedergabe des ersten Momentes, der Klage der Schwestern, oder jene des folgenden, ihrer Verwandlung, mit welcher die Klage zu verbinden war. Einen Augenblick hat der Meister, im Bestreben, möglichst alle Momente der Dichtung zu veranschaulichen, daran gedacht, die Verwandlung zu schildern, dann gab er dies als unkünstlerisch auf und beschränkte sich auf die Klage. Auch in der Wiedergabe der Klymene (Haarlem) zeigt sich anfangs sein engeres Festhalten an der poetischen Fassung, bald aber hat er die Figur fallen lassen: und Kyknus, den er ursprünglich in menschlicher Gestalt gedacht (Haarlem), verwandelt er, durch antike Vorbilder veranlasst, in den Schwan. Der Knabe mit der Urne (in Windsor) ist eine aus dem Bedürfniss von Raumausfüllung hervorgegangene Zuthat.

Die formal vollkommenste Komposition, in einem hohen, spitzen Dreieck sich aufbauend und von voller linearer Geschlossenheit, ist die in Windsor befindliche, die von N. Beatrizet gestochen worden ist. In der Höhe entsendet, als Jüngling gedacht, Zeus, auf dem Adler reitend, in starker Bewegung des Oberkörpers nach hinten, den Blitz. In einer Gruppe verbunden stürzen Phaeton und die vier Pferde mit dem trogförmigen Wagen herab. Links unten lagert ruhig der mächtige alte Eridanos, der den einen Arm hoch



Der Sturz des Phaeton. Windsor.

auf die Urne legt; hinter ihm schleppt ein Knabe ein kleines Gefäß herbei. Die drei nackten Frauen schauen mit jammernden Gebärden nach oben; zwischen den beiden rechts steht Kyknus als Schwan.

Das Kinderbacchanal in Windsor.

Drei Gruppen von nackten Knaben sehen wir auf felsigem Boden vor einem hinten ausgespannten Vorhang in eifriger Thätigkeit. Links hinten sind kleine Burschen, um einen grossen Kessel versammelt, mit Kochvorbereitungen beschäftigt: einer, dem ein anderer zuschaut, bläst das Feuer an, zwei bringen ein Bündel von Holzscheiten herangeschleppt, zwei andere rühren im heissen Wasser herum, vor dessen Hitze der eine mit der Hand vor dem Kopf sich schützt, der siebente scheint im Begriff, ein Ferkel in den Kessel zu werfen. Die Gruppe rechts, mehr im Hintergrunde, zeigt gleichfalls eifrige Thätigkeit: einer füllt aus einem Fass, in das zwei hineingucken, Wein in eine Schale, ein vierter, pissend, steht daneben (das Motiv schon in einer früheren Skizze, Uffizien, Verz. 205), der fünfte — in ähnlich kauender Stellung, wie der Satyr bei dem restaurirten Dionysos der Uffizien — hält dem sechsten eine Schale empor, aus der dieser trinkt. Ein siebenter ist dahinter sichtbar. Auch die dritte Gruppe, weiter vorne in der Mitte, ist aus sieben kräftigen Buben gebildet, die mit grosser Anstrengung einen auf dem Rücken liegenden Esel zu dem Kessel links schleppen. — Vor der felsigen Erhöhung sitzt im Vordergrund eine alte Paniske, die wie eine Schwester des greisen Weibes auf Mantegnas „Kampf der Tritonen“ wirkt, und an deren schlaffer Brust ein Knabe Nahrung sucht, während ein anderer, links von ihr sitzend, in Schlaf gesunken ist. Rechts ist ein nackter Mann, vielleicht vom Rausch überwältigt, sitzend eingeschlummert: ein neben ihm sitzender Knabe will wohl das im Rücken ausgebreitete Tuch über ihn ziehen, indessen zwei andere rechts, der eine mit einer Schale in der Hand, der andere, ähnlich wie der Christus auf einer Londoner Madonnenzeichnung (Verz. 321), sich neben einander niedergelassen haben. (Verz. 543.)

Auch diese seltsame Darstellung, die von Beatrizet, Enea Vico und einem Anonymus gestochen worden ist, könnte von irgend einem antiken Relief, etwa einem Cameo, welcher das Kochen eines Ferkels darstellt, angeregt worden sein, doch trägt sie ihrem



Das Kinderbacchanal. Windsor.

gesamten Zusammenhange nach einen ausgeprägt originellen Charakter und macht die wohl nie zu befriedigende Neugier rege, welchem Anlass sie ihre Entstehung verdankt und welche Gedanken in ihr verarbeitet worden sind. Man möchte Gespräche im Freundeskreise, etwa bei einem abendlichen Feste, wie es Luigi del Riccio zu veranstalten pflegte, voraussetzen.

Auffallend bleibt, wie in das ausgelassen burleske Treiben ein ernster, ja schmerzlicher Ton durch die alte Paniske gebracht ist. Der Kontrast zwischen der abgezehrten Greisin, bei der man sich an Bernis Worte in einem Sonett: „wie Buonarroti die Fastenzeit und den Hunger malt“ erinnert, und dem tollen jungen Leben, in dem ein Nachklang der Puttenspiele an der Sixtinischen Decke zu vernehmen ist, sowie die in Schlummer versunkene Jünglingsgestalt lässt allgemeinere allegorische Vorstellungen annehmen, ohne dass doch deren Deutung sich ergäbe.

Die Bogenschützen in Windsor.

Dargestellt in dieser wundervollen Röthelzeichnung, die man meist „das Götterschiessen“ nennt, ist eine Gruppe von Jünglingen und einigen Frauen, die in lebhafter Bewegung, theils laufend, theils in der Luft schwebend, Pfeile auf eine Herme abgeschossen haben oder schiessen, wobei zwei auf den Boden gefallen sind. Das Ziel ist der aus einem Pfeiler erwachsende Oberkörper eines schönen, ersten Jünglings, der über der rechten Schulter ein chlamysartiges Gewandstück trägt und vor dem Angriff durch einen ovalen Schild geschützt ist. In diesen sind viele Pfeile eingedrungen, nur ein einzelner, wie es scheint, in die Weichtheile der Gestalt. Im Vordergrund links von der Herme liegt der geflügelte Amor, schlafend den Kopf auf ein Kissen gelegt, im Schoosse den Bogen, vor sich den Köcher mit Pfeilen. Ganz links aber unter dem letzten Bogenschützen knien zwei flügellose Kinder: das vordere, vorgebeugt über ein Bündel Holz, bläst eine Flamme über Pfeilen an, das hintere, auch einen Bündel oder Blasebalg in dem Arme, scheint ihm zu helfen. Zwei andere Knaben mengen sich in die Schaar der Schützen, deren Zuge ein Alter mit satyrhaften Zügen, im Begriff, einen Bogen zu spannen, folgt.

Nicht, wie man angenommen hat, um die Verbildlichung einer Stelle in Lucians *Nigrinus*, welche die Redner mit Bogenschützen und ihre Reden mit Pfeilen vergleicht, handelt es sich, vielmehr



Die Bogenschützen. Windor.

führt uns das Werk in ein anderes, wohlbekanntes Bereich Michelangeloscher Anschauungen, in welches auch Dessen Venus und Amor gehört. Zwei Renaissancephilosophen haben ihm den Vorwurf gegeben. Der eine, aus seinen Jugendzeiten ihm wohl bekannt, Cristoforo Landino, vergleicht in der Einleitung seiner *Disputationes Camaldulenses* das wahre, von den Menschen zu erstrebende höchste Gut, das Glück, mit einem fernen Ziele, auf das sie als Bogenschützen ihre Pfeile richten, und geißelt die Thorheit Derer, die sich, statt um dieses, um das ihnen Schaden Bringende bemühen. Der andere, Mario Equicola, dieses Bild aufgreifend, handelt in seinem „*Libro di natura d'Amore*“ (II. Auflage 1531) von dem „*fine d'Amore*“, von den verschiedenen „*termini*“ menschlichen Wollens. Den irdischen Begierden, deren Ziel die Wollust der Sinne ist, stellt er die himmlische Liebe gegenüber, die nur in Gott, als dem höchsten Ziel, ihre Befriedigung findet.

Die von Begierden getriebenen Menschen als Bogenschützen — welch' ein künstlerisches Bild! Nicht als Illustrator — was bei der Unbestimmtheit der Durchführung des Gleichnisses auch nicht möglich gewesen wäre — sondern, wie immer, als Schöpfer fasste er es auf. Von selbst gleichsam gestaltet sich der Terminus, das höchste Gut, als Herme von edler Gestalt, die Verdeutlichung der irdischen Leidenschaften wird in den flügellosen Cupidines, den Begierden, die Feuer entflammen und Pfeile rüsten, und auch in der Satyrmaske des Alten gewonnen.

Die Menschheit wird dargestellt: nicht Männer allein, sondern auch Frauen gewahrt man. Und der geflügelte Eros, „mit dessen Fittichen man zur Betrachtung der himmlischen Dinge auffliegt“, ist in Schlaf versunken.

Nur in Einem bleibt die Allegorie unklar, hinkt gleichsam ihre bildnerische Veranschaulichung. Die Herme bedeutet das Endziel, das wahre Glück — und doch sind die Pfeile der auf falsches Glück zielenden Schützen auf sie gerichtet? Der Ausweg, den der Künstler aus dem Dilemma suchte, war ein seltsamer. Er deutet durch den Schild, der die edlen Theile der Figur, Brust und Kopf, deckt, an, dass das höchste Gut der sinnlichen Begierde unerreichbar ist; nur in die unedlen Weichtheile des Bauches dringt ein Pfeil. Nur sinnliche Wollust, nicht wahres Glück gewinnt der vom flügellosen Amor Getriebene.

So darf die Komposition als ein Seitenstück zu jenen Platonischen Gedichten betrachtet werden, die, zumeist an Cavalieri gerichtet, uns im zweiten Bande bekannt geworden sind. Welche Aufmerksamkeit und Bewunderung das durch die herrlichen Bewegungen der schlanken Jünglingsleiber ausgezeichnete Blatt (Verz. 538) erregt hat, beweisen die alten Kopieen: das bekannte kleine Bild in der Villa Borghese, der Stich Beatrizets und drei Zeichnungen in Windsor, Frankfurt a. M. und in der Brera zu Mailand.

Die Herkulesthaten in Windsor.

Sie vergleichen sich in vollendeter Meisterschaft den eben besprochenen Zeichnungen und gehören sicher der gleichen Zeit an.

Links ist der jugendliche, bartlose Herkules dargestellt, wie er — in der Art der üblichen Simsonbilder —, von einem Löwenfelle umweht, dem zwischen seine Beine geklemmten Löwen den Rachen aufreißt; in der Mitte, wie er stehend den in die Höhe gehobenen und mit abwärts gesenktem Oberleibe an die Brust gepressten Antäus mit seinen Armen erdrückt, etwa so wie er in antiken Darstellungen den Löwen erwürgt. Rechts kniet er, diesmal bärtig, mit dem rechten Beine auf dem Drachenleibe der Hydra, deren einen Hals er, mit der Linken die Keule schwingend, mit der Rechten erfasst. Die Gestalt des lernäischen Ungethümes ist sehr originell erfunden. Welch' ein Riesenungeheuer mit Pythonenleibern, die wie Polypenarme sich bewegen, ist aus dem schlichten, schlangenartigen Thier der Antike, das, wie die Versucherin im Paradiese, häufig mit weiblichem Kopf versehen ist und sich um das Bein des Helden schlingt, geworden!

Wie in den früher erwähnten Zeichnungen für Cavalieri, spricht auch aus diesem Blatte (Verz. 536) ein ungemein Persönliches, eine Anspielung auf eigenes Erleben. Man darf darin ein Bekenntniß von des Meisters schwerem Kämpferthum erkennen.

Selbst die antiken Träume, in welche ihn der leidenschaftliche, durch den jungen Freund entfesselte Schönheitskultus versetzt, sind keine lichten und freudigen — des wachen Lebens Schwermuth verdunkelt sie!



Athletenpaar über der Persica.

MICHELANGELOS BEKENNTNISS VOM LEBEN

Noch einmal betreten wir die Neue Sakristei von S. Lorenzo, diesmal mit der sicheren Kenntniss aller historischen Data und des vom Meister in den Denkmälern ausgedrückten allegorischen Gedankens, mit der Kenntniss auch der mythisch heroischen und kosmischen Vorstellungen, die ihn bei der Schöpfung dieser, wie der anderen Werke der gleichen Periode, beherrschten. Befreit von aller Verstandesbetrachtung geben wir uns der reinen Gefühlsauffassung, die wir gewaltsam unterdrückten, hin — und nun vernehmen wir, bis in das tiefste Innere erschauernd, nur Eines noch: die furchtbare Klage einer am Leben verzweifelnden und das Leben verurtheilenden, von unendlichem Leid durchbohrten Seele. Das dumpfe Brüten der müden Wanderer in den Stichkappen der Sixtina wird zur unerträglichen Marter. Tag und Nacht, Morgen und Abend — nichts wie nie endender Jammer, hoffnungslose Qual, ein zweckloses Sichabringen des in schwerer Leiblichkeit gefesselten Geistes. Und

das Ende von dem Allen der Tod! Nur dieser „des Lebens Heilung“.

„Von allem Übel heilt uns, wer uns tödtet.“

(G. S. 63, F. CIX, 39.)

Wir haben es früher erfahren, welcher Schwermuth in jenen Zeiten der Meister verfallen war. (I, S. 300 ff.) Wie oft hat ihn die Sehnsucht nach dem Ende erfasst:

Schlimm ward bei der Geburt es mir verhängt,
Denn Tod ist Leben Dem, dem Leben Nichts.

(G. S. 70.)

Wozu ward ich geboren?

Zu langem Leben? dies ist, was erschreckt —

Ob kurz auch, währt's zu lang für Den, der leidet.

(G. S. 40, F. CIX, 38.)

Dem verstorbenen Vater ruft er 1534 nach:

Dem Sterben starbst du ab und wurdest göttlich,
Nicht mehr in Furcht ob Scins- und Wunscheswechsel,
Fast kann ich's ohne Neid nicht niederschreiben.

Geschick und Zeit, die zweifelhafte Freude
Und sich'res Wehe nur uns Andren bringen,
Sie wagen nicht zu kreuzen eure Schwelle.

Von Wolken nicht ward euer Licht verdunkelt,
Der Stunden Folge thut euch nicht Gewalt an,
Euch führt Nothwendigkeit und Zufall nicht.

Die Nacht verlöscht nicht euern hellen Glanz,
Der nicht vom Tag, so hell er ist, erhöht wird,
Selbst nicht zur Zeit der höchsten Gluth der Sonne.

(G. S. 297. F. LVIII.)

Nicht die Todten, nur die Lebenden sind zu beweinen:

O spar' die Thränen, die dir Brust und Antlitz netzen,
Für Jene auf, die noch dem Schicksal unterworfen.

(G. S. 5, N. 2. F. LXXX. 2.)

Wo bleibt dem Glauben an das Gute Raum in dieser Welt?

Die Welt ist blind und schlechtes Beispiel, siegend,
Macht alle edle Sitte untergeh'n;
Das Licht verlosch und mit ihm jeder Frohmuth,
Das Falsche triumphirt, das Wahre birgt sich.

(G. S. 273, F. CLVII.)

Sind es nicht Michelangelos eigene Worte, die klagend sich
der Brust der „Nacht“ entrungen haben?

Nur ich allein — ich bleib' zurück im Schatten glühend,
Wenn ihren Strahl die Sonne dieser Welt entzieht;
Ein Jeder ruht befriedigt und nur ich, in Schmerzen
Zur Erde hingestreckt, muss jammern über mich und weinen.

(G. S. 277, F. XXII.)

Und steht es nicht mit unsichtbaren Lettern über dem Ein-
gange zu diesem Raum:

Nichts Andres kann ich meisseln, als mein eignes Leid.

(G. S. 35, F. CIX, 53.)

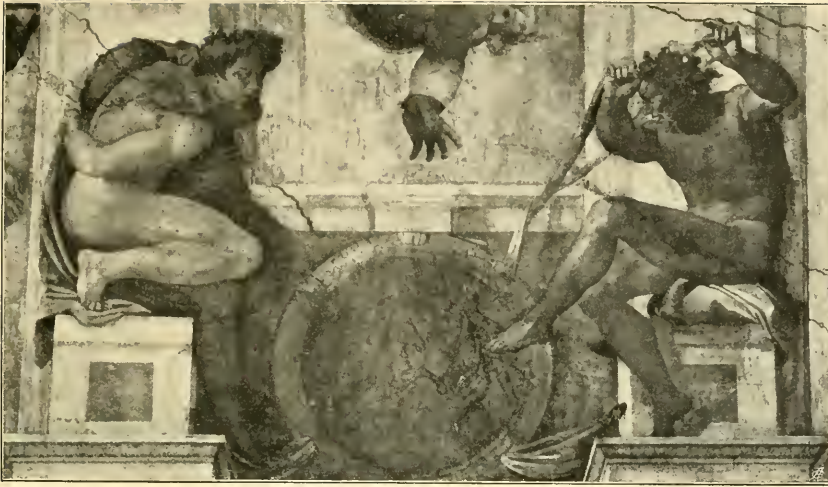
Nicht länger ertragen wir es — unsere von diesem harmvollen
Bekenntniss geängstigte und überlastete Seele drängt aus der
Grabeshalle, aus dem Umkreis eines in Versteinerung ewig fort-
wirkenden Schmerzes hinaus in die Freiheit eines blauen Himmels,
aufzuathmen unter Hoffenden und wieder an das Leben zu glauben.
Und wir suchen Rast, ehe wir den Künstler auf seiner weiteren,
noch langen Wanderung begleiten, ehe wir es erfahren, wie dieser
Dulder zum Richter der Welt wird.

V. KAPITEL

DAS NEUE TESTAMENT IN MYTHISCHER AUFFASSUNG

DIE CHRISTUSDARSTELLUNGEN UND DAS JÜNGSTE GERICHT

Von welcher Feilē Biss
Wird diese müde Hülle doch verzehrt,
O meine kranke Seele! Wann doch löst dich
Vom Leib die Zeit, dass du gen Himmel kehrst,
So rein und froh, wie einst,
Befreit vom Schleier banger Sterblichkeit?
(Michelangelo.)



Athletenpaar über Daniel.

1

DER CHRISTUS IN S. MARIA SOPRA MINERVA

Die noch ungeschmückte Altarwand der Sixtinischen Kapelle mit dem Gemälde des Jüngsten Gerichtes zu bedecken, war die Aufgabe, die Buonarrotis harnte, als er 1534 für immer von Florenz schied und sich wieder in Rom niederliess. Aber viel früher, noch vor dem Beginn der Medicigräber, hatte er in einem anderen Kunstwerke den von der Menschheit Ersehten und von den Sehern Geweissagten darzustellen. In der Statue von S. Maria sopra Minerva gab er die erste Antwort auf die Frage, welcher Art der Christus sei, den seine Propheten in ihren Visionen erschaut. Mit Verwunderung vernimmt seit vier Jahrhunderten der Besucher der Kirche diese Antwort.

In wie weit die Wahl des Motives eine freie war, ist heute freilich nicht mehr zu entscheiden. In dem Kontrakt vom 14. Juni 1514, durch welchen sich Michelangelo drei Römern, Bernardo Cencio, Kanonikus von S. Pietro, Maestro Maria Scapucci und Metello Vari die

Statue anzufertigen verpflichtet, wird bestimmt, dass sie „in Lebensgrösse, nackt, stehend, ein Kreuz im Arm, in einer Stellung, wie sie dem Meister gut dünken wird“, gebildet werden soll, aber man kann ebensowohl annehmen, dass diese Bestimmungen auf einen Vorschlag Michelangelos zurückgehen, als dass sie von Vorneherein von den Bestellern gegeben wurden. Als Preis wurden 200 Golddukaten festgesetzt. Ohne die gleich beim Beginn der Arbeit zu zahlenden 150 Dukaten zu erhalten, hat er das Werk begonnen, es aber aufgegeben, da sich eine schwarze Ader im Steine gerade dort, wo das Gesicht sich befand, zeigte. Er liess es in Rom zurück, als er 1516 nach Florenz ging. Im September 1517 mahnt ihn Vari, und daraufhin bittet er am 26. September um eine Anweisung von 150 Skudi. Er erhält dieselbe und am 13. Dezember folgende Zeilen von Vari: „Dieses, um Euch zu benachrichtigen, wie ich Euch schon vor vielen Tagen auf dem Wege über Siena wissen liess, dass, in Anbetracht der Wichtigkeit meines Antheiles an der Angelegenheit der Kapelle der Minerva, es Zeit, ja mehr als Zeit sei. Darauf erhielt ich keine Antwort. Jüngst habe ich nun Geld geschickt und ich habe es Euch, um meiner Verpflichtung zu genügen, geben lassen und habe immer an Eurem Gesuch vom ersten Tage an festgehalten und dennoch vernehme ich Nichts über meine Angelegenheit. Mir scheint, es wäre schicklich gewesen, Ihr hättet mich im Verlaufe der drei Jahre und sieben Monate wenigstens mit einer Zeile wissen lassen, ob Ihr wünschtet, dass ich noch auf die Statue eines nackten Christus rechne. Und da Ihr nicht schreibt, glaubte ich, es wäre so, denn, wenn das Werk angefertigt wurde, bedurfte es keiner weiteren Briefe. Inzwischen habe ich es Tag für Tag erwartet, und da es nicht kam, habe ich Euch, des grossen Interesses wegen, das ich an der Erbschaft nehme, diesen Brief geschrieben und bitte Euch dringend: lasst mich unverzüglich wissen, wann das Werk eintreffen wird, denn es liegt mir Viel daran, wie ich Euch geschrieben. Nichts anderes; Christus behüte Euch vor dem Übel.“ (Frey: Briefe S. 85.)

Im Januar 1518 bei der Anwesenheit des Künstlers in Rom scheint es zu bestimmten Abmachungen gekommen zu sein. Am 26. Juli bittet Vari die Vollendung der Statue zu betreiben, sei es auch durch die Mithülfe eines Schülers; er solle dann nur die letzte vollendende Hand anlegen. Am 24. November drängt er, der

noch keine Nachricht erhalten hat, von Neuem, da die Frist Ostern d. h. Mai 1519 abläuft. (Ebenda S. 107, 125, 142.)

Michelangelos Schreiben an Lionardo Sellajo am 21. Dezember enthält den Grund, warum er schweigt. Er befindet sich in furchtbarer Bedrängniss wegen des Juliusdenkmales und im Konflikt mit den Carraresen. „Auch wurde ich von Metello Vari wegen seiner Statue gedrängt; und die befindet sich in Pisa und wird mit diesen ersten Barken kommen. Ich habe ihm niemals geantwortet und will auch Euch nicht mehr davon schreiben, bis ich nicht zu arbeiten begonnen habe; denn ich sterbe vor Schmerz und ich komme mir wie ein Schwindler vor wider meinen Willen.“ Er hat sich, wie man sieht, einen neuen Block kommen lassen, obgleich Vari sich zufrieden geben will, wenn nur die in Rom gebliebene Statue vollendet werde. Dies aber widersprach des Meisters Ehrgefühl. In der zweiten Hälfte 1519 ist er an die Arbeit gegangen und hat sie bis Januar 1520 so gut wie vollendet. Im März ertheilt er Federigo Frizzi, der mit den Bestellern Verhandlungen über den Ort und die Art der Aufstellung hat, die Weisung, das Tabernakel anzufertigen. Anfang März, nachdem nicht ohne Schwierigkeit auch die Restzahlung geschehen ist, wird die Figur abgeschickt. Michelangelos Gehülfe Urbano ist nach Rom gegangen, um sie dort aufzustellen. Die Ankunft verzögert sich lange: erst im Juni kann sie Urbano von der Ripa abholen und an die Vollendung einzelner nicht ausgeführter Theile gehen. Da er in leichtfertiges Leben gerathen und, nachdem man ihn der Aufgabe enthoben hat, flüchtig geworden ist, wird Frizzi beauftragt, die letzte Hand anzulegen.

In einem Briefe vom 6. September äussert sich Sebastiano del Piombo über die Vorgänge, wie folgt:

„Ich glaube, Ihr seid es müde, Nachrichten von Eurem Pietro Urbano zu empfangen, und so schreibe ich Euch nicht von den Dingen, die Euch nicht berühren, denn es ist nicht meine Profession, über Jemanden schlecht zu sprechen, namentlich nicht über Solche, die mir Nichts zu Leide gethan. Da er Euch aber Schande gemacht und wenig Rücksicht auf Euch genommen, zwingt mich die Liebe, die ich für Euch habe, Euch Mittheilung von seinem unrühmlichen Verhalten zu machen.“

„Zuerst dies! Ihr hattet ihn nach Rom geschickt mit der Statue, damit er sie vollende und aufstelle. Was er mit ihr

angefangen, und in wie verfehlter Weise, wisset Ihr. Aber ich thue Euch zu wissen, dass er Alles, woran er gearbeitet hat, verstümmelt hat. Vornehmlich hat er den rechten, ganz sichtbaren Fuss an den Zehen, die er abgehauen hat, verkürzt, auch hat er die Finger der Hände, namentlich der rechten, das Kreuz haltenden, verkürzt, so dass Frizzi sagt, sie seien wie von Bretzelbäckern gemacht, denn sie wirken nicht wie aus Marmor, sondern als wären sie aus Teig gemacht, so schwerfällig sind sie: hiervon verstehe ich Nichts, denn ich weiss nicht, wie man in Marmor arbeitet; wohl aber sage ich Euch, dass mir die Finger sehr abgehackt erscheinen; auch dies, dass man deutlich gewahrt, wie er den Bart bearbeitet hat: ich glaube, mein Lehrjunge würde es mit mehr Verständniss gemacht haben, es sieht aus, als habe er den Bart mit einem Messer ohne Spitze bearbeitet. Aber das lässt sich leicht wieder gut machen. Auch hat er den einen Nasenflügel verstümmelt; ein wenig mehr, und die Nase war so verdorben, dass nur Gott sie wieder hätte herstellen können. Ich glaube, Gott war es, der Euch eingab, jenen letzten Brief an Giovanni da Reggio, meinen Gevatter, zu schreiben, denn, blieb die Statue in den Händen Pietros, so verdarb er sie ohne jeden Zweifel.“

„Weiter! Ich habe es Meister Metello wissen lassen und ihm gesagt, dass er sie unter keinen Umständen in den Händen Pietros lasse, da es leicht geschehen könnte, dass er sie aus Trotz ruinirte und Euch noch grössere Schande anthäte, als die, welche er Euch schon angethan; denn Pietro zeigt sich sehr böse, um so mehr als er sich von Euch ganz verbannt sieht; mir scheint, er nimmt weder auf Euch noch auf irgend einen Menschen Rücksicht und glaubt ein grosser Meister zu sein. Aber sein eigenes Thun wird ihn darüber belehren, was er ist; und ich glaube, der Arme wird niemals mehr erfahren, was es heisst, solche Figuren zu machen, so ganz wird er die Kunst vergessen; denn die Kniee dieser Statue sind mehr werth, als ganz Rom.“

„Gevatter, im Auftrag Giovannis da Reggio und aus Liebe zu Euch, habe ich Euch geschrieben und mitgetheilt, was Pietro gethan hat, und in Eurem Letzten habt Ihr mir geschrieben, falls es Frizzi übernehmen wolle, die Statue zu vollenden, solle man sie ihm übergeben. Er ist zu mir gekommen, und wir sind mit Eurem Brief zu Messer Metello gegangen, und Dieser hat sich damit einverstanden erklärt, und ich glaube, dass Frizzi Euch mit Liebe

dienen wird, denn er scheint mir ein guter Mensch zu sein, und ich habe ihn gebeten, er solle so wenig als möglich die Statue berühren. Und wir sind übereingekommen, dass er sie um einen Palmo niedriger stelle, denn man sieht die Füße nicht. Mir scheint, Pietro stellte sie sehr hoch auf. Und so, glaube ich, werdet Ihr gut bedient werden, denn Frizzi wird sehr beflissen sein, und Ihr habt es mit Einem zu thun, der für Eure Ehre besorgt ist. Wundert Euch nicht, dass Messer Giovanni Euch schrieb: Pietro sei auf und davon, denn er hielt sich längere Zeit hier auf, ohne dass er gesehen wurde, denn er floh den Hof und ich bin gewiss, es wird ein schlechtes Ende mit ihm nehmen.“

Die Hoffnung, dass Michelangelo nach Rom komme, bringt wieder eine Verzögerung mit sich. Im Oktober wird die Statue aufgestellt, deren Postament Frizzi neu anordnete, und am 27. Dezember meldet Sellajo, dass sie enthüllt sei und gefalle.

Kurz zuvor hat Michelangelo, besorgt, die Statue sei nicht so vollkommen ausgefallen, wie er es gewünscht, und verletzt durch das Geschwätz böser Zungen in Rom, in seinem hohen Ehrgefühl Vari das Anerbieten, eine neue anzufertigen, gemacht. Vari erwidert, er sei ihm für dieses Zeugniß seiner grossen Liebe höchlich verpflichtet. „Es verräth Euren hohen Sinn und Eure Grossherzigkeit, dass Ihr mir ein Werk, wie es besser nicht sein kann und seinesgleichen nicht hat, durch ein noch besseres ersetzen wollt.“ Seinen Dank zu beweisen, schenkt er dem Meister ein Pferd. Der Künstler seinerseits beabsichtigt, Vari, von Dessen diesbezüglichem Wunsch er hört, das erste Exemplar des Christus zu schenken, ja er will ihm noch eine andere Statue für den Hof seines Hauses machen, aber hiervon räth Leonardo Sellajo ab.

„Ihm die abbozzirte Statue zu geben, darauf kommt nicht viel an, aber in diesem Briefe verpflichtet Ihr Euch, ihm eine zu machen, und das scheint mir nicht richtig; denn Ihr wisst, was für Leute die Römer sind und namentlich Dieser. Deswegen scheint es mir in keiner Weise richtig. — Einstweilen gebe ich den Brief nicht ab, ich erwarte Eure Antwort und weiss, Ihr werdet, denkt Ihr darüber nach und bedenkt Ihr die Art dieser Menschen, Eure Ansicht ändern.“ Und weiter am 12. Januar:

„Da es Euer Wille ist, ihm die Statue zu schenken, werde ich sie ihm geben, aber ich gebe ihm Euren Brief nicht, um Euch nicht in die Verpflichtung zu setzen, eine andere Statue zu machen.

— — Die Statue ist enthüllt, wie ich Euch sagte, und macht einen sehr guten Eindruck. Gleichwohl habe ich, wo immer es mir angebracht erschien, gesagt und sagen lassen, dass sie nicht von Eurer Hand ausgeführt ist. Obgleich es wahr ist, dass Ihr sie an einigen Stellen, wo Pietro sie verstümmelt hatte, restaurirt habt. So seid in jeder Weise getrost und macht Euch keine Gedanken darüber.“

Am 22. Januar berichtet er: „Ich habe die Statue Metello übergeben, in Gegenwart so Vieler, dass es genügt; und dann Euren Brief, und er empfiehlt sich Euch, und es genügt, dass er Euch bisher an Höflichkeit nicht besiegt hat.“ (Frey, Briefe S. 186 bis 188.)

Daraufhin fasst nun Vari den Gedanken, eine Madonna bei Michelangelo zu bestellen, um „mit Thaten“ zu antworten, wünscht aber auch eine Empfangsbestätigung über die Gelder, die Dieser von ihm empfangen. Der Künstler geht weder auf das Eine noch auf das Andere ein. Bis 1532 bleibt Vari dabei, jene Bestätigung zu verlangen, und bescheinigt seinerseits, dass er die Statue, welche „die Auferstehung Christi“ darstellt, empfangen habe und in Allem zufrieden gestellt sei. (Gotti I, 143.)

Offenbar traute Michelangelo, für dessen Stolz und Ehrgefühl, aber auch Misstrauen, der ganze Vorgang ein sehr beredtes Zeugniß ablegt, den Dingen nicht, wie denn trotz aller Freundschaftsbezeugungen in den Geldangelegenheiten dieser Sache von ihm und den Vermittlern in Rom wohl aus guten Gründen — denn gleich Anfangs hat er die bedungenen Dukaten nicht erhalten! — mit grosser Vorsicht vorgegangen worden ist.

Dass er bei der Ausführung der Statue schon in Florenz sich Urbanos bedient hat, scheint aus dem einen mitgetheilten Briefe hervorzugehen. Doch muss man dabei bedenken, dass mit Absicht, um dem Geschwätz zu begegnen und ihn zu entlasten, der Antheil Urbanos übertrieben ward. Das Werk selbst beweist, dass es im Wesentlichen von dem Meister ausgeführt worden ist. In einigen erhaltenen Röthelskizzen (London, Sammlung Heseltine. Verz. 372) haben wir Studien vor Augen, welche die Gestalt in zwei Fassungen, einmal ausschreitend, das andere Mal stehend, aber auch noch in einer von dem Werke abweichenden Haltung bringen. Nicolaus Beatrizet (B. 23) und Jakob Matham (B. 82) haben es gestochen.

Das erste Exemplar, das Aldovrandi in seinen „Statue“ 1556 in dem Hofe des Hauses des Vari erwähnt, ist seit jener Zeit gänzlich verschollen.

Nicht der irdische, sondern der auferstandene Christus, nicht der leidende Mensch, sondern der göttliche Sieger, nicht die vom Gewand verhüllte, sondern eine die Schönheit des nackten Leibes zeigende Erscheinung ist in der Statue von S. Maria sopra Minerva gegeben. Wenn nicht Michelangelo, sondern die Besteller diesen Gedanken gefasst, so müsste man sagen, dass sie mit tiefem Verständniss auf sein künstlerisches Wesen Rücksicht genommen, denn der Vorwurf war in der plastischen Kunst, wenn auch kein neuer, so doch ein nur selten behandelter. Der Künstler wird Werke, wie die Bronzestatue des Auferstandenen, der ein leichtes Kreuz hält, von Lorenzo Vecchietta in der Scala zu Siena (eine solche, aber mit Siegesfahne, schuf Lorenzo auch für das Tabernakel im Dom zu Pienza) und das Relief Andrea della Robbias im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin (Nr. 120), vielleicht auch Bilder gekannt haben, wie sie, namentlich in der norditalienischen Kunst des Quattrocento, den nackten, kreuzhaltenden Erlöser, freilich zumeist einem Gläubigen, Engel oder Heiligen Blut aus der Seitenwunde spendend, darstellen. Er fügte dem Kreuze, des alten Themas des Schmerzensmannes gedenk, noch andere Leidenswerkzeuge: das Rohr mit dem Schwamm und den Strick hinzu. In einem, ich möchte sagen, altchristlichen Sinne, wird an die Stelle des Historischen das Symbolische gesetzt. Die Attribute dieses Gottes oder Heros sind die Marterinstrumente. Wie er, mit beiden Händen sie haltend, in der sinnlichen Fülle eines voll entwickelten, starken Leibes, das mit weichem Bart geschmückte Antlitz von sanftem, lockigen Haar umrahmt, ruhig, aber bewegungskräftig dasteht, verräth er nur in der leichten Neigung des zur Seite gewandten Hauptes, in dem etwas umflorten Blick und in einem fast unmerklichen Schmerzenszug am Mund, dass er nicht gleichen Geschlechtes mit den olympischen Göttern ist.

Wenige nur unter den ästhetischen Beurtheilern haben das Verhältniss voller Anerkennung zu dieser Statue gewonnen, die von Einigen sogar bedingungslos verdammt worden ist. Lässt man auch vielfach die andererseits wieder als „Eleganz“ getadelte Anmuth in der Bewegung, die freilich von Manchen als weichlich empfundene Schönheit des männlichen Leibes, den sanften Ausdruck,

die vollkommene Anatomie gelten, so vermisst man doch die Idealität einer göttlichen Seele, die eigentlich christliche Idee, die geistige Natur, die Keuschheit und Strenge der Formen.

Solche Einwände sind, zumal auch der naive, künstlerisch weniger gebildete Mensch ohne Weiteres sie erhebt, gewiss begründet, aber man darf es bei ihnen doch nicht bewenden lassen, sondern hat die Pflicht, das in der That Auffallende, den offenkundigen Widerspruch zwischen unserer Vorstellung von Christus und dieser Darstellung, zu erklären. Demjenigen, der den in unsrer Einleitung gegebenen Ausführungen zuzustimmen geneigt ist, wird das nicht schwer fallen, ja er wird gerade unser Werk als den unwiderleglichsten Beweis für die Richtigkeit der dort ausgesprochenen Ansicht: als das unzweideutigste Zeugniß für die Unvereinbarkeit des antiken Schönheitsideales mit der christlichen Idee, soweit es sich um plastische Gestaltung handelt, betrachten. In keiner anderen Schöpfung des Meisters offenbart sich das Problem so unverhüllt, denn hier wurde die heroisch-mythische Vorstellung, nicht wie am Juliusdenkmal, an der Sixtinischen Decke und an den Medicigräbern auf Menschenthum im Allgemeinen, sondern auf Christus selbst angewandt. Es gilt noch einmal, früher Angedeutetes in Kürze hervorzuheben.

Christus als Schönheitstypus zu gestalten, war seit ältesten Zeiten die tiefbegründete und nothwendige Aufgabe der monumentalen bildenden Kunst, auch wenn diese sich nicht auf das „speciosus forma prae filiis hominum“ hätte berufen dürfen. Des Menschen Sohn war der Sohn Gottes; die Göttlichkeit konnte nur durch die Vollkommenheit der Erscheinung veranschaulicht werden. Aber diese Schönheit war nicht die der leiblichen Kraft eines Heros, sondern die Hülle reinsten Geistigkeit, zartesten Seelenlebens. Wenn selbst die Malerei, bei ihrem viel weiter gehenden Vermögen, inneres Leben auszudrücken und zu entmaterialisiren, die Schwierigkeit, eine solche Schönheit durch Vermeiden des weiblich Weichen in Einklang mit der vom männlichen Typus geforderten Kraft zu setzen, nur in seltensten Fällen überwinden sollte, wie hätte es der Plastik gelingen sollen, das geforderte Ideal in überzeugender Weise zu gestalten? War sie doch bei ihrem stilistisch beschränkten Ausdrucksvermögen und ihrer Gebundenheit an die Materie, genöthigt, vornehmlich durch den Leib, also durch das Sinnliche der Erscheinung zu wirken. Da es aber der christlichen Auffassung



Der Christus in S. Maria sopra Minerva zu Rom.

nicht um diesen, sondern um die Seele zu thun ist, und da ferner auch Christus nicht ein ursprünglichem mythischem Leben, sondern geschichtlicher Zeit angehöriger Mensch war, hatte die Kunst sein Bild als das eines ideal gewandeten Menschen geformt. Hiermit vermochte die Malerei, eben weil sie das Geistige zur Geltung bringen kann, sich abzufinden: für den Bildhauer musste die Aufgabe eine reizlose sein; die Gestalt, die er so entwarf, blieb als eine mehr oder weniger indifferente ohne Wirkung. Dazu kam, dass sie das entscheidend Charakteristische: das Leiden nicht verdeutlichte: dies kam zur Veranschaulichung nur im Crucifixus und im „Schmerzensmann“. Für diesen entschied sich daher die mittelalterliche Plastik, indem sie naiv das Wahrhaftige dem Ästhetischen vorzog, das aber in der Formung des nackten Leibes seine Rechte doch bis zu einem gewissen Grade behaupten konnte.

Der auf Schönheit des Leibes bedachte grosse Bildhauer musste sich einem unlösbaren Problem gegenüber sehen. Der gewaltige Versuch, dessen Herr zu werden, ist die Statue in S. Maria sopra Minerva. Er entscheidet sich dafür, nicht den gemarterten, sondern den göttlich siegreichen Erlöser darzustellen, und verlegt die Vorstellung des Leidens, das er im Körper gar nicht, im Kopfe nur als leise Stimmung andeutet, in die Attribute.

So glaubt er die Berechtigung zu gewinnen, die Gestalt nackt und in voller sinnlicher Vollkommenheit zu bilden. Indem er den Akzent auf das Göttliche legte, musste er dem Leibe Lebensfülle verleihen; diese aber durfte doch nicht, weil der Idee fremd, als die eines physisch starken, durch Körperkraft sein Heroenthum bewährenden Mannes gekennzeichnet werden. Hieraus ergab sich eine Abschwächung aller Herbheiten der Muskulatur, eine fleischige Weichheit der Formen, die fast den Eindruck des bacchisch Üppigen hervorbringt und, in ähnlicher Weise, eine Milderung des männlich Strengen im Haupte. Die Tendenz war demnach ein Kompromiss zwischen den sich widerstreitenden Elementen und das Resultat von ästhetisch zweifelhaftem, befremdendem Charakter.

Denn das Werk hebt den Widerspruch nicht auf, sondern verkündet ihn in aller Deutlichkeit. Unser Gefühl wehrt sich mit unbedingter Sicherheit und tiefer Berechtigung dagegen, in diesem nackten Leibe mit den schwellenden Formen Christus zu erkennen. Wir können uns der Wahrnehmung nicht verschliessen, dass des Bildners Bemühen, den christlichen Erlöser als Heros darzustellen,

gescheitert ist, gescheitert, wie die ähnlichen Bestrebungen der freilich sich ihm nicht vergleichenden Renaissancedichter.

Dennoch aber thäten wir dem grossen Meister Unrecht, wenn wir so von seinem Werke schieden. Ein Wunderbares und tief Ergreifendes, dem bisher eine volle Würdigung nicht geschenkt worden ist, bleibt: das herrliche Haupt, das alle Kraft versöhnender Liebe und allein Ernst erhabener Leidenserkenntniss dem Erlösungsbedürftigen spendet. In ihm gewann ein plastisches Schönheitsideal, das sich an Vollkommenheit und Bedeutung dem malerischen Lionardos unmittelbar vergleicht, Gestalt, in ihm das entrückte Schauen der Propheten Erfüllung.



Athletenpaar über Jeremias.

DIE ENTWÜRFE FÜR GEMÄLDE SEBASTIANOS DEL PIOMBO

Ehe, verwandelten Anblickes, der Versöhner als Richter in den Wolken heranstürmt, erscheint er uns noch in seiner irdischen Laufbahn — freilich nicht in Werken, die Michelangelo selbst ausgeführt hat, aber in Entwürfen, die Sebastiano del Piombo für Gemälde verwerthete.

Ganz willkürlich hat man in neuerer Zeit diesen Antheil des Meisters an des Venezianers Schaffen leugnen wollen und ist so weit gegangen, herrlichste und bedeutendste Zeichnungen Michelangelos, an deren Ächtheit zu zweifeln nur einer vorgefassten Meinung möglich war, dem Sebastiano zuzuschreiben. In pseudo-kritischem Eifer übersah man, dass unanfechtbare, bestimmte Angaben über die gemeinsame Thätigkeit nicht nur bei Vasari, sondern in Briefen vorliegen. (Vergl. die eingehenden Darstellungen in den „Kritischen Untersuchungen“ II, S. 387 bis 416.)

Schon bald nach seiner Berufung aus Venedig behufs Ausführung der Lünettenmalereien in dem Galatheasaale der Villa Farnesina

dürfte der Schüler Giorgiones mit Michelangelo bekannt geworden sein. Durch Raphaels Ruhm und Leistungen in den Schatten gestellt, schloss er sich dem Manne an, der durch Bramantes Intriguen auch zu dem Urbinaten und Dessen Anhängerschaft in ein feindseliges Verhältniss gerieth. Diese beklagenswerthen Umstände benutzend und offenbar erfolgreich thätig, die Kluft zwischen den sich bildenden Partheien zu verbreitern, wusste er Michelangelos Unterstützung bei seinen Werken zu gewinnen und damit seinem Ehrgeiz, ein Rivale Raphaels zu werden, genug zu thun. Seine bedeutende malerische Begabung, deren Erzeugnisse einen nicht geringen Einfluss auf Dessen wachsende koloristische Bestrebungen zur Zeit der Beschäftigung mit der Stanza dell' Eliodoro gewannen, konnte dem Bildhauer, dem ja auch Andrea del Sartos Kunst Interesse abgewann, nicht verborgen bleiben. Woran es dem Venezianer, dem der Sinn für das Grosse und Einfache und daher Verständniss für die Gestaltenwelt der Sixtinischen Decke zu eigen war, fehlte, war die kompositionelle Gestaltungsfähigkeit in hohem Sinne, die Kraft gesammelten inneren Lebens, ohne welche eine Bewältigung gehaltreicher und dramatischer Stoffe unmöglich bleibt. Dieses Mangels, welcher ihn in einem Wettstreite mit Raphael aller Aussicht auf Erfolg beraubte, sich wohl bewusst, bat er sich, indem er zugleich mit Geschick gewisse Motive den Gemälden in den Stanzen ablauschte, Michelangelos Hülfe aus, und diese ist es gewesen, welche seinen religiösen Historien eine den höchsten Leistungen der Zeit vergleichbare Grösse verlieh. Dass er des Meisters Werken auch einzelne Eigenthümlichkeiten der Zeichnung und Formensprache entlehnte, versteht sich von selbst. Schon in der früher sogenannten und fälschlich Raphael zugeschriebenen „Fornarina“ der Uffizien von 1512, mit welcher er, weitreichendste Anregung gebend, das venezianische weibliche Idealbildniss in Rom einführte, zeigt sich unverkennbar die Einwirkung des Michelangeloschen Schönheitsideales. Das früheste Bild, in dem er (bei den zwei anderen Frauenfiguren von Raphael inspirirt) eine Skizze seines Gönners für die Venus benutzt zu haben scheint, „der Tod des Adonis“, wurde schon oben erwähnt.

Was man des Weiteren über den ihm gewährten Beistand erfährt, ist Folgendes. Im Leben Sebastianos erzählt Vasari: „Indessen er diese Werke (in der Farnesina) in Rom ausführte, war Raphael von Urbino zu so hohem Ansehen in der Malerei gelangt, dass seine

Freunde und Anhänger sagten, seine Gemälde stünden, was den malerischen Stil betreffe, höher als die Michelangelos: anmuthig im Kolorit, schön in der Erfindung, von zärtlicheren Empfindungen und von dem entsprechender Zeichnung; jene des Buonarroti aber hätten, von der Zeichnung abgesehen, nichts von diesen Eigenschaften. Und aus diesem Grunde hielten jene Beurtheiler Raphael in der Malerei, wenn nicht für ausgezeichnet, so doch für ihm gleich; im Kolorit, behaupteten sie, übertreffe er ihn durchaus. Solche Stimmungen, durch viele Künstler, welche mehr auf die Anmuth Raphaels als auf die Tiefe Michelangelos gaben, verbreitet, erwiesen sich aus verschiedenen Beweggründen Raphael günstiger als Michelangelo. Sebastiano aber schloss sich ihnen nicht an, weil sein erlesenes Urtheil den Werth Beider genau erkannte. Michelangelo aber gewann Neigung für Sebastiano, weil Dessen Kolorit und Anmuth ihm sehr gefiel und er nahm ihn unter seine Protektion. Denn er dachte sich, er könne, wenn er Sebastiano in der Zeichnung beistünde, auf diese Weise, ohne selbst sich zu betheiligen, Jene, die solcher Meinung waren, schlagen und unter der Maske eines Dritten deutlich machen, wer der Bessere sei. In dieser Lage der Dinge und als einige Werke, die Sebastiano machte, an sich schön und lobenswerth, in Folge des ihnen von Michelangelo gezollten Lobes, sehr, ja unendlich gepriesen und erhoben wurden, gab Einer, ich weiss nicht welchen Namens, aus Viterbo, der beim Papst sehr angesehen war, Sebastiano den Auftrag, für eine Kapelle, die er in S. Francesco zu Viterbo gebaut hatte, einen todten Christus mit der Madonna, die ihn beweint, anzufertigen. Aber da, obgleich Sebastiano mit grosser Sorgfalt das Bild ausführte und eine sehr gelobte nächtliche Landschaft darin anbrachte, die Erfindung und der Karton von Michelangelo herrührte, wurde das Werk von Jedem, der es sah, für wahrhaft wunderschön gehalten. Und Sebastiano gewann in Folge dessen sehr grosses Ansehen und bestätigte die Meinung Derer, die ihn begünstigten. Und so, als Pier Francesco Borgherini, ein florentinischer Kaufmann, eine Kapelle in S. Pietro in montorio rechter Hand von dem in die Kirche Eintretenden erworben hatte, übertrug er auf Empfehlung Michelangelos ihre Ausmalung Sebastiano, denn er dachte sich, Michelangelo würde, wie dies sich auch bewahrheitete, den Entwurf für das ganze Werk machen. Sich an dieses machend, führte Sebastiano es mit solcher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit aus, dass

es, wie dies auch wahr, für eine sehr schöne Malerei gehalten wurde. Nach der kleinen Skizze Michelangelos fertigte er einige grössere Zeichnungen an, deren eine sehr schöne von seiner Hand in meinem Buche sich befindet. Und da Sebastiano das Verfahren, mit Öl auf die Wand zu malen, gefunden zu haben glaubte, versah er den Bewurf der Kapelle mit einer Inkrustation, die ihm hierfür geeignet dünkte; und die Darstellung der Geisselung Christi an der Säule führte er ganz in Öl auf der Mauer aus. Nicht verschweigen will ich, dass Viele glauben, Michelangelo habe nicht nur die kleine Skizze für dies Werk gemacht, sondern jenen gezeisselten Christus selbst in Umrissen gezeichnet, da zwischen Diesem und den anderen Figuren ein sehr grosser Unterschied in der Güte sich zeigt.“

„Später, als Raphael für den Kardinal Medici, um sie nach Frankreich zu schicken, jene Tafel mit der Transfiguration malte, die nach seinem Tode auf dem Hochaltar von S. Pietro in montorio aufgestellt wurde, machte auch Sebastiano zur selben Zeit in gleicher Grösse, gleichsam in Wettstreit mit Raphael, einen Lazarus, der vor vier Tagen gestorben, und seine Erweckung; in einigen Theilen nach Angaben und Zeichnung Michelangelos, an die er sich hielt, malte er sie mit grösster Sorgfalt.“

Noch an einer anderen Stelle kommt Vasari (im Leben Michelangelos) auf diese Sebastiano gewährte Unterstützung kurz zu sprechen. Er bemerkt, dass Cavalieri einen guten Theil der wunderbaren Zeichnungen in seinen Besitz brachte, „welche einst Michelangelo für den Venezianer Bastiano machte und diesen Gemälden zu Grunde legte“.

Vasaris Aussagen werden bestätigt und ergänzt durch Zeugnisse, die in der Korrespondenz der römischen Freunde Leonardo und Piombo mit dem in Florenz befindlichen Meister enthalten sind.

Das Früheste ist aus dem August 1516. Michelangelo hat eine Zeichnung für die Geisselung Christi gesandt und daraufhin Sebastiano die Arbeit am Karton für die Kapelle in S. Pietro in montorio begonnen, in dem er zugleich — die Gewohnheit und den Rath seines Meisters sich zu eigen machend — ein Thonmodell für den Christus an der Säule anfertigte. Am 2. März 1517 begann er die Malerei, die aber erst 1525 vollendet wurde. (Frey: Briefe, S. 31. 32. 34. 37—63.)

Wie sicher er schon damals auf die Hülfe seines Gönners rechnete, verräth ein Brief Sellajos, in welchem von einem Gemälde

Andrea del Sartos für Borgherini die Rede ist, das Diesem nicht gefallen habe. „Nun sagt Bastiano, dass, wenn er einen Karton von Euch erhielte, er sich zutraue, etwas Gutes auszuführen; daher, wenn es Euch gut scheint und Ihr es könnt und wollt, würde er die Maasse senden und einen besonderen Boten für den Karton.“ Dies ist geschehen, doch ist das 1517 begonnene Gemälde, dessen Vorwurf nicht angegeben wird, erst 1525 vollendet worden.

Als es sich nach Raphaels Tode um die Ausmalung der Sala del Costantino handelt, möchte Sebastiano durch des Meisters Vermittlung dort beschäftigt werden. Und zwar offenbar wieder in dem Sinne, dass Jener die Aufgabe übernehme und die Entwürfe mache, denn schon am 3. Juli 1520 schreibt er: „dieser Saal ist keine Aufgabe für Jünglinge, sondern nur für Euch — — — und man würde grosse Ehre und viel Geld gewinnen, wenn Ihr sie übernehmen wolltet.“ Und später, was deutlich zeigt, dass Michelangelo die Zeichnungen machen und er sie ausführen wollte: „und durch Eure Vermittlung könnten wir, Ihr und ich, so auf einen Schlag uns rächen und den Übelwollenden zu verstehen geben, dass es andere Halbgötter, als Raphael und seine Gehülfen, giebt.“ Und am 15. Oktober berichtet er von einem Gespräch mit dem Papste: „ich antwortete ihm, dass ich mit Eurem Beistande mir zutraute, Wunder zu machen.“ (Milanesi, S. 8. 16. Gaye II, 489.)

Im Jahre 1532 war der Venezianer mit dem ihm angeblich früher schon von Agostino Chigi ertheilten Auftrag der malerischen Ausschmückung der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo beschäftigt. Auch für diese Arbeiten bittet er sich Zeichnungen von Michelangelo aus. Er schreibt am 25. Mai: „was meine Angelegenheit betrifft, so behandelt sie ganz nach Eurer Bequemlichkeit und wann es Euch gut passt, denn Alles, was Euch recht ist, wird auch mir recht sein. Erinnert Euch dessen, dass der Thüre der Kirche zu Liebe das Licht umgekehrt einfallen muss. So würdet Ihr mir auch einen grössten Gefallen erweisen, erleuchtetet Ihr mich ein wenig über die Darstellung der „Geburt der Madonna“ mit einem von Engelchen umgebenen Gottvater darüber, mit gleichem Lichteinfall — deutet es nur allgemein an, denn mir genügt es, wenn Ihr mich aufklärt darüber, wie Ihr Euch ungefähr die Erfindung denken würdet, denn sine tuo lumine nihil est in homine, und wenn ich Euch zu sehr langweile, so verzeiht es mir und habt vor Allem Acht darauf, mir diese Dinge so zu schicken, dass sie nicht

verloren gehen und in andere Hände als die meinigen gelangen Und falls Ihr keinen mehr als vertrauenswürdigen Boten habt, so schickt sie nicht, lieber würde ich dann bis zu Eurer Hierherkunft warten und Ihr würdet sie dann selbst mitbringen.“ (Milanesi, S. 88.)

Hier handelt es sich also um zwei allgemeine Entwürfe: den für die Geburt der Maria, und zwar für die gesammte Komposition, und einen anderen, der, nach der Bemerkung über das Licht, sich gleichfalls auf die Kapelle bezieht. Ausser dem Altargemälde sollte Sebastiano hier ja auch Wandbilder malen — wir wissen nicht, welchen Vorwurfes.

In dem gleichen Jahre, am 15. Juli, dankt Sebastiano für die Zeichnung eines Christus, die Michelangelo ihm gesandt. „Ich habe in mehreren Sendungen Euere drei Briefe erhalten und die Zeichnung, wofür ich Euch danke, so sehr man nur kann, und sie befriedigte mich sehr. Nur ist der Christus, von den Armen und dem Kopfe abgesehen, dem von S. Pietro in montorio fast gleich. Doch werde ich mich, so gut ich kann, dem anbequemen.“ (Ebenda, S. 98.) Die hervorgehobene Ähnlichkeit lässt vermuthen, dass die Zeichnung wohl für den „Christus im Limbus“, jetzt in Madrid, bestimmt war, da hier in der That eine Ähnlichkeit mit dem Christus an der Säule sich geltend macht und das Madrider Bild seinem Stile nach in diese Zeit gehört.

Wie bekannt es war, dass Michelangelo seine eigenen Ideen durch seinen Schützling malerisch verwirklichen liess, bezeugt endlich auch der Auftrag, den Malvezzi 1529 von Bologna ihm ertheilte, wenn nicht ein Bild, so doch eine Zeichnung (Karton) einer Madonna mit vier Heiligen zu machen, die dann Sebastiano koloriren sollte.

Aus allem Diesem ergiebt sich mit Bestimmtheit, dass die Pietà in Viterbo, die Geisselung Christi, die Auferweckung des Lazarus, der Christus im Limbus, die Geburt der Maria und ein für Borgherini ausgeführtes Bild mit Benutzung von Entwürfen Michelangelos entstanden sind. Man wird aber wohl weiter gehen dürfen und sich noch vor anderen Gemälden Sebastianos fragen müssen, in wie weit er auch für sie sich der Hülfe des Meisters bedient habe. In Betracht kommen die Transfiguration in S. Pietro in montorio, die Heimsuchung in Paris, die Madonna del Velo in Neapel, das Martyrium der heiligen Agathe und der kreuztragende Christus in Madrid.



Die Auferweckung des Lazarus. London, British Museum.

Die Auferweckung des Lazarus.

Eine Originalstudie Michelangelos, in Röthel ausgeführt, ist im British Museum zu finden. (Verz. 330.) Sie zeigt den Lazarus und die beiden mit ihm beschäftigten Männer; die Gestalt des Erweckten hat eine etwas andere Haltung als auf dem Bilde: der Kopf ist mehr nach hinten gesenkt, der rechte Arm nach Christus zu erhoben und das rechte Bein nicht an das linke Knie gelegt, sondern gegen den Sarkophag gestemmt. Die Veränderungen dürfte Sebastiano vorgenommen haben, denn sie erscheinen in einer Röthelzeichnung, gleichfalls im British Museum, die wohl von seiner Hand herrührt. (Verz. 329.) Jeder Zweifel daran, dass auch der Christus von

Michelangelo entworfen wurde, wird durch die Thatsache behoben, dass auf jener oben erwähnten Studie viermal sein linker Fuss skizzirt ist. Hingegen kann nur als eine wahrscheinliche Vermuthung ausgesprochen werden, dass auch der knieende Alte, die inbrünstig aufschauende Maria und die grossartige,



Michelangelo und Sebastiano. Die Auferweckung des Lazarus. London, Nationalgalerie.

von Schrecken durchbebte Martha in den Skizzen des Meisters gegeben waren — die anderen Figuren, die den Zweck der Ausfüllung deutlich zur Schau tragen, werden, wie die Giorgioneske Landschaft, von Sebastiano hinzugefügt worden sein. In allem Wesentlichen also ist die Komposition von Michelangelo,

nur dass Sebastiano die ursprüngliche grosse Anlage durch seine Korrektur abgeschwächt hat. Man setze in Gedanken an die Stelle des Lazarus im Bilde jenen Michelangelos — was steht vor uns? Eine neue, grossartige Fassung der Idee der Erschaffung Adams! Es ist dieselbe Kopfhaltung, derselbe Arm wie bei Diesem. An ihn erinnert auch die erste Bewegung des vom Tode Erwachenden: das aufgestemmte Bein und die sich nach dem Lebengebenden hin ausstreckende Hand. Und wie aus Gottvaters Hand strömt aus der Christi die Kraft aus. Sollte Sebastiano eben dieser Reminiscenz wegen oder aus Scheu vor der langen Linie, die durch die beiden Arme entstand, die Veränderung vorgenommen haben?

Dieser Christus aber — welch' eine von aller Tradition sich befreiende Gestalt! Ein Sieger über Tod und Leben, eine der Menschheit durch Kraft und Hoheit zum Herrscher erkorene Persönlichkeit, scheint er, in elastischem Schritte, von keiner Erden schwere gefesselt, von einer Flamme begeisterten Selbstgefühles durchlodert, der Natur das Gesetz seines Willens, der den ihrigen vereitelt, aufzuzwingen. Er tritt ihr als Schöpfer mit dem Gebot: „es werde“ gegenüber. Nichts vermag der magischen Gewalt seiner Hände, deren eine gebietet, indess die andere, wie schirmend und segnend, zum Empfange bereit, ins Leben emporzieht, zu widerstehen.

Man könnte meinen einen Geisterbeschwörer zu sehen, verriethe nicht das sanft geneigte Haupt den im Bewusstsein einer göttlichen Aufgabe Heil Bringenden, breiteten diese Arme sich nicht schützend über die der Hülfe bedürftigen und der Rettung im Glauben gewissen Menschen aus.

Niemals ist wunderwirkende Kraft, nur durch Leibesbewegung, ohne die Hülfe malerischer Mittel, wie sie Rembrandt entfesselte, in so überzeugender Weise verdeutlicht worden! Unter den Wundern der Cinquecentokunst bleibt diese Gestalt eines der grössten. — Nicht Sebastiano, sondern Michelangelo trug den Sieg über Raphael davon.

Die Geisselung Christi.

Zwei Zeichnungen der Sammlung Malcolm im British Museum sind Studien für die Komposition. Die eine, bloss Christus darstellend, ist sicher von Sebastiano. Die andere, obgleich man in

ihr Dessen Hand zu erkennen glaubte, dürfte doch wohl von Michelangelo herrühren: speziell die Heilandsgestalt verräth in der Energie der Zeichnung, in der Durchbildung des Anatomischen und in den Verhältnissen die Art des Meisters. Denkbar wäre es, dass Dieser nur sie



Die Geisselung Christi. London, British Museum.

gezeichnet und Sebastiano das Andere hinzugefügt habe, doch möchte ich den gesamten Entwurf Michelangelo zuschreiben (Verz. 349).

Die Komposition ist hier noch figurenreich: Christus wird von sechs Schergen umgeben, links im Mittelgrunde sitzt zwischen zwei Figuren Pilatus auf erhöhtem Throne. Die Stellung des Gezeisselten ist im Allgemeinen, nur im Gegensinne, schon die des Fresko, doch ist die Kopfhaltung aufrecht und die Bildung jugendlicher. Auch die beiden vorderen Schergen entsprechen ungefähr den Gestalten im Bilde.

In diesem ist der Christus durch Ausprägung des Leidens im stark gesenkten Kopfe bedeutend eindrucksvoller und seine in der Studie zarte Bewegung viel energischer geworden. Das Mitwirken Michelangelos, der vermuthlich auch auf die Vereinfachung der Komposition gedrungen haben wird, ist ersichtlich. Der Vorgang dürfte also vielleicht derart gewesen sein: er verfertigte zuerst, an Studien für die Sklaven des Juliusdenkmales anknüpfend, eine Skizze des Schmerzensmannes in ruhigerer Haltung, den er sich als Mittelpunkt einer reicheren Szene dachte, und entwickelte dann das Motiv in grösserer Weise. Das tief Ergreifende liegt nun in dem Sichneigen des Oberkörpers, der das Kreuz auf sich zu nehmen bereit erscheint: in der widerstandslosen Ergebenheit, mit welcher dieser jeder Kraftleistung fähige, heldenhafte Leib der Schmach und Marter sich unterwirft.

Mit geringen Veränderungen verwerthete Sebastiano das Motiv des gesenkten Oberkörpers später für seine hl. Agathe in den Uffizien.

Die Transfiguration.

So sicher es ist, dass Sebastiano in der Kapelle von S. Pietro in montorio bei den ungeschickten Figuren der Hl. Petrus und Franz, sowie bei dem Propheten und der Sibylle, welche Eindrücke der Kunst Raphaels und Michelangelos verquickt zeigen, seine eigene Erfindung bewährte, muss angesichts der Transfiguration unbedingt die Frage aufgeworfen werden, ob ihm nicht auch hier sein Beschützer zu Hülfe kam. Man ist geneigt, es ohne Weiteres vorauszusetzen, da er durch dieses Werk ja wieder den Vergleich mit einer Raphaelschen Schöpfung herausforderte. In der That kann man ihn einer Inspiration von solcher Grösse, wie sie den Christus eingegeben hat, schwerlich für fähig halten. Der künstlerische Abstand der frei nach Raphaels Bild entworfenen Jünger und Propheten von jener grossartigen, visionären Erscheinung ist der zwischen dem Genie und dem Talent. Darf man sich doch mit vollem Rechte fragen, ob dieser Verklärte an Erhabenheit nicht den des Urbinate übertrifft! Wir werden es noch an einem anderen Beispiel gewahren, wie Michelangelo ein Motiv Raphaels — es ist hier das der erhobenen, geöffneten Hände — übernimmt, um es in seiner Weise umzugestalten, als wollte er sagen: so war es zu machen. Oder ist Michelangelos Gedanke, der, ebenso wie der des Ge-

geisselten, schon 1516, als Sebastiano den Plan für die Ausschmückung der Kapelle machte, entstanden sein könnte, Raphael



Michelangelo und Sebastiano. Die Geisselung Christi. Rom, S. Pietro in Montorio.

bekannt geworden? Verhielte es sich also umgekehrt? Nicht unmöglich, da Jener 1517 den Auftrag auf die Transfiguration übernahm.

Mir scheint aus dieser tektonisch empfundenen Gestalt, bei der, dem Gefühl des Plastikers entsprechend, auf die Darstellung des



Mich. und Seb. Christus im Limbus. Madrid, Prado.

Schwebens verzichtet wird, der gleiche Geist zu sprechen, wie aus dem Jesus der Auferweckung. Es ist dieselbe Erhebung aus innerer Kraft über die Erde, welche den leicht wandelnden Fuss nicht zu fesseln vermag, jenes flammenartig Emporstrebende; und wenn die Verklärung ganz ähnlich, wie in Tizians Assunta, durch das Emporschauen in Himmelshöhen verdeutlicht wird, so äussert sich hierin, im Gegensatz zu dem repräsentativen „Wunder“ bei Raphael, die Kennzeichnung des Vorganges als einer inneren, vergöttlichenden Kraft. Und es giebt, wie ich glaube, einen Beweis für Michelangelos Autorschaft. Eine flüchtige kleine Skizze in der Casa Buon. (Verz. 52), die nur als der Transfigurirte zwischen Moses und Elias zu deuten ist, enthält den ersten Entwurf zu dem Christus des Freskos.

Christus im Limbus in Madrid.

An Bedeutung und in der Auffassung vergleicht sich den drei besprochenen Gestalten durchaus der Christus auf dem Madrider

Bilde, der, eilenden, sehnenden Schrittes, einen leichten Kreuzesstab mit Fähnchen in der Hand, aus dunkler Tiefe nach vorwärts schreitet und, vorgebeugten Oberleibes und Kopfes, die Rechte nach zwei sich ihm aus der Unterwelt entgegenhebenden Gestalten ausstreckt. Ist es nicht, als böte sie sich, in ihrer auch hier zugleich schirmenden und emporziehenden Bewegung uns Allen, der ganzen in dunklen Tiefen sich sehnenden Menschheit dar? Als ruhe auf uns der mitleidende, sich herabsenkende Blick?

Der erste Gedanke zu dieser herrlichen Figur, die wiederum mit unvergleichlicher Kunst einen seelischen Vorgang durch blosse Leibesbewegung auf das Sicherste veranschaulicht, ist in einer eiligen Röthelskizze der Casa Buonarroti gegeben (Verz. 35). Hier hält die Rechte den Kreuzesstab, und die Linke fasst mit einer energischen, emporziehenden Geste nach dem Knieenden.

Die Pietà in Viterbo.

Von überwältigender, Schauer erregender Grösse ist die von Sebastiano mit einer stimmungsvollen Mondscheinlandschaft umgebene einsame Gruppe des Bildes in Viterbo. Zu den Füßen der sitzenden Mutter, flach am Boden auf dem Leichentuche ausgestreckt, den Kopf gegen ein Kissen angelehnt, ruht, ohne Anzeichen der vorangegangenen Schmerzen, in keuscher, jugendlicher Schönheit der Leichnam des Herrn. Maria, den Unterkörper von einem weiten Mantel umgeben, auf dem Kopf ein schlichtes Tuch, krampft, um die Verzweiflung zu fesseln, die Hände betend zusammen und richtet Haupt und Blick in schmerzvoller Frage zum Himmel auf — ein Motiv, das der Meister, nur den Ausdruck verändernd, dann in seiner Rahel wieder verwerthete. In ihrer antiken Grösse, feierlich und geheimnisvoll, wirkt sie auf uns wie eine Sibylle, die aus einer Schauenden zu einer Erfahrenden geworden. Mit welcher Kühnheit ist in dem unvermittelten Aufeinanderstossen der Horizontale und der Vertikale das schneidend Unversöhnliche ihres Erlebens zum Ausdruck gebracht!

Eben diese Anordnung verräth, dass das Werk in einer gewissen Beziehung zu einer Komposition Raphaels steht, die in dem bekannten Stiche des Marcantonio Raimondi wiedergegeben ist. (B. 34.) Auch hier liegt Christus waagrecht, aber auf einer Erhöhung, vor Maria, welche, die nach unten ausgestreckten Hände schmerzlich öffnend, nach oben schaut.

Sebastiano hat die Gestalt Jesu, mit einigen Veränderungen, noch in einem anderen Bilde: der „Beweinung“ in der Petersburger Gallerie, gebracht, das im Übrigen aber seine eigene Komposition verräth, es sei denn, dass man die knieende, die Hände ringende Magdalena auf eine Skizze Michelangelos zurückführen möchte.

Der kreuztragende Christus in Madrid und in Petersburg.

Giebt es auch kein Zeugniß für Michelangelos Betheiligung an diesem monumentalen Werke, so läßt der Vergleich mit den anderen Christusdarstellungen des Meisters, die in Sebastianos Werken fortleben, die Vermuthung einer solchen nicht nur als berechtigt, sondern als im höchsten Grade annehmbar erscheinen. Der Bildgedanke der Venezianer, wie er in der Giorgioneschen Komposition formulirt ward, hat hier eine so gewaltige Steigerung in das Erhabene und Dramatische erfahren, dass dies nicht aus einem blossen allgemeinen Nachempfinden Michelangeloschen Geistes, sondern nur aus der Benutzung einer Skizze des Meisters erklärt werden kann.

So erweisen sich denn Sebastianos angeführte Werke als Zeugnisse unschätzbarer Art für die Kenntniss der Christusauffassung Michelangelos in dem zweiten und dritten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts. Konzeptionen allerhöchster Art sind uns in ihnen enthalten; wenn auch der vollen plastischen Kraft in des Venezianers weicher machenden Übersetzung ermangelnd und in der Strenge des Kopfideales gemildert, tragen die Gestalten doch unzweideutig das auch im Leiden heroisch Tragische, in dem der Meister das Wesen des Gottessohnes erfasste, zur Schau.

Dem Stile nach dürfte sich diesen Schöpfungen wohl der sorgfältig ausgeführte Karton des *Noli me tangere* angeschlossen haben, den Michelangelo 1531 für Alfonso Davalos, Marchese di Vasto, Truppenführer im kaiserlichen Heere, auf Vermittlung des Erzbischofs von Capua und Gouverneurs von Florenz, Nicolaus von Schomburg, angefertigt hat. Bei einem Besuche, den Davalos ihm machte, rieth er, mit den Medicifiguren beschäftigt, Diesem, den Karton von Pontormo in Farben ausführen zu lassen, was auch geschah. Weder dieses Gemälde, noch ein zweites, welches der-

selbe Künstler für Alessandro Vitelli von Città di Castello ausführte, noch auch eine dritte von Battista del Franco für Herzog



Michelangelo und Sebastiano del Piombo. Die Pietà in Viterbo.

Cosimo gemalte Kopie sind heute nachzuweisen. Und da auch zwei Studien auf einem Blatte im Besitze des Mr. G. T. Clough

in London (Verz. 367) nicht sicher auf die Komposition bezogen werden können, bleiben wir über die Art, wie Michelangelo die Erscheinung des Auferstandenen vor Magdalena dargestellt habe, vorläufig im Ungewissen.

Von mehreren, in diese Zeit fallenden Entwürfen zu Passionsdarstellungen wird später in grösserem Zusammenhange die Rede sein, hier wendet sich die Aufmerksamkeit nur noch einigen anderen von Sebastiano benutzten Skizzen zu, die sich mit der Madonna beschäftigen.

Die Geburt der Maria in S. Maria del Popolo.

Eine der Studien, die, wie wir vernahmen, Sebastiano sich erbat, ist heute nicht mehr nachzuweisen. Eine solche für die ganze Komposition hat es wohl schwerlich gegeben: die Gruppe Gottvaters mit den Engeln macht den Eindruck einer freien Nachbildung jener in der Erschaffung Adams, die Nebenfiguren der Handlung scheinen Sebastianos Erfindung zu sein. Nur in den drei grossartigen Frauen, Anna mit dem Kinde und zwei Gevatterinnen, welche in festem Dreiecksaufbau den Mittelpunkt bilden, veräth sich auf das Eindringlichste Michelangelos Zeichnung. Welcher andere Künstler hätte ein Bewegungsmotiv gleich dem der Frau mit dem Krüge erfunden? Die Gruppe erscheint wie die Erweiterung der Familienszenen in der Sixtina.

Die Heimsuchung im Louvre.

Auch bezüglich dieses Werkes muss die Annahme, dass Michelangelo eingegriffen habe, mit Bestimmtheit ausgesprochen werden.

Der Entwurf Sebastianos, der sich im Louvre befindet, bringt, offenbar durch Raphaels Heimsuchung (Madrid) angeregt, Maria in jugendlich mädchenhafter Erscheinung, wie sie in einem die Körperbeschaffenheit verrathenden, anliegenden Gewande, das sie mit der Linken vor dem Leibe fasst, zagenden Schrittes, etwas nach hinten gewandt, der Elisabeth sich naht, die sie mit beiden Armen umfängt. Im Bilde ist sie eine kräftige, würdevoll, fest und feierlich dastehende Frau, von gross drapirter Gewandung verhüllt; wie sie mit der einen Hand das Kopftuch fasst, als wolle sie es enger um sich ziehen, und mit der anderen Elisabeth berührt, scheint sie zart ein intimes Umfängen abzuwehren: Elisabeth streckt den linken

Arm nach vorne aus. Die den Geist des Vorgangs ins Erhabene wandelnde, bedeutsame Veränderung entspricht durchaus Michelangelos Sinn; mir dünkt nichts lehrreicher für die Erkenntniss der beiden Künstlernaturen in ihrem Verhältniss zu einander, als der Vergleich der beiden Entwürfe. Und damit ist die mächtige Wirkung des Werkes erklärt: ein grösster Genius spricht zu uns.

Die Madonna del Velo in Neapel.

In zwei Gemälden hatte Raphael das Motiv: Maria lüftet einen Schleier über dem Kinde, behandelt: in der Madonna del Velo, wo Christus schlafend am Boden dargestellt ist und von der Mutter dem kleinen Johannes gezeigt wird, und in der „Madonna di Loreto“ (nur in Kopieen erhalten), wo der Knabe, der vorne auf einer Balustrade liegt, die Hände erwachend zu Maria emporstreckt, indessen Joseph, auf einen Stab gestützt, zuschauend hervorblickt. Mit dem letzteren Gemälde, den Gedanken aufnehmend, wetteifert Sebastiano in seinem Neapeler Bilde. Sebastiano? Oder nicht viel mehr Michelangelo?

Es ist von vorneherein wahrscheinlich, dass der Venezianer, als er auf eine so kühne Konkurrenz sich einliess, des Meisters Rath sich erbat. Er wird ihm, wie auch sonst, geschrieben haben: „Ich würde es mir zutrauen, wenn Ihr mir eine kleine Skizze macht.“

Und wieder gilt auch hier das Gesagte: ist nicht die vorgenommene Änderung für Michelangelo charakteristisch? An die Stelle zärtlichen Spieles ist seitens der Jungfrau feierliche, ja schwermüthige Betrachtung des schlafenden Kindes getreten, von dem die Hände (an die Frau der Roboamlünette erinnernd) mit grösster Zartheit — nicht einen Schleier, sondern — ein Tuch emporheben. Die Maria Raphaels ist eine anmuthige, wenn auch des Ernstes nicht entbehrende Mutter, die Michelangelos, deren Haupt, wenn gleich der Blick gesenkt ist, der Medicimadonna ähnelt, eine Priesterin, die ein Heiligthum bewacht und zeigt.

Was meine Vermuthung zur Gewissheit erhebt, ist die That-
sache, dass Michelangelo den Gedanken, an jene Skizze anknüpfend, in einer Zeichnung entwickelte, die uns aus Stichen und zahlreichen Kopieen bekannt ist. Ich meine

Die heilige Familie, gen. il Silenzio, von Michelangelo.

Für die Originalzeichnung wurde eine Röthelstudie, die sich einst in der Lawrence Gallery befand und heute verschollen ist, gehalten. Nach ihr verfertigten im XVI. Jahrhundert Giulio Bonasone (B. 66), Giov. Batt. de Cavalleriis, der Stecher mit dem Monogramm Christi und Philipp de Soye Stiche, sowie mehrere Maler Bilder, unter denen die Kopie von Marcello Venusti vom Jahre 1563 (im Leipziger Museum) die bedeutendste ist. (Andere in Dresden, Gotha, London, Oxford, Rom: Galleria Corsini, Schleissheim, Wien und einige in englischem Privatbesitz.)

Maria, von sibyllinischer Erscheinung, auf dem Haupte einen phantasievollen Kopfputz, hat sich mit übergeschlagenem Beine auf einer Holzbank niedergelassen. In der gesenkten Rechten hält sie ein Buch, mit der Linken — so war es offenbar gedacht — hebt sie ein Tuch von dem Kind, das, auf der Bank ausgestreckt, den Kopf auf ihrem Knie, die Ärmchen herabhängend, in tiefen Schlaf versunken ist. Rechts neigt sich in einer an den Jeremias erinnernden Stellung Joseph über die Banklehne, links beugt sich, ein Thierfell über dem Kopf, der kleine Johannes herüber; er legt, Schweigen gebietend, den Finger an den Mund. Alle Drei schauen auf das Kind. In einem offenen Schränkchen der Bank steht ein Stundenglas. Auf den Bildern ist hinten ein baldachinförmiger Vorhang angebracht.

Den Gehalt des Werkes zu deuten, sei dem Dichter des Ardinghello überlassen, der seinen Eindruck über eine von ihm in Düsseldorf gesehene Kopic in einem Briefe an Gleim 1776 schildert:

„Das schlafende Jesuskind ist das Schönste des Stückes, ein Meisterstück an reizender Lage, vollkommener Zeichnung und wohlgegebenem Licht und Schatten; und die Einheit, die Seele des Ganzen, worauf sich alles Andere bezieht und harmonirt, wie auf Herrscher und Monarch. Aus seinem Gesichte dämmert Majestät von Gottheit aus, und seinem Schläfchen sieht man's an, dass es nur eine kurze Rast ist vom Tragen der Weltsünde.“

„Es ist zum Erstaunen, wenn man dies beinahe Unmögliche bloss in der Vorstellung, zwischen Vater, Mutter und Kind, durch die kleinscheinende Erfindung einer nachlässigen und gefährlichen

Lage im Schlafe nicht allein möglich, sondern auf das Reizendste dargestellt sieht; und wie die gewöhnliche Stille des Menschen um



Die heilige Familie, gen. il Silenzio. Kopie. Dresden, Gemäldegalerie.

ein schlafendes Kind so leise (und unbemerkt) mit Demuth und Liebe vor Gott verpaart (und dahinein verwandelt) worden; und

das grosse Geheimniss, wie hervorbrechende Knospe im Thau des ersten Morgenroths, erscheint.“

Im Kinde und im Schlaf göttliche Unschuld und Heiligkeit, die nur schweigend zu verehren ist — das war des Meisters Meinung, der das genrehafte Motiv mit tiefem Sinne durchdrang. In dem Symbol verrinnender Zeit, dem Stundenglas, welch' eine die Seele mit Schauer erfüllende Andeutung auf die Zukunft! So wird das Bild zu einer Traumweissagung auf die Pietà — man möchte es eine Pietàdarstellung aus der Kindheit Christi nennen! —

Von anderen Werken Sebastianos könnten nur noch zwei Anspruch darauf erheben, als von Michelangelo inspirirt betrachtet zu werden. Das eine, die Madonna in der Kathedrale von Burgos, hat lange für ein Werk des grossen Meisters gegolten. Die Darstellung — Maria, in ganzer Figur sichtbar, umfasst sitzend das neben ihr auf der Bank stehende Christkind, welches die Weltkugel trägt und segnet, und hält mit beiden Händen, es leicht verhüllend, einen Schleier — verräth Michelangelos Art nicht, wohl aber wird man an diese durch das andere Gemälde gemahnt:

Die heilige Familie mit Johannes dem Täufer und dem Stifter in London.

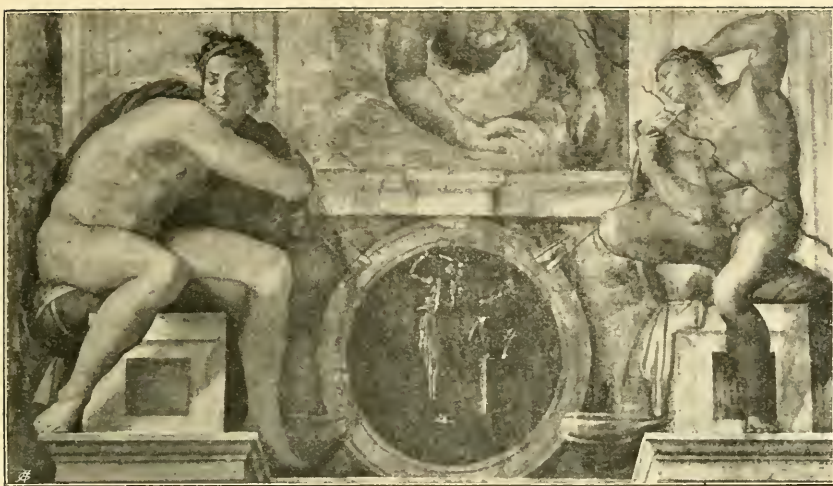
Die gesammte Anordnung der Gestalten ist freilich typisch venezianisch, aber für die Madonna in ihrer königlichen Würde und grossartigen Bewegung, wie sie, dem Stifter sich zuwendend, mit weitausgreifendem, schützenden Arme ihn umfängt, ohne ihre Unnahbarkeit einzubüssen, wird eine Meisterskizze maassgebend gewesen sein. Und auch das Kind war in dieser wohl enthalten, denn es gleicht, wenn auch durch Sebastiano der kraftvollen Muskulatur beraubt, dem Knaben der Medicimadonna. Bewahrheitet sich die vielfach ausgesprochene Vermuthung, dass dies Bild jenes für Borgherini 1517 begonnene Gemälde ist, so wäre jeder Zweifel an der Mitarbeiterschaft Michelangelos behoben.

Welch' eine Anzahl bedeutendster, bisher fast gänzlich unbeachteter Entwürfe des Meisters in den Bildern seines Schützlings enthalten sind, hat sich erwiesen. Sie enthüllen uns, und zwar, weil sie für Gemälde bestimmt waren, deutlicher als die problematische Erscheinung der Statue in S. Maria sopra Minerva, die künstlerische

Vorstellung, die er sich in dem Zeitraum zwischen den Sixtinischen Deckenbildern und dem Jüngsten Gericht von dem Menschensohne Gottes gemacht. Aber freilich ist es ungemein bezeichnend, dass er, der offenbar auch jene Statue nur mit innerem Widerstreben und ohne künstlerische Neigung ausführte, eben nur für einen Anderen und nur auf Dessen Antrieb mit dem Vorwurfe sich beschäftigte, nicht aus eigenem innerem Bedürfniss. Dieser führte ihn nicht in das freie Bereich des Allgemein-Menschlichen, sondern bannte ihn in Gränzen, die er, ohne den Glaubensthatsachen und -traditionen zu nahe zu treten, nicht überschreiten konnte. Die Freiheit gewann er erst in dem Augenblicke, da er Christus als rein mythische Gestalt erfassen und darstellen durfte — nicht als Lehrer, nicht als Wunderthäter, nicht als Dulder, sondern als Gott, der über die Welt Gericht hält.

Gelegentlich des Werkes an der Altarwand der Sixtina sollte es zum Bruch zwischen Michelangelo und Sebastiano kommen. Das hat für den Letzteren so viel bedeutet, als dass er von jener Zeit an, der Unterstützung verlustig, Gemälde historischer Art nicht mehr ausgeführt hat. Nur durch Michelangelo ward er zum Maler dramatischer Vorgänge. Die von uns gewonnene Erkenntniss verändert das Bild von seiner Kunst und Begabung wesentlich, und Mancher wird sich, traditioneller Meinung zu Liebe, gegen sie sträuben. Aber sie ist, — noch einmal sei dies gesagt, — auf sichere unwiderlegliche Zeugnisse gegründet. Für sechs der besprochenen Werke ist die Benutzung Michelangeloscher Entwürfe beglaubigt. Auch für die vier weiteren sie zu behaupten, sind wir voll berechtigt, nicht nur, weil sich in ihnen unserem Blick, der durch jene anderen erhellt ist, des Meisters Geist und Erfindung verräth, sondern auch, weil uns die Briefe darüber belehren, dass Dieser dem Venezianer nicht ausnahmsweise, sondern in der Regel Skizzen zur Verfügung stellte. Vasaris Urtheil, dass Sebastianos Bedeutung in der Porträtmalerei, auf welche er die ihm empfangene Lehre des tektonischen Gesetzes anwandte, lag, erweist sich als zutreffend. In Erfindung und Komposition war er schwach. Sinkt er von der Höhe der Stellung, die man ihm zuweisen musste, solange man ihn für den ideellen Schöpfer der Auferweckung Lazari, der Geisselung, der Pietà, des Christus im Limbus hielt, so bleibt ihm doch der Ruhm, dass er mit einem offenen Sinn für seines Gönners grosse Formensprache dieser sein venezianisches koloristi-

sches Können dienstbar zu machen und ihr durch eigenthümliche landschaftliche Stimmungen eine wirkungsvolle Ergänzung zu geben wusste. Zum ersten Male geht das florentinische plastische Prinzip mit dem koloristischen venezianischen einen Bund ein, der aber freilich noch nicht zu entscheidenden neuen künstlerischen Thaten führte. Diese sollten, während das vorwaltende Michelangelosche Element schliesslich in Sebastianos Werken das Farbengefühl erstarren und vereisen liess, erst dem Genius verdankt werden, der aus eigenstem, Michelangelo verwandtem Wesen heraus, ein Verherrlicher des bewegten Menschenleibes, das plastische Formgefühl mit den höchsten Reizen der Farbe durch die Macht des Lichtes in Einklang setzte: Tintoretto!



Athletenpaar über der Libica.

3

DAS JÜNGSTE GERICHT

Während seines Aufenthaltes in Rom vom Herbst 1533 bis zum Frühjahr 1534 hat Michelangelo von Clemens VII. den Auftrag erhalten, an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht, an der Eingangswand den Sturz der Engel zu malen. Er gab vor, sich an die Kartons zu machen, beschäftigte sich aber mit dem Juliusdenkmal. Am 26. September starb der Papst. Dessen Nachfolger, Paul III, nahm den Gedanken auf. Der Meister musste sich fügen und bekam die Weisung, den Plan und Entwurf so, wie er ihn für Clemens gemacht, auszuführen. Am 16. April 1535 empfing der Zimmermeister Perino del Capitano 25 Dukaten für den Bau des Gerüstes und sonstige Auslagen. Die Vorbereitungen an der Altarwand nahmen längere Zeit in Anspruch. Die Fenster wurden zugemauert, die Gesimse herabgeschlagen, die älteren Gemälde Peruginos und die zwei Lünettenbilder Michelangelos beseitigt und die Mauer zur Vermeidung des Haftens von Staub in der Weise neu hergerichtet, dass sie, ein wenig abgeschrägt, in der Höhe

weiter vorsprang als unten. Erst zwischen dem 10. April und 18. Mai 1536 ist der Künstler, der sich bis dahin mit den Kartons abgegeben hatte, an die Arbeit gegangen. Die Verzögerung scheint auch mit durch den Umstand veranlasst worden zu sein, dass Sebastiano del Piombo dem Papst die Idee nahe gelegt hatte, das Gemälde in Öl ausführen zu lassen. Michelangelo sagte weder Ja noch Nein und enthielt sich, da der Intonaco nach des Venezianers Willen zubereitet wurde, einige Monate der Arbeit. Dann aber, gedrängt, entschied er, was den Bruch mit Piombo zur Folge hatte, endlich: er wolle auch hier nur *al fresco* verfahren; die Ölmalerei sei eine Kunst für Weiber und träge und bequeme Personen, wie Fra Bastiano eine sei. Er liess den Bewurf herunter schlagen und die Mauer für Freskomalerei bereiten. Am 4. Februar 1537 suchte der Papst den Meister, den er beständig zur Thätigkeit mahnte, in der Kapelle auf. In diesem Jahre muss das Werk sehr gefördert worden sein, denn im September antwortet Michelangelo auf den Brief, in dem Pietro Aretino seine Phantasievorstellung von einer Komposition des Jüngsten Gerichtes entwickelt hatte, er bedaure, jene Gedanken nicht für das Gemälde verwerthen zu können, da dieses zum grossen Theile vollendet sei. Und in einem Briefe della Portas an den Herzog von Urbino heisst es, der Künstler sei beständig mit dem Bilde der Kapelle beschäftigt. War diese Angabe auch eine absichtliche Übertreibung, so dürfen wir uns seinen Eifer doch gross denken. Vermuthlich durch mancherlei andere Arbeiten und Präokkupationen: die Angelegenheiten des Juliusdenkmales, die Pläne für die Neugestaltung des Kapitols, auch durch seinen Fall vom Gerüste wiederholt unterbrochen, wurde er mit dem grösseren oberen Theile Ende 1540 fertig, denn wir erfahren, dass am 15. Dezember dieses Jahres der Zimmermeister Ludovico Bezahlung für das Niedrigermachen des Gerüstes erhielt. Im Oktober 1541 war das Riesenwerk vollendet und wurde am 31. des Monats enthüllt (nach Vasari zu Weihnachten). Urbino, der seinem Meister als Farbenreiber Gehülfendienste geleistet, erhielt vom Papst ein Geschenk von 60 Skudi und bald darauf das Amt eines *Mundator picturarum Capellarum palatii apostolici*.

Michelangelo musste es selbst noch erleben, dass Veränderungen mit seinem Gemälde vorgenommen wurden. Der finstere Caraffa, der 1555 Papst wurde, ward nur mit Mühe von dem Befehl, das

Fresko herabzuschlagen, abgehalten. Daniele da Volterra erhielt den Auftrag, die nackten Gestalten zu bekleiden, — dass Paolo Veronese falsch unterrichtet war, als er in seinem Prozess aus sagte: Michelangelo habe auch die Madonna nackt dargestellt, liegt auf der Hand — und veränderte die als anstössig betrachtete Haltung der Heiligen Katharina und Blasius. Ein Girolamo da Fano setzte auf Befehl Pius' V., den der Kardinal Rusticucci hierzu bewog, und unter Herbeiziehung des Modenesen Domenico Carnevali die unselige Thätigkeit des „brachettone“ fort und vollendete sie. Fast wäre es dann unter Gregor XIII. doch zur völligen Zerstörung gekommen. Dieser Papst wollte an Stelle der Michelangeloschen „Obszönitäten“ ein Paradies von seinem Maler Lorenzino Sabbatini ausgeführt sehen. Nochmals gerettet, hatte das Fresko, das 1625 und 1712 gereinigt wurde, unter Clemens VIII. durch eine erneute Übermalung zu leiden, und noch im Jahre 1762 hat der Abbé Richard sehr mittelmässige Künstler „die schönsten nackten Figuren“ mit Gewändern bedecken sehen.

Der Zustand, in dem das gewaltige Werk auf uns gekommen, ist demnach ein so entstellter, dass ein Urtheil über die einstigen malerischen Qualitäten gar nicht mehr möglich ist. Stumpf und trübe und schwer in der Farbe schreckt es von der Betrachtung geradezu ab.

Über das allgemeine Verhältniss des Meisters zu seinen Vorgängern ist des Öfteren gehandelt worden, und jede Untersuchung, fehlte es bisher auch noch an einer gründlichen, musste die absolute Originalität der Wirkung, welche das Gemälde hervorbringt, betonen. Es ist das merkwürdigste Beispiel dafür, wie bei einer fast durchgehenden Verwerthung älterer Motive der Genius durch die Kraft inneren Erlebens und die Macht äusseren Schauens ein mit nichts Anderem zu vergleichendes Neues schafft, indem er die geheimen, zuvor nur angedeuteten Gewalten dieser Motive entfesselt, die naiven Symbole in Lebenswirklichkeiten umsetzt und der blossen Schilderung den Stempel überzeugenden dramatischen Geschehens aufprägt.

Gegeben waren in den früheren Darstellungen des Gerichtes, unter denen diejenigen von Giotto, im Camposanto von Pisa, von Signorelli und auf dem Revers der Medaille Filippo Strozzi's von Bertoldo am meisten zu Michelangelo gesprochen haben, folgende Kompositionsmomente:

Erstens. Das Gesamtschema seinen Grundzügen nach: Christus in der Mandorla droben, umgeben von Heiligen, links unten die Seligen, rechts die Verdammten, ist das traditionelle. Die Anordnung der Posaunen blasenden Engel in der Mitte unter Christus und der Engel, welche die Marterwerkzeuge tragen, in der Höhe über ihm links und rechts bringt schon das Fresko in Pisa.

Zweitens. Die Auffassung Christi als des im Zorn mit erhobener Hand die Verdammten in den Abgrund Schmetternden ist in eben diesem Fresko, aber auch von Fra Angelico, gegeben worden.

Drittens. Die Leidenswerkzeuge: Säule, Kreuz, Stab mit Ysopschwamm und Dornenkrone hatte Michelangelo in Signorellis Deckenbild zu Orvieto, welches die Engelgruppe zeigt („signa iudicium indicantia“), gesehen. Auch auf der Medicimedaille, auf welcher ein Engel mit dem Kreuz, ein anderer mit der Säule erscheint, also eine ähnliche Gegenüberstellung gebracht ist.

Viertens. Die Erweiterung des Tribunals der um Christus versammelten Apostel durch Hinzufügung von Heiligen war schon von Fra Giovanni Angelico vorgenommen worden.

Fünftens. In Gruppen gegliedert erscheinen diese Heiligen bereits an den Deckengewölben der Orvietaner Kapelle. Und zwar sind es die Chöre der Patriarchen, Propheten, Apostel, Kirchenväter, Märtyrer und heiligen Jungfrauen.

Sechstens. Besonders grossartige Darstellungen der die Posaunen blasenden Engel hatten ausser dem Meister im Camposanto vornehmlich Giovanni Pisano an der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, deren starke Wirkung auf Michelangelos Phantasie auch in den Sibyllen nachzuweisen ist, und Signorelli in Orvieto erfunden.

Siebentens. Die Nacktheit der auferweckten Erlösten und Verdammten war durch Signorelli zur höchsten künstlerischen Wirkung gesteigert worden.

Achtens. Der Kampf von Engel und Teufel um eine Seele ist ein altes Motiv. Es erscheint an Niccolò Pisanos Kanzel in Pisa und spielt eine bedeutende Rolle in dem Triumph des Todes im Camposanto.

Neuntens. Das Emporsteigen der Auferweckten aus der Erde hatte in Sonderheit durch Signorelli seine drastische Verdeutlichung gewonnen.

Zehntens. Die Abwehr der zum Himmel Emporstrebenden durch Engel und ihr durch das Eingreifen von Teufeln beschleu-

nigter Sturz war von Signorelli dargestellt worden. Schon Giotto hatte in grosser Mannigfaltigkeit der Motive diesen Sturz (im Feuerstrom) geschildert.

Elftens. Das Vorbild der menschlich gebildeten, aber gehörnten Teufel ist gleichfalls bei Signorelli zu finden.

Zwölftens. Ebenso der eine Seele auf den Schultern tragende Teufel, ein Motiv, das übrigens schon bei Niccolò Pisano eine Rolle spielt.

Dreizehtens. Dass die Sünder durch Teufel mit Haken in die Hölle gezerrt werden, finden wir bei Fra Giovanni.

Vierzehntens. Charon in seinem Nachen (aber ohne Ladung) ist von Signorelli auf dem einen Schmalbilde in Orvieto angebracht worden, auf dem,

Fünfzehntens, auch der schlangenumwundene Minos erscheint.

Das Neue in Michelangelos Schöpfung zeigt sich zunächst und vor Allem, allgemein gefasst, in der einheitlichen dramatischen Konzeption der momentanen Wirkung des Verdammungsurtheiles, das nicht allein die Sünder, sondern auch die himmlischen Heerschaaren, die in den älteren Darstellungen ein feierlich theilnahmsloses Tribunal gebildet hatten, in Schrecken und leidenschaftliche Erregung versetzt. Ferner in der Mitwirkung der Märtyrer an dem Racheakt, in der Gruppierung der zwei Engelgruppen ganz in der Höhe, und endlich in der Vorstellung, dass die Erlösten ihren Flug durch die Lüfte nach oben nehmen und die Verdammten, die den Himmel stürmen wollen, von Engeln hinabgeschmettert werden. Hieraus ergab sich eine Eintheilung in drei Zonen, wie sie übrigens auch Giotto schon vorgenommen hatte, oder wenn wir die oben in den Lünetten angebrachten Engel beachten, in vier.

Andere Neuerungen kommen hinzu: Christus, bartlos, ist in einer Bewegung des Sicherhebens dargestellt. Indess seine Rechte dräuend die Verdammten abzuwehren, ja fortzuschleudern scheint, bewegt sich die Linke beschwichtigend und schirmend den Seligen zu. Maria schmiegt sich, auf die Erlösten schauend und mit einer Geste der das Kopftuch zusammenziehenden Hände, als wolle sie erschauernd sich in sich selbst verkriechen, an seine Seite. Die bisher beschränkte Zahl der Heiligen, links und rechts von der Hauptgruppe, hat einer unzähligen Menge Platz gemacht, die in sechs Gruppen getheilt ist: die erste umgibt im Kranz den Richter,

zwei andere, eine vordere und eine hintere, aus Frauen gebildet, nimmt die linke Seite ein; die rechte Seite wird durch eine vordere und eine hintere Männergruppe ausgefüllt, unmittelbar unter dieser ist die Gruppe der Märtyrer angebracht. Die Heiligen, nackt, thronen nicht mehr, wie früher, sondern stehen und sitzen, bald in erschrecktem Schauen und Lauschen, bald in Gespräch, bald in Umarmungen ihre Gefühle äussernd, auf kompakten Wolken. Die den Mittelpunkt der Zone darunter einnehmenden Engel, welche die Posaunen blasen, sind in grösserer Zahl, nämlich Sieben, gegeben und sind, wie die anderen, flügellos. Zwei von ihnen halten, der eine ein kleines Buch nach der Seite der Gerechten, der zweite ein grosses nach jener der Ungerechten. Die Motive in dem Aufzug der Seligen links sind: Emporstreben und Emporgezogenwerden, die in dem Absturz der Verdammten: Engel schmettern sie mit den Fäusten hinab, Teufel zerren sie, Andere stürzen sich im Flug nach unten. Die Auferstehenden, in der untersten Zone links, befinden sich zum Theil in Klüften und unter Steinplatten. Die Motive sind: Emporsteigen oder Hervorkriechen aus der Erde, Liegen, Sichemporrichten, Engel entführen Teufeln Seelen in die Luft. Charons Nachen rechts ist mit Verdammten beladen, die von ihm mit einer Keule herausgetrieben und von Teufeln herangezerrt werden. Hinter dem schlangenumwundenen Minos wird Feuerschein der Hölle sichtbar.

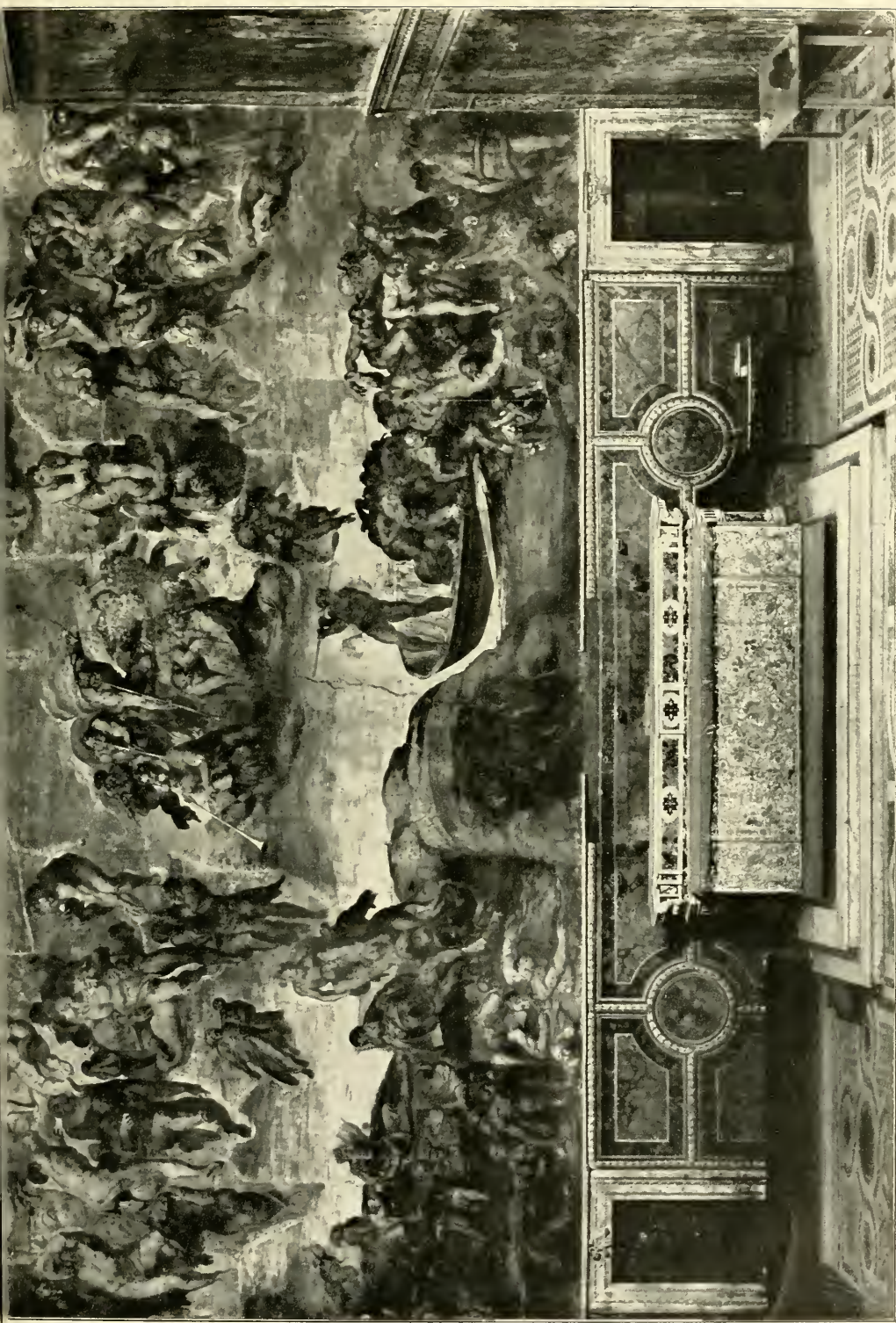
Diese an dem alten Vorwurf vorgenommenen Veränderungen sind neuerdings im Wesentlichen aus der Inspiration der Phantasie Michelangelos durch die *Divina Commedia* erklärt worden. Mit Unrecht, denn bei näherer Prüfung reduzieren sich die angeblich von Dante her gewonnenen Anregungen auf sehr Weniges, nämlich etwa auf das allgemeine Schema der konzentrirten Anordnung der Heiligen:

in forma adunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa,

(Par. XXXI, 1).

auf die markante Stellung, welche den sich gegenüber angebrachten Petrus und Adam zugewiesen ist (Par. XXXII, 121–126), auf Charon, Minos und den einen die Seele tragenden Teufel (die alle drei aber schon bei Signorelli vorkommen), und vielleicht für die Idee zur Gruppe der am Rosenkranz emporgezogenen Seligen





Das jüngste Gericht. Rom, Sixtinische Kapelle.

(Purg. XXIII, 85—89). Statt eine Abhängigkeit der Phantasie Michelangelos von Dante zu gewahren, lernt man vielmehr bei einem genauen Vergleich mit immer wachsendem Staunen bei dem Künstler, diesem grossen Kenner des Dichters, die unbeirrbar schöpferische Selbständigkeit bewundern, die ihn, statt zu einem Nachfolger, zu einem geistesverwandten Rivalen des Sängers der göttlichen Komödie machte. Der Bildner, weil er den Gesetzen seiner Kunst folgte, hielt sich frei von der Nachahmung des Dichters. Gerade dies ist das bedeutungsvolle Phänomen.

Nicht aus Dante, sondern aus der Urquelle, der Bibel, hat Michelangelo seine Inspiration geschöpft. Wer die zahlreichen Stellen in ihr, die sich auf die Jüngsten Dinge beziehen, vergleicht, wird hierüber keinen Augenblick im Zweifel sein können und sich davon überzeugen, wie genau er alle wichtigen gekannt hat, wie aber in Sonderheit das Alte Testament für seine Konzeption maassgebend gewesen ist. So wie er ihn darstellt, hatte Jesajas den königlichen Richter „am Tage des Zornes und Grimmes und der Rache“ erschaut, mit dem in furchtbarem Drohen „ausgereckten Arm“ (vergleiche besonders 2, 19; 5, 25; 13, 6—13; 30, 27 und 30): den Feldherrn mit seinem grossen und mächtigen himmlischen Heer (1. Kön. 22, 19; Joel 2, 1), der seine starken Engel zum Kampfe aussendet. Es ist ein Kriegszug, der auf dunklen Wolken, dem Gezelte des Königs (Ps. 18, 5), unter Donner und Blitzen furchtbar herannaht, von Posaunen und Feldgeschrei umdröhnt, nicht die Gerichtssitzung, welche in den Evangelien und Episteln jener aus dem Alten Testament genommenen Vorstellung gesellt wird. Michelangelo kehrt zu der Uranschauung zurück: das Gericht als kriegerisch gewaltsamer Vernichtungskampf. Die nicht mitkämpfenden, aber miterlebenden Gefolgsleute sind die Ältesten des Volkes und seine Fürsten (Jes. 3, 14), sind die Heiligen (Ps. 50, 5), alle Heiligen (Sach. 14, 5) — die Heiligen und Gläubigen, wie es 2. Thess. 1, 10 heisst. Aus vielen Tausenden besteht ihre Zahl (Judae 14), und sie werden mitrichten (1. Kor. 6, 2), sie werden verdammen. —

Auch die andren entscheidenden Momente der Komposition aber sind auf die unmittelbare Anregung seitens der Bibel zurückzuführen. So der Sturz der Verdammten — „du wirst sie hinunterstossen in die tiefe Grube“ heisst es Ps. 55, 24, „du wirst bis in die Hölle hinunter gestossen werden“ bei Matth. 8, 11 — und das Emporschweben der Erlösten: „sie werden hingerückt werden in

den Wolken dem Herrn entgegen in der Luft“ (1. Thess. 4, 16; vergleiche Apok. 11, 12: „sie stiegen auf in den Himmel in einer Wolke“). Vielleicht dass dem Künstler auch ein Hymnus bekannt war, wie der „in exequiis defunctorum“, in dem es heisst:

Quae pigra cadavera pridem
Tumulis putrefacta jacebant,
Volucres rapientur in auras
Animas comitata priores.

(Daniel, Thes. Hymn. I, S. 137.)

Für die Schilderung der Auferstehung gaben, abgesehen von der bekannten Vision Ezechiels (37), Stellen die Bestimmung, wie Ps. 40, 3: „und zog mich aus der grausamen Grube und stellte meine Füße auf einen Fels“; Hiob 19, 25: „und er wird mich hernach aus der Erde auferwecken und werde darnach mit dieser meiner Haut umgeben werden“; Jes. 26, 19: „aber deine Todten werden leben und mit dem Leichnam auferstehen“; Ps. 18, 5: „die Erde bebete und ward bewegt und die Grundvesten der Erde regeten sich“; Jes. 2, 19: „da wird man in der Felsen Höhlen gehen und in der Erde Klüften“; Matth. 27, 52: „und die Felsen zerrissen und die Gräber thaten sich auf“; Luk. 21, 28: „so sehet auf und hebet eure Häupter auf“; Luk. 23, 30: „dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: fallet über uns! und zu den Hügeln: decket uns!“; Joh. 5, 28: „Alle, die in den Gräbern sind, werden seine Stimme hören.“

Die Siebenzahl der posauenblasenden Engel — statt der Vierzahl in den älteren Darstellungen — entnahm der Künstler, wie schon Vasari und Condivi bemerkten, der Apokalypse (8, 2), die auch in ihrer an alttestamentarische Aussprüche — Buch der Lebendigen, 2. Moses 32, 32; Ps. 69, 29; Dan. 12, 1; vergleiche Luk. 10, 20; Phil. 4, 3; Offenbarung passim — sich anschliessenden Erwähnung der Bücher, nach denen gerichtet wird, entscheidend für seine Darstellung von zwei Büchern ward: „und die Bücher wurden aufgethan, und ein ander Buch ward aufgethan, welches ist das Buch des Lebens. Und die Todten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern.“ (20, 12f.)

Nächst der Bibel kommt als Quelle für den Künstler vielleicht des heiligen Hieronymus Gedicht von den fünfzehn Zeichen des jüngsten Tages in Betracht, in welchem Christus so zornig geschil-

dert wird, „dass die eigene Mutter lieber der Hölle Pein ertragen möchte, als sein Antlitz“. In höherem Grade aber des Thomas a Celano Hymnus: Dies irae, dies illa.

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus?

Tubo mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Iudex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit,
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me fons pietatis.

— — — — —
Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

— — — — —
Confutatis maledictis,
Flammis aeribus addictis;
Voca me cum benedictis.

Behält Vasari Recht, dass in den von Engeln niedergeschmetterten Verdammten die sieben Todsünden dargestellt seien, wofür Einiges allerdings spricht, so muss man sich eines volksthümlichen Dramas der Zeit, das dem Künstler sicher bekannt war, Feo Belcaris „Rappresentazione del di del giudizio“ erinnern. Einiges in dieser Dichtung — man beachte namentlich Marias Weigerung, als Fürsprecherin einzugreifen — scheint beachtenswerth, weil es mit dem Fresko übereinstimmt. (F. B.: *Le Rappresentazioni*. Florenz 1833, S. 119—155.)

Nachdem ein Engel einen Prolog gesprochen, erweckt durch dreimaligen Posaunenruf ein anderer die Todten, und Minos, der den Teufeln befiehlt, bereit zu sein, schickt einen, den (Dante entlehnten) Calcabrin aus, die Verdammten zu holen. Hierauf befiehlt Christus den Engeln, die Scheidung vorzunehmen. Michael, der den Befehl ausgeführt hat, weist nach einer Diskussion einen Heuchler aus, um dann, in Streit mit einem Teufel, den Kaiser Trajan zu den Seligen zu führen. Wir hören Zwiegespräche zweier Väter mit ihren Söhnen, deren einer verdammt, der andere aufgenommen wird. Vergeblich sucht Salomon Michael zum Mitleid zu bewegen. Es folgt die Zurückweisung pharisäischer Geistlicher durch den „erzürnten“ Petrus, gottloser Bettler durch den heiligen Franz, betrügerischer Kaufleute durch den heiligen Nikolaus, heuchlerischer Disciplinati durch den heiligen Hieronymus, lasziver Frauen durch Magdalena. Alle Sünder insgesamt flehen Maria um ihre Fürsprache an, — welche von ihr verweigert wird. Worauf Christus „mit erzürntem Antlitz und schrecklicher Stimme“ den Verdammten ihre Sünden vorwirft. Die folgende Szene stellt die sieben Todsünden den Tugenden gegenüber. In Wechselgesprächen treten auf der Hochmüthige und der Demüthige, der Neidische und der Barmherzige, der Zornige und der Sanftmüthige, der Träge und der zum Guten Eifrige, der Geizige und der Wohlthätige, der Schlemmer und der Enthaltsame, der Wollüstige und der Keusche. Ein Engel gebietet San Bernardino, diesen Sündern ihre Laster vorzuhalten. Zum Schluss ruft Christus die Gesegneten mit den Worten der Bibel zu sich und sendet die Gottlosen in das ewige Feuer. Calcabrin bringt die Letzteren zu Minos; Dieser übergibt sie den Dämonen, die jedem der durch Todsünden Schuldigen seinen Platz verkündigen, worauf der Engel mit einem Epilog die Zuschauer entlässt. —

Vergleicht man nun dies Alles, was dem über die Gestaltung des Stoffes sinnenden Meister seitens der Bibel und einiger anderer literarischer Schilderungen gegeben war, mit dem, was ihm frühere Kunst überlieferte, so erweist sich unzweifelhaft der erstere Einfluss als das Stärkere und erklärt, da aus ihm heraus selbst die den künstlerischen Vorbildern entlehnten Elemente umgewandelt wurden, die überwältigend neue und eigenartige Wirkung des Werkes. Einige frühe Gesamtentwürfe für dasselbe sind erhalten und belehren darüber, wie Anfangs die Tradition noch stärker mitwirkt. Auf einer Zeichnung der Sammlung Bonnat in Paris (Verz. 512a) sind nämlich etwas unterhalb Christus, der hier noch die linke Hand an die Seitenwunde legt, die zwölf Apostel, in schräger Vertiefung, sitzend angebracht; vorne als erste ihrer Reihe sind zwei Gestalten besonders ausgezeichnet: man darf in ihnen links Maria, die flehend ihre Arme zum Sohne emporhebt, und rechts, wie üblich, Johannes den Täufer erkennen. Die anderen Heiligen sind kreisförmig in den Hintergrund gebracht. Verglichen mit der Erregung der Figuren im Fresko, ist die Stimmung, wenn auch bewegt, noch eine ruhigere.

Freier und vorgeschrittener ist die Komposition in der Kreideskizze der Casa Buonarroti (Verz. 57). Nun sind die Beisitzer verschwunden, die Menge der Allerheiligen ist schon in der Weise des Freskos angedeutet. Noch aber ragt die gewaltig bewegte Figur Christi, der hier sein Gewand von der Wunde wegzureissen scheint, allein empor: Maria ist tiefer angebracht, wie sie knieend die Arme flehentlich weit ausbreitet. Unmittelbar neben und unter ihr, als folgten sie ihr, klettern, von Heiligen gezogen, Selige empor, denen wiederum andere im Fluge folgen. Die obere und mittlere Zone sind hier also noch nicht deutlich unterschieden, sondern gehen in einander über. Auch ist sich der Künstler noch nicht darüber klar, wie er die entsprechende rechte Seite des Freskos gestalten soll: hier, wie in der Mitte, ist eine Lücke. Den Sturz verzweifelt kämpfender Verdammter verlegt er nämlich rechts nach unten, unmittelbar über der Erde (Hölle). Links unten sieht man einige aus den Gräbern Auferstehende. (Abb. S. 575.)

Wieder einen Schritt weiter führt eine Studie in den Uffizien (Verz. 235), die freilich nur ein Bruchstück der Komposition enthält. Hier schmiegt sich Maria schon eng in die Seite Christi ein, aber noch knieend in flehender Gebärde zu ihm gewandt. Daneben

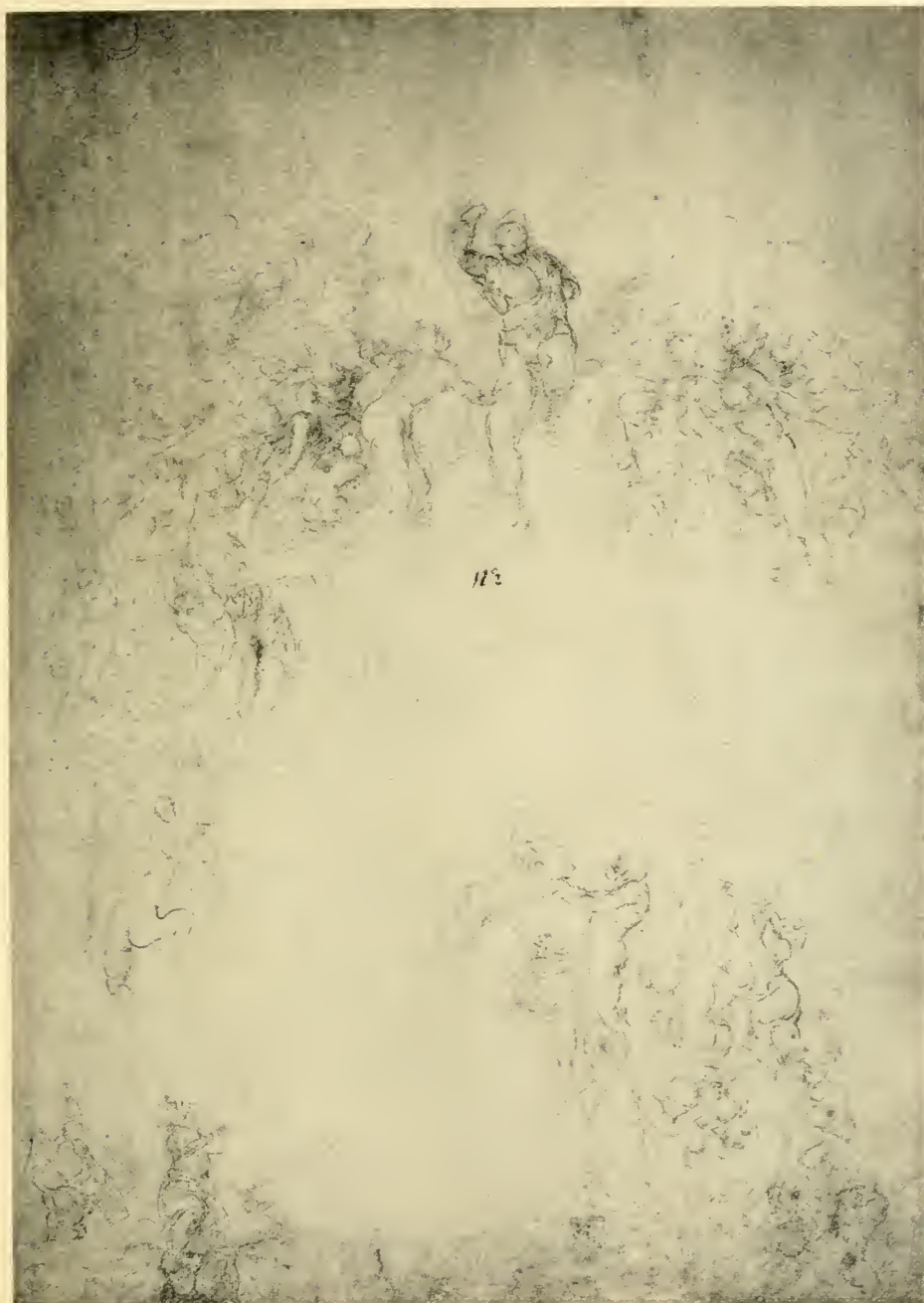
rechts ist die Gruppe der Märtyrer, unter denen sich zwei Kreuzträger befinden, skizzirt.

Diese Gruppe erscheint weiter durchgebildet auf einem Blatt im British Museum (Verz. 364): schon treten drei Gestalten des Freskos deutlich auf. Darunter ist auch die Schaar der Stürzenden skizzirt, sie zieht sich aber mehr nach der Tiefe zu, als auf dem Wandgemälde, was darauf schliessen lässt, dass die Charonsgruppe noch nicht geplant war. Daneben befinden sich noch allerlei Einzelstudien für Engel, Märtyrer und Verdammte.

Eine Anzahl von Skizzen für die Auferstehenden auf einem Blatte in Windsor (Verz. 545) endlich bereitet diese Parthie des Freskos schon unmittelbar vor.

Wendet man sich der Betrachtung und Deutung im Einzelnen zu, so erhebt sich die Frage: in wie weit hat Michelangelo bei den Figuren der Heiligen — denn dass die Auferstandenen namenlos sind, versteht sich von selbst — an bestimmte Persönlichkeiten gedacht und nach welchem Prinzip hat er sie in Gruppen zusammengestellt? Mit unzweifelhafter Deutlichkeit sind Einige charakterisirt. Schon Vasari hob Adam, Petrus, Bartholomäus und Lorenzo hervor. Condivi erwähnt Johannes den Täufer, Andreas, Bartholomäus, Lorenzo, Sebastian, Blasius und Katharina, und allgemein die zwölf Apostel, neben denen Vasari auch Propheten anführt. Weitergehende Benennungen, wie sie von neueren Forschern freilich nur ausnahmsweise und, von Chapon abgesehen, welcher die Meinung des Abbé Rouvier mittheilte (Paris 1892), nur für ganz wenige Gestalten versucht wurden, mussten willkürlich bleiben, da man den Charakter der Hauptgruppen der „Allerheiligen“, die um Christus versammelt sind, nicht erfasste.

Entscheidend ward mir die Erkenntniss, dass Michelangelo die Eintheilung auf Grund der mittelalterlichen Anschauung von den „Chören“ vorgenommen hat, wie sie uns besonders deutlich in den Hymnen „de omnibus sanctis“ entgegentreten. (Daniel: Thes. hymn. I, 297. 256. II, 26.) Es werden unterschieden: Patriarchen, Propheten, Apostel, Confessores, Märtyrer, Mönche und Jungfrauen. In der Kunst lernte Michelangelo diese Chöre in der Capella Brizio zu Orvieto kennen, wo Signorelli sie, der räumlichen Anordnung zu Liebe, in sechs zusammenfasste, indem er die Mönche den Confessores (hier die Kirchenväter) gesellte. Es kann kein Zweifel sein,



Jüngstes Gericht. Zeichnung. Florenz, Casa Buonarroti.

dass der Schöpfer des Jüngsten Gerichtes sich den Gedanken zu eigen machte. Ersichtlich gekennzeichnet ist der Chor der Märtyrer — *martyrum candidus exercitus*, wie es in Orvieto heisst. Sehen wir nun in der Gruppe rechts von Christus als Hauptfigur Petrus und unten Bartholomäus, so dürfen wir wohl annehmen, dass hier die Apostel vereinigt seien und ebenso werden wir, wenn wir links den schon von Vasari bezeichneten Adam und die Besonderheit der Trachten gewahren, auf die Ansicht, hier handle es sich um die Patriarchen (*nobilis patriarcharum coetus*), geführt. Es bleiben die Propheten, *Confessores* (und Mönche) und Jungfrauen zu suchen.

Wenden wir zunächst den Blick auf die Schaar von Gestalten ganz rechts! Hier macht sich ein Unterschied zwischen den hinteren Figuren und der vorderen Gruppe bemerkbar. Nicht allein der Greis, der von den hinteren am meisten vortritt, ist als Blinder geschildert, sondern die Blindheit fällt, ebenso wie öfters ein gewisses wildes Wesen, noch bei mehreren Anderen auf. Mir scheint die Annahme, dass hier die noch „im Dunkel wandelnden“ Propheten gemeint seien, unzweifelhaft zu werden, wenn wir ganz rechts, durch den mächtigen Bart deutlich charakterisirt, Moses finden. Ungezwungen aber ergiebt sich dann für die vorderen, freier sich Bewegenden und Schauenden der Name: *Confessores*.

Und nun erklärt sich auch die Frauenschaar ganz links. Die obere Gruppe von Figuren, durch phantastische Trachten und Typen ausgezeichnet, kann nicht zweifelhaft sein: es sind die Sibyllen, die also, da aus künstlerischen Rücksichten die Frauen links, die Männer rechts angeordnet wurden, den Propheten auf der anderen Seite entsprechen. Vor ihnen aber bietet sich die Versammlung der christlichen „*Virgines*“ dem Blicke dar.

Eine höchst geistreiche neue Gestaltung des alten Gedankens also ist es, die sich hier zeigt, hervorgegangen aus der Durchdringung der künstlerischen Nothwendigkeiten, die in symmetrischen Bezügen gegeben waren, mit sinnvollen Deutungen. Christus unmittelbar umgeben von Patriarchen links und Aposteln rechts. Weiter links die Schaar der *Virgines*, in vorchristliche (Sibyllen) und nachchristliche (Heilige), rechts die der *Confessores*, in Propheten und christliche geschieden, wobei das zeitliche Verhältniss durch Hinter- und Vordergrund angedeutet wird. Dazu die Blutzeugen! Man begreift nun, wie Michelangelo, das himmlische Heer in die Heerschaaren der Chöre theilend, auch die Märtyrer in eine Gruppe

zusammenzufassen und ihnen einen direkten Antheil an der Handlung zuzuweisen sich gedrungen sah.

Diese Idee erhebt nun aber die an und für sich nahe liegende Vermuthung, dass er wenigstens bei den hauptsächlicheren Gestalten seine Gedanken gehabt haben muss, zur Gewissheit. Denn so sehr ihn auch die formalen Motive beschäftigten und für die Anordnung und Bewegungen maassgebend waren, — er hatte die Gesellschaft der „Allerheiligen“ zu schildern, und dies war ohne sogleich sich ihm aufdrängende Vorstellungen bestimmter Persönlichkeiten nicht denkbar. Gewiss gilt dies nicht ohne Ausnahme für jede Figur. Dazu war Michelangelo als grosser Künstler doch zu sehr auf die Darstellung des allgemein Menschlichen bedacht, und da er im Hinblick hierauf die Kennzeichnung durch Attribute und Trachten möglichst vermieden hat, vielmehr das Nackte bevorzugte, erhebt er selbst dort, wo er historische Einzelercheinungen im Auge hatte, das Individuelle zum Typischen. Hierdurch wird zumeist der Nachweis der Individualitäten sehr erschwert, ja häufig unmöglich gemacht. Unbestreitbar aber bleibt es, dass mit den meisten Figuren bestimmte, von der Kirche des Mittelalters zu hohem Range erhobene Zeugen des christlichen Glaubens gemeint sind, und eine Untersuchung hierüber, bleiben auch ihre Resultate vielfach problematisch, erscheint für unsere Kenntniss der eingehenden Beschäftigung des Meisters mit solchen theologischen Dingen wünschenswerth.

Der Chor der Patriarchen.

Bestimmend für die Auswahl sind gewiss zunächst zwei biblische Stellen gewesen. Die eine findet sich bei Lukas (13, 28): „da wird sein Heulen und Zähneklappen, wenn ihr sehen werdet Abraham und Isaak und Jakob und alle Propheten im Reich Gottes, euch aber hinausgestossen“, die andere im eilften Ebräerkapitel, welches die „ohne Verheissung Gläubigen“ des Alten Bundes, denen „Gott eine Stadt zubereitet hat und welche die Auferstehung erlangen“, aufzählt: Abel, Enoch, der den Tod nicht sah, Noah, Abraham, Sarah, Isaak, Jakob, Joseph, Moses, Rahab, Gideon, Barath, Simson, Jephtah, David, Samuel und die Propheten.

Bemerkenswerth — um nur das Wichtigste hervorzuheben — ist weiter Dantes Benennung der von Christus aus dem Limbus Befreiten und Seliggemachten: Adam, Abel, Noah, Abraham, Isaak,

Jakob, Moses, David, Rahel (Inf. IV, 55 ff.), denen der auf mittelalterlichen Darstellungen der Szene immer gebrachte gute Schächer gesellt werden muss.

Dass in der auf Christus geschlossenen Auges blickenden, nach vorne herausschreitenden, dominirenden Gestalt in der Mitte, die mit einem im Rücken herabfallenden Fell bekleidet ist, Adam zu gewahren sei, „welcher ist ein Bild Dess', der zukünftig war“, wird seit Vasari wohl allgemein angenommen. „Wie nur durch Eines Sünde die Verdammniss über alle Menschen gekommen ist: also ist auch durch Eines Gerechtigkeit die Rechtfertigung des Lebens über alle Menschen gekommen.“

Die jugendliche, gleichfalls nach vorne schreitende Figur, welche Adam am Arme fasst — eine der wenigen, für die ein Name in Vorschlag gebracht ward —, wurde als Eva gedeutet. Trotz der eigenthümlichen Haartracht dürfte aber doch nicht eine Frau, sondern ein Jüngling gemeint sein, und zwar der nahen Beziehung zu Adam nach: Abel, der, als erstes Opfer frevler Sündenthat, hier durchaus am Platze erscheint.

Der bärtige, hinter Adam liegende Mann könnte Noah sein, der „ererbet hat die Gerechtigkeit, die durch den Glauben kommt“ (Ebr. 11, 7) oder Henoch, von dem es heisst (1. Mos. 5, 24): „dieweil er ein göttlich Leben führte, nahm ihn Gott hinweg und ward nicht mehr gesehen.“ Oder ist Henoch in der wenig sichtbaren Figur links unten neben Abel dargestellt?

Der bärtige Mann hinten zwischen Adam und Abel, mit einer Kappe auf dem Kopf, wird, da sich eine historische Reihenfolge in der Anordnung nach hinten zeigt, Niemand Anderes als Abraham sein. Neben ihm gewahrt man links den Kopf der Sarah. Die zwei Frauen darüber, die eine Gruppe für sich bilden und sich umschlingen, können nur als Lea und Rahel aufgefasst werden, und zwar muss die mit nackten Armen, welche Abraham auf Adam hinweist, Lea (*Vita activa*), die andere, welche feierlich wie lehrend die Hand erhebt, Rahel (*Vita contemplativa*) genannt werden.

Es folgt weiter hinten eine Gruppe von fünf jugendlichen Männern (nicht Frauen), unter denen zwei besonders hervortreten. Der vordere, unmittelbar über Lea, vielleicht Jakob, der hintere Joseph. Oder soll man sie Isaak und Jakob nennen? Hier wird die Bestimmung unsicher. In den anderen Jünglingen könnte man Esau, Benjamin, respektive auch Joseph voraussetzen, in der Frau

neben Joseph Rahab? in dem Alten mit dem priesterlichen Kopftuch hinter ihr Aaron?

Die am weitesten rückwärts befindlichen Figuren fliegen hinten über Christus hinweg nach der Apostelseite rechts. Da der Künstler nicht alle alttestamentarischen links anbringen konnte, hat er sich in der Weise geholfen, dass er, um zugleich auch den zeitlichen Übergang zu verdeutlichen, ihren Zug sich seitwärts bis ganz nahe an die Apostel herandrängen lässt. So macht er, wie auch bei den Propheten und Confessores, den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Alten und dem Neuen Bunde anschaulich. Dass es alttestamentarische Persönlichkeiten sind, geht aus dem Umstande hervor, dass wieder Mehrere mit geschlossenen Augen dargestellt und Zwei mit phantastischen Kopfrachten auf das Deutlichste als Juden charakterisirt sind. Aber nur für Einige darf man vermuthungsweise Namen vorschlagen, wobei zu beachten ist, dass es sich hier um zeitlich späte Vertreter des Alten Bundes handelt.

Ganz oben würde man Josua, Gideon, Simson, Barath, Ruth zu finden gewärtig sein. Ausgezeichnet erscheint eine jugendliche Gestalt mit einer helmartigen Bedeckung — bei ihr könnte man an Gideon oder Josua oder Simson denken. Bei dem Alten rechts mit dem priesterlich wirkenden Hut an Samuel und bei seinem Nachbarn mit prononziert jüdischer Physiognomie und einer Art Pelzhut etwa an Kaleb oder Nathan. Der Frauenkopf in unmittelbarer Nähe ist wohl nur auf Judith zu beziehen. Doch ist das Alles bloss allgemein richtig, im Einzelnen fraglich, so auch ob der Jüngling mit antikischer Kappe in der untersten Reihe dicht über den Aposteln Judas Makkabäus bedeutet. Die durch die Krone gekennzeichnete Frau links hinter ihm dürfte die Königin von Saba, „die Königin von Mittag“ (Matth. 12, 41), sein.

Nur eine, durch ihre Stellung im Vordergrunde neben Adam ausgezeichnete Figur: der Jüngling, der, in der Rechten ein grosses Kreuz, sich nach hinten wendet und dorthin die Hand ausstreckt, verlangt noch die Erklärung. Der Form des Kreuzes wegen hat man an Andreas gedacht. Wie aber käme Der hierher zu den Patriarchen? Condivi meinte, es sei Johannes der Täufer; dies wäre wohl denkbar, nur ist es schwer anzunehmen, dass Michelangelo derart alle traditionelle Charakteristik der Erscheinung und Form des Kreuzes bei Seite gesetzt habe. Auch hier dürfen wir doch

einen aus dem Limbus Befreiten voraussetzen! Es ist der gute Schächer, dem das Wort erklang: „heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein“ und der in Darstellungen sowohl des „Christus in der Unterwelt“, als auch des Jüngsten Gerichtes, eine Rolle spielt! Indem er unmittelbar neben Adam und nach hinten gewandt erscheint, wird in den beiden Gestalten gleichsam der ganze Zeitraum des Alten Bundes zusammengefasst. (Studie in Sammlung Bonnat zu Paris, Verz. 512 b.) Die hinter Lorenzo nur mit ihrem Kopf sichtbar werdende Frau, unmittelbar unter Maria, wird Deren Mutter Anna sein.

Der Chor der Apostel.

Ohne Weiteres an ihren Attributen erkenntlich sind Bartholomäus, der, die Haut in der Hand, sein Marterwerkzeug, das Messer, Christusweisend, tiefer angebracht ist und den Übergang zum Märtyrerkhor bildet, sowie Petrus, der, die Hauptfigur unter den rechts sich Drängenden, dem Richter die beiden Schlüssel zeigt, als frage er: für Wen soll ich das Himmelsthor aufschliessen? Der langbärtige, mächtige, halbbekleidete Mann mit dem üppigen Haar hinter Petrus, eine auffallend ausgeprägte Individualität, ist wohl kein Anderer, als, den Aposteln gesellt, Johannes der Täufer.

Man darf nun weiter erwarten, Johannes dem Evangelisten eine hervortretende Stelle zugewiesen zu sehen. Es dürfte der Christo am meisten angenäherte Jüngling über Bartholomäus sein. Sonst finden wir nur noch vier — respektive, wenn wir den früher Judas Makkabäus genannten und seinen Nachbarn mit dazu rechnen wollten: sechs — als Apostel zu deutende, aber nicht mit Namen zu benennende Figuren: eine jugendliche und eine bärtige Gestalt in der Höhe, eine jugendliche knieende hinter Petrus und den betenden Jüngling hinter Bartholomäus.

Der Letztere spielt eine besondere Rolle: auffallender Weise zeigt sein Haupt Porträtzüge, so dass man auf einem anderen Werke, wie diesem, dessen Stifter in ihm zu gewahren glauben würde. Ein Porträt von der Hand Michelangelos, der alle individuelle Realität vermied und an solcher Stelle, ganz nahe bei Christus, in Anbetung versunken? Der Kopf auf dem Fresko ist übermalt, aber auf der Kopie des Werkes von Marcello Venusti in der Neapeler Gallerie ist er deutlich erkennbar: ausnehmend fein gebildet, von edelster Harmonie der Verhältnisse, ein altrömischer Typus von

grösster Schönheit! Wer ist es? Nur eine Antwort scheint sich mir darzubieten. Dem Namensheiligen, dem Apostel Thomas, hat Michelangelo die Züge seines geliebten jüngeren Freundes, des Tommaso Cavalieri, mit dem er gerade während der Ausführung des Jüngsten Gerichtes in der vertrautesten Beziehung stand, verliehen. Wir wissen, dass Tommaso der Einzige gewesen ist, den er in einer Zeichnung porträtirt hat — war diese, im Hinblick auf das Fresko gemacht, eine Studie für den Apostel?

Zwei weitere Apostel befinden sich unter den Märtyrern: Simon und Andreas, vielleicht auch zwei als Evangelisten unter den Confessores.

Es bleiben vier Frauen zu erwähnen, die der Meister offenbar aus künstlerischen Rücksichten, um eine Analogie mit der Patriarchenseite herzustellen, den Aposteln gesellt hat. Man dürfte hier Elisabeth, Johannes' Mutter oder Hannah (die Alte gleich über Johannes dem Evangelisten?), Martha, die Samariterin (die zwei jüngeren Frauen: die eine mit kranzartigem Kopfputz links vom Haupt des Paulus, die andere über Hannah) oder auch die eine oder andere der Marieen erwarten. Aber es lässt sich nichts Bestimmtes sagen.

Die Chöre der Propheten und der Confessores.

Sie sind zu einer Gesamtgruppe von zahlreichen Figuren verbunden, derart, dass vorne die Bekenner, hinten die Seher angebracht sind. In zwei Paaren sich umschlingender und küssender Gestalten, bei denen man an die holden Begrüssungen der Seligen durch die Engel in Fiesoles Bildern denkt, dürfte die begeisterte Verbindung ahnenden Prophetenthumes und wissender Kirchengelehrsamkeit dargestellt sein, wie auch durch die Bewegung des jugendlichen Propheten, der die Hand eines zu ihm sich wendenden Confessor erfasst, die gleiche Einswerdung ausgedrückt wird. Eine tiefe Erregung geht durch alle alttestamentarischen, nach vorwärts strebenden Gestalten, deren mehrere blind sind: ein athemloses Lauschen, ein erschrecktes, bisweilen fast zweifelndes Schauen, ein gewaltsames Verarbeiten des Eindrucks, eine ekstatische Begeisterung. Dem gegenüber verrathen die Gebärden der zumeist sitzenden Confessores die freudige Sicherheit der Erkenntniss.

Auch um die Hauptfiguren der hinteren Gruppe, welche andere den Propheten sich gesellende Erscheinungen in sich schliesst,

bestimmt mit Namen bezeichnen zu wollen, würde ein bedenkliches Unterfangen sein. Nur Moses, der auch in Orvieto bei den Propheten erscheint, darf man in dem Alten mit dem auffallend mächtigen Barte, rechts hinten über dem Kreuzesträger erkennen (grosse Studie zum Kopf in London, Verz. 358). Für die beiden, leidenschaftlich vordrängenden Jünglinge, welche in direkte Beziehungen zu den vorne sitzenden nackten Altersgenossen treten, liegt es nahe, wegen einiger Verwandtschaft mit den Gestalten an der Sixtinischen Decke die Namen Daniel (für den unteren) und Jesajas (für den oberen) in Vorschlag zu bringen, und da es ferner erwünscht, auch Jeremias eine erste Stelle zuerkannt zu sehen, liesse sich denken, dass er mit der Hauptfigur links, dem greisen Blinden, gemeint ist. Oder wäre es Hiob? Hinter ihm gewahrt man einen Mann, der durch eine kronenartige Kopfbedeckung ausgezeichnet ist — David? Unter den wenigen eingefügten Frauen wird man Hannah, vielleicht auch Elisabeth suchen dürfen. Wer aber ist jene vom Kopftuch halb verhüllte, wie von Leidenschaft verzehrte eindrucksvolle Erscheinung über dem sich küssenden Paare rechts? Auffallend ist die Kennzeichnung dreier Jünglinge (ganz hinten rechts) durch phrygische Mützen — sollte man sie als die drei Jünglinge im feurigen Ofen deuten?

Die Schaar der Doctores ist auf eine sehr kleine Zahl von Persönlichkeiten, deren Bestimmung in Folge des Mangels einer Kennzeichnung durch Trachten fast unmöglich wird, beschränkt. Diese Wenigen müssen besonders wichtiger und bekannter Art sein. Vor Allem erwartet man die Kirchenväter zu finden. Aber nur zwei Erscheinungen könnten auf sie hinweisen: nämlich der wild aussehende Greis rechts, der das Kreuz fasst, auf Hieronymus und der kräftige, bärtige, sitzende auf Augustinus. Für das letztere spräche die unmittelbar unter ihm angebrachte, ganz von Gewandung verhüllte Frau — Monika? Doch wäre auch Paulus, den wir unter den Aposteln vergeblich suchen, hier denkbar. Und an Wen hat Michelangelo gedacht, als er die beiden herrlichen, sitzenden Jünglinge im Vordergrund schuf? Bezeichnend ist ihre intime Beziehung zu Jesajas und Daniel: wären hier unter die Confessores zwei Evangelisten aufgenommen worden? Alles bleibt ungewiss. Eine einzige Figur hat ein Attribut erhalten: der athletische Jüngling, der das Kreuz auf sich nimmt. Man hat in ihm den guten Schächer oder Simon von Kyrene oder auch Simeon, Bischof

von Jerusalem, sehen wollen. Das ist undenkbar, weil ihm eine viel zu grosse Rolle zuerkannt wird. Der von mir Augustinus Genannte weist auf ihn hin, als sagte er: nur in solcher Nachfolge Christi beruht alles Heil und alles Wissen. Da Andreas in der Märtyrergruppe und der gute Schächer bei den Patriarchen angebracht sind, erscheint dieser dritte Kreuzträger unerklärlich.

Nur zwei, durch das Attribut des Kreuzes ausgezeichnete Heilige können in Betracht kommen. Der eine ist der heilige Sixtus. Dieser wäre in der Sixtinischen Kapelle an so hervorragender Stelle wohl am Platze, und die Vermuthung liesse sich durch einen mittelalterlichen Hymnus (Daniel, Thes. I, S. 102) rechtfertigen. In ihm wird er genannt: „Xystus athleta Petri sequens martyrium“, woraus geschlossen worden ist, dass er gekreuzigt wurde, und „praeceptor apostolicus“. Aber so frei von der Tradition Michelangelo sich auch halten mochte: die Umwandlung des greisen Papstes, den wir aus Raphaels Madonna kennen, in den Jüngling wäre doch kaum denkbar.

Der andere ist der heilige Franz von Assisi. Beachten wir zunächst, dass wir unter den Confessores auch Mönche, unter denen Benedict, Bernhard, Franz und Dominicus an erster Stelle stehen, zu suchen genöthigt sind, vergessen wir zugleich nicht, dass Michelangelo seinen Doctores keinerlei Zeichen kirchlichen Ranges, keinerlei kirchliche Tracht giebt, sondern sie Alle, mögen sie Päpste, Bischöfe oder Mönche sein, nackt darstellt, und fassen wir scharf das Motiv ins Auge: der Heilige nimmt das Kreuz auf sich! Ein solcher Nachfolger Christi war vor allen Anderen Franziskus. Von dem Gekreuzigten hat er selbst die Wundenmale empfangen. Es ist der Kultus des Kreuzes, den er, wie kein Zweiter, gepredigt und gefördert hat (vergleiche meinen „Franz von Assisi“ II. Aufl., S. 543), das Kreuz in der Hand wird er von der Kunst verherrlicht. Ja, man schilderte ihn als Kreuzesträger: so folgt er auf dem Titelblatte der „Conformitates“ des Bartholomäus Pisanus dem kreuztragenden, ihm vorausschreitenden Herrn (a. a. O. 554). Und weiter, ein „athleta Christi“ war auch er; ein Feldherr himmlischer Heerschaaren, ein Fahnenträger Christi, wie er, mit dem Kreuz auf der Standarte, in dem Triumphfresko zu Assisi verbildlicht ist, und der neue Michael, dem der verlassene Himmelsthron Luzifers zu Theil geworden war (a. a. O. S. 97, 538). Als Kämpfer im Krieg gegen den Drachen, welcher

nititur attrahere
 maximam partem syderum
 ad damnatorum numerum

wird er in einem Hymnus von Gregor IX gefeiert: Franciscus princeps inclytus Signum reale bajulat. Und ähnlich von Jacopone da Todi in seinem Liede: O Francesco da Dio amato. Es ist diese heroische Auffassung, die sich Michelangelo zu eigen macht. Wie allgemein sie auch in seiner Zeit war, zeigt ein Sonett seiner Freundin Vittoria Colonna (Ausg. Barbera CXX), als dessen Illustration die Gestalt auf dem Fresko geradezu erscheint:

Den hehren Spuren deines Feldherrn folgend,
 Des grossen göttlichen, hast kühn du dich
 Gefahr und List und Kämpfen ausgesetzt,
 Als einz'ge Waffe nur die Demuth führend.

Die Welt verachtend gingst du nackt und sanft
 Mit deinem Kreuz als deinem einz'gen Reichthum
 Durch öde Wildniss, um uns so zu zeigen,
 Wie Grosses Gnade wirkt im Menschenherzen.

Die Chöre der Sibyllen und Jungfrauen.

Darüber dass die Frauengruppe im Hintergrunde aus Sibyllen besteht, kann kein Zweifel aufkommen: zu deutlich sprechen die eigenthümlichen Trachten, der Charakter und die Gebärden. Da es sich aber um blosse Altersunterschiede handelt, lassen sich Namen nicht ohne Willkür aussprechen. In der Alten zu oberst könnte man die Cumaea der Sixtinischen Decke wiedererkennen, in der einen jüngeren mit dem Zopf die Libica, doch hat vermuthlich Michelangelo selbst hier gar nicht an einzelne Persönlichkeiten gedacht.

Auch bezüglich der heiligen Frauen des Neuen Bundes im Vordergrunde wäre man auf blosses Rathen angewiesen. Nur die vordere, Niobegleiche Gruppe verlangt wegen ihrer vortretenden Stellung und Bedeutung eine Erklärung. Wieder wie bei den Propheten und Confessores ist auch hier die Unterscheidung der beiden Schaaren durch die Stimmung hervorgebracht. Die vorchristlichen Frauen sind von Erregung, Staunen, Erschrecken



Der heilige Sebastian mit den Pfeilen im Jüngsten Gericht.

durchbebt, die nachchristlichen verharren in seliger Ruhe. Auch die mächtige, eben erwähnte Frau, die den Blick auf Christus richtet und mit der Linken einer jüngeren, sich in Angst an sie Schmiegenden Schutz gewährt, ist in Anschauung versunken.

Man hat in der herrlichen, antikischen Gruppe Eva mit einer ihrer Töchter, oder Anna mit Maria, oder Beatrice und Rahel gewahren wollen — mit Unrecht. Ungezwungen ergiebt sich die Deutung, wenn man an der entscheidenden Auffassung der Chöre festhält. Dann gehört das mächtige, im Blick seine Liebe kündende Weib zu den christlichen Frauen. Und unter diesen — welche dürfte eine so ausgezeichnete Stellung, der auf der anderen Seite der Liebesverkündiger Franz entspricht, beanspruchen dürfen, als Magdalena, die Liebende? Auf sie weist, wie die sinnlich schöne Bildung des Körpers, so auch die bei ihr Zuflucht suchende Frau hin — ist doch Magdalena die Patronin der Büsserinnen. Man erinnert sich daran, dass gerade für sie Vittoria Colonna einen besonderen Kultus hatte; in zwei Sonetten (Barbera Ed. CXIV und CLVII) vertraut sie sich ihrem Schutze an und feiert in ihrer „lebendig glühenden Hoffnung“, in ihrem „von Liebe entbranntem Herzen“ die den Männern überlegene höhere Kraft.

Der Chor der Märtyrer.

Die Attribute gestatten die Benennung der Heiligen, die, ihre Marterwerkzeuge als furchtbar belastende Zeugnisse zeigend, sich, tiefer rechts angebracht, den Verdammten nähern und so den Übergang von der oberen zur mittleren Zone bilden. Man gewahrt den jugendlichen Erosartigen Sebastian mit den Pfeilen, Katharina mit dem Rade (die Studie zu ihr erhielt, wie es scheint, Pietro Aretino zum Geschenk), Blasius mit der Hechel, Andreas mit dem Kreuz und Simon mit der Säge. Zu ihnen gehören auch die unter Christus auf Wolken sitzenden Bartholomäus und Laurentius. (Skizze in Haarlem, Verz. 261.) Dass der Letztere, in Rom besonders verehrt, so ausgezeichnet ward, erklärt sich leicht; auch wurde er den Aposteln gleichgestellt:

Apostolorum supparem
 Laurentium Archidiaconum
 Pari corona martyrum
 Romana sacravit fides



Die Engel mit den Posaunen und den Büchern.

heisst es in einem Hymnus (Daniel: Thes. hymn. I, S. 103). Nächst Stephanus wurde ihm unter den Blutzeugen der grösste Kultus zu Theil. Die Wahl des Bartholomäus mag aus künstlerischen oder anderen unbekannten Gründen hervorgegangen sein.

Die Engel mit den Marterwerkzeugen.

Die Idee zu diesen Gruppen und ihre kompositionelle Anordnung in der Höhe dürfte Michelangelo dem Pisaner Fresko entlehnt haben, das sie an die Stelle der Engelphalangen Giottos gesetzt hatte.

Die Gruppe links zeigt zehn starke Jünglinge, wie sie unter gewaltigen Anstrengungen, die auf die Schwere der Last hinweisen, das grosse Kreuz tragen. Ihnen voran stürmen im Fluge, von einigen Anderen geleitet, vier Jünglinge, deren einer die Dornenkrone hält.

Auf der rechten Seite mühen sich Fünf mit der Säule ab, Andere senken sich im Fluge herab, der Eine mit dem Ysopsstab. (Kreidestudien im British Museum, Verz. 327 und in den Uffizien, Verz. 237.)

Die Engel mit den Posaunen und den Büchern.

Die Gruppe ist in Form einer kugelartigen Wolke gebildet, deren oberen Theil die Posaunenbläser, den unteren die zwei Engel mit den Büchern einnehmen. Der eine hält das kleine Buch geöffnet nach den Auferweckten zu, der andere das grosse nach der Seite der Hölle.

Der Aufflug der Erlösten.

Der zu Grunde gelegte Gedanke ist dieser, dass zunächst von der Erde aus ein Stück Luft fliegend durchmessen werden muss, dann aber Wolken erreicht werden, an denen die Aufwärtsstrebenden Halt gewinnen und, auf die sie klettern, um, von schon darauf befindlichen Erlösten unterstützt, festen Fuss zu gewinnen. Von innerer Macht der Verzückung wird der Eine unten emporgetragen, von Sehnen geschwellt durchziehen zwei Andere, vergleichbar Dantes Seelen im Paradies, den Aether. Ein athletischer Jüngling wird von einem höher Knieenden (Studien im British Museum, Verz. 351; in der Casa Buon., Verz. 28a) zu sich gezogen, ein anderer, eine Wolke erklimmend, streckt den Arm aus zu Einem, der, selbst noch in bedenklicher Stellung auf ihr, ihm dennoch behülflich zu sein bemüht ist. Auch einem daneben gewaltsam in die Tiefe Schwimmenden (Studie in den Uffizien, Verz. 237) bieten sich Hände



Die gen Himmel Aufsteigenden im Jüngsten Gericht.

dar. Eine Frau hat einen noch von irdischer Schwere Belasteten unter den Armen gefasst und nimmt ihn mit sich; auch Dessen Nachbar, obgleich er schon Stütze an einer Wolke findet, bedarf noch der Freundeshülfe. Bei dem von einem Jüngling am Rosenkranz emporgezogenen Paar (Studie in Casa Buonarroti, Verz. 75) hat man an Forese in Dantes *Purgatorio* (XXIII, 85—89) gedacht, dem die frommen Gebete seiner Gattin Nella ins Fegefeuer verhallen, wie bei dem Klimmen von Wolke zu Wolke an die Schilderung mühsamer Bergbesteigung und an die „*ali snelle e le piume del gran disio*“ (*Purg.* V, 28—33). Mehrfach finden wir unter den Emporschwebenden Blinde — „noch blendet sie der neue Tag.“ (Nicht benutzte Studien für Schwebende im British Museum, Verz. 331; bei Sir Robinson, Verz. 376; in den Uffizien, Verz. 237.)

Der Sturz der Verdammten.

Vier Engel stürzen in vernichtendem Kampf die verzweifelt nach oben Strebenden hinab. Ihre Zahl scheint darauf hinzudeuten, dass ausser dem Streite Michaels und seiner Schaar mit dem Teufel auch die apokalyptische Vision der vier Engel vom Euphrat des Künstlers Phantasie beeinflusste. Michael in dem siegreichen Bekämpfer des Mannes mit dem Beutel zu sehen, liegt nahe.

Nun hat, wie erwähnt, Vasari in den zum Abgrund Gestossenen die Personifikation der sieben Todsünden erkannt; er nennt die Neidischen, die Hochmüthigen, die Geizigen und die Wollüstigen. Condivi bemerkt, die Frevler würden von den Teufeln, ein Jeder an dem Körpertheil, mit dem er gesündigt, nach unten gezogen, und führt als Beispiel die Hochmüthigen und die Wollüstigen an. Diese Behauptung stimmt jedoch nur für die Letzteren (das Motiv ward durch Daniele da Volterra verändert). Die Teufel greifen zu, wo sie eben können. Wie aber verhält es sich mit Vasaris Aussage? Wir sehen in der That sieben Hauptfiguren von Verdammten. Deren Einer, kopfüber nach unten stürzend, bei dem man irrthümlich an Dantes Nikolaus III. gedacht hat, ist durch einen Schlüssel und Beutel als Geizhals charakterisirt; ein Anderer mit widerlich thierischem Gesicht, den Finger in den Mund steckend, als Schlemmer und zugleich durch das erwähnte Motiv des Teufels als Wollüstiger. Den Zorn könnte man in dem über Diesem Befindlichen, der sich leidenschaftlich wehrt, erkennen und an Dantes Schilderung der Jähzornigen, die mit Kopf, Brust und Füßen stossen, erinnert werden (*Inf.* VII, 110—114).



Aus dem Sturz der Verdammten im Jüngsten Gericht.

Vergeblich aber wäre es, in den weiteren vier Gestalten die andern Todsünden bestimmt nachweisen zu wollen. Liesse sich allenfalls der auf Wolken aufwärts Steigende (Studie im Louvre, Verz. 482) wohl als Repräsentant des Hochmuthes ansehen, so wäre es immer die Frage, ob mit dem Schlangenumwundenen, der, die Hand am Kopf, in sitzender Stellung von Teufeln nach unten gezogen wird, der Neid gemeint sei. Entschiede man sich, vielleicht in Rücksicht auf den Blick, der aber doch wohl nur Entsetzen, nicht Scheelsucht ausdrückt, hierfür, so bliebe kaum etwas Anderes übrig, als, da Schlemmerei und Wollust in einer Figur verbunden erscheinen, in dem rechts mit dem Engel ringenden Jüngling die Trägheit zu erkennen.

Man muss also annehmen, dass Michelangelo wohl einige Todsünden gekennzeichnet hat, im Übrigen aber wesentlich künstlerischen Bewegungsmotiven zu Liebe bei der Gestaltung verfahren ist. (Nicht verwerthete Studien zu Verdammten im British Museum, Verz. 332; im Musée Wicar zu Lille, Verz. 278; in Windsor, Verz. 544; in Haarlem, Verz. 261.)

Die abwärts fliegende verzweifelte Frauengestalt will gesondert betrachtet sein; in erschütternder Weise hat hoffnungslose, verspätete Reue in ihr Ausdruck gefunden.

Tiefer hat sich ein Teufel, der sein Opfer auf den Schultern trägt, herabgesenkt. (Studie in Haarlem, Verz. 262.) So schildert Dante (Inf. XXI, 29—38) Malebranche, der den Rathsherrn von Lucca entführt. Doch hatte bereits Signorelli das Motiv gebracht, und dessen dürfte sich Michelangelo erinnert haben.

Der Charonsnachen und die Hölle.

Mit gewaltigem Schlage seines Ruders treibt Charon die Verdammten aus dem Kahn ans Land; dort erwarten sie Teufel, die sie, zum Theil mit Haken, wie es im XXI. Gesange des Inferno geschildert wird, herauszerren. Minos, von einer Schlange, nicht wie im Gedichte, vom eigenen Schwanze umschlungen, empfängt sie inmitten der bereits der Hölle Verfallenen. Unter Diesen sieht man einen Teufelskopf, der einen anderen benagt; man ist an die Ugolino-szene erinnert worden. Wohl mit Unrecht; das Motiv könnte Psalm 49, 15 entnommen sein: „sie liegen in der Hölle wie Schafe, der Tod naget sie.“ An Dantes Schilderung des Charon hat sich Michelangelo nicht gehalten, er stellt ihn bartlos und jünger dar



Der Charonsnachen und die Hölle im jüngsten Gericht.

und macht ihn zu einem Teufel, indem er ihm Krallen und Fledermausohren giebt. Man wird vielmehr an den Calcabrin Belcaris erinnert. Ob Minos die Porträtzüge des Zeremonienmeisters Biagio trägt, ist sehr zweifelhaft. Studien für die Teufelsfratzen bewahrt das British Museum (Verz. 299, vergl. auch Casa Buon., Verz. 39), einen grossartigen Entwurf für den vorderen, an einem Eisenhaken ziehenden Dämon ein Blatt in Windsor (Verz. 544); eine Zeichnung für den Schreienden im Kahn, der die Hände an den Kopf legt, ist in der Casa Buonarroti (Verz. 28a).

Die Auferstehenden.

Aus Höhlen und aus der Erde heraus erheben sich die Erweckten. Mühsam schiebt sich kriechend der Eine, ein Anderer, noch liegend, blickt erstaunt nach oben. (Kopie in Casa Buon. V, 20.) Ein Dritter, der mit den Händen sich aufstützt, steigt aus dem Boden empor; daneben Frauen, deren eine sich schon aufgerichtet hat, eine andere noch den Tottenkopf zeigt. Darüber heben Engel zwei Männer empor: den einen, den Kopf nach unten, versucht vergebens ein Teufel herab zu zerren. (Studien in Windsor, Verz. 545.) Links kriecht Einer unter einer Felsplatte hervor. (Studie in Oxford, Verz. 435.) Auf ihr sitzt ein Jüngling, emporschauend und mit den Armen sich aufstemmend (Studie im British Museum, Verz. 333) und ein in Leichentücher Eingewickelter (Studie ebenda), zu dem sich ein, von Allen als Lebender unterschiedener Mann, der die Rechte über ihn erhebt, sich wendet. (Studie ebenda.) Dahinter andere Erwachende, unter ihnen ein Gerippe und ein Mann in der Tracht der Brüder der Misericordia. (Nicht verwerthete Studien in der Casa Buon. VI, 32; auch Oxford, Verz. 435.) Eine besondere Deutung fordert nur jener würdige Mann, der sich des einen Todten annimmt, heraus, denn offenbar ist eine bestimmte Persönlichkeit gemeint. An keine andere kann man denken als an Hesekiel, auf dessen Vision schon Condivi die Konzeption der ganzen Szene zurückführt. Wollte man dem Erwachenden einen Namen geben, was aber nicht geboten ist, so könnte es nur der Daniels sein, von dem es heisst: „Du aber, Daniel, gehe hin, bis das Ende komme; und ruhe, dass du aufstehst in deinem Theil am Ende der Tage.“ (Dan. 12, 2.)

Für die richtige Beurtheilung aller Einzelheiten des grossen Werkes sind von grösster Wichtigkeit die kleine Kopie, die

Marcello Venusti 1549, also vor der bekleidenden Thätigkeit Daniele da Volterras, für den Kardinal Alessandro Farnese ausgeführt hat, jetzt im Museum zu Neapel, alte Zeichnungen in Oxford (65) und im Staedelschen Institut zu Frankfurt am Main, zwei ältere Gemäldekopieen, die eine von Francesco Dandi im Palazzo Corsini zu Florenz und die andere im Museo civico zu Padua, und unter den zahlreichen, schon im XVI. Jahrhundert angefertigten Stichen die von Niccolò della Casa (1543 und 1548), von Battista de Cavalleriis (1567), Niccolò Beatrizet, Giulio Bonasone und Martin Rota. Die Zahl alter Zeichnungen nach einzelnen Figuren ist eine sehr grosse. Auch eine Anzahl von Studien Michelangelos für Gestalten, die er dann im Fresko nicht angebracht hat, ist erhalten. Einige wurden schon erwähnt, in Betracht kommen weiter: der Kopf eines Aufstehenden (? Casa Buon., Verz. 30), eine knieende Figur, eine nach unten greifende, eine mit abwehrender Geste (ebenda, Verz. 49; 14; 24), nach hinten schreitende Männer (Haarlem, Verz. 261; British Museum, Verz. 395), der Oberkörper eines aufschauenden Jünglings (Lille, Verz. 279), ein stehender Mann (British Museum, Verz. 360) und eine anatomische Skizze (Uffizien, Verz. 273).

Was bei einer Beurtheilung des ungeheuren, eigentlich jeder Kritik sich entziehenden Werkes, zunächst erkannt und hervorgehoben werden muss, ist dies, dass es ein Befreiungsakt der Phantasie Michelangelos gewesen ist, dass auch hier, aber in noch viel weitergehendem Maasse als an der Decke der Sixtina, die Malerei ihm vergönnte, die Fülle der Gesichte, die in ihm wirkten, zu offenbaren. Kein anderer Auftrag, kein anderer Vorwurf hatte ihm, wie dieser, Gelegenheit gegeben, die Aktion des menschlichen nackten Leibes in so zahllosen und mannichfaltigen Motiven darzustellen. In Hunderten von Figuren — sitzenden, kriechenden, kletternden, lagernden, knieenden, schreitenden, schwebenden, fliehenden, springenden, stürzenden, tragenden, ziehenden, schlagenden, ringenden — durfte er alle Studien und Vorstellungen eines langen Lebens ausströmen lassen. Aus dem engen Umkreis beschränkter Gebundenheit war er in das Bereich unbegrenzter Möglichkeiten versetzt. Er darf beglückt die Wonnen seiner souveränen Herrscherkraft in freiem Spiele genießen. Seine Schöpferlust lodert in Flammen auf wie noch nie. Und indem Gestalt auf Gestalt, Gruppe auf Gruppe entsteht, vollzieht sich in der untrüglich sicheren Formung höchst

entwickelter und bewegter Menschenleiber Wunder auf Wunder einer Kunst, welche strenge Gesetzmässigkeit als unbedingte Natürlichkeit erscheinen lässt. Wie aus allen diesen Einzelwesen, deren jedes im Sinne des Plastikers ein in sich abgeschlossenes, vollendetes Gebilde ist, in Gruppen, die, wiederum vollendet, mit anderen sich zur Einheit verbinden, die harmonische Gliederung und Ausfüllung der grossen Fläche erwächst und das ganze unendliche Leben zu klarer Übersichtlichkeit gebracht wird, hat in der gesamten Geschichte der Kunst vielleicht nicht seines Gleichen — die einzig in Betracht kommenden Gemälde des Tintoretto und Rubens sind Werke von Genies, die dem Sixtinischen Jüngsten Gericht ihre Belehrung entnommen haben.

Eine Lehre, die freilich, eine so bedeutende Steigerung die malerische Gestaltung im Helldunkel, verglichen mit des Meisters früheren Bildern, hier gewonnen hat — denn dieses lässt sich trotz der Übermalungen, welche die ursprünglichen Farbenerscheinungen zerstört haben, noch erkennen — vornehmlich das lineare Gefüge im Einzelnen und im Ganzen betrifft. Des Näheren zu verfolgen, wie die Symmetrie durch das Gerüste von Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen, welch' letztere Einheitsbeziehungen in Dreiecksform herstellen, fest begründet und wie sie andererseits aller Monotonie und Starrheit enthoben und in Eurhythmie verwandelt wird, ist von nie sich erschöpfendem Reize.

Der festeste Halt in streng symmetrischem Aufbau wird dem Ganzen durch die Hauptgruppe gegeben: Christus in der Mitte, Laurentius und Bartholomäus zu seinen Füßen, Adam und Petrus als seitliche Gränzpfeiler. Auch in der Schaar der Posaunenengel ist die Mitte betont und sind die Seitengestalten gleichmässig angeordnet. Bei den Engeln oben ist durch Kreuz und Säule die Richtungsbeziehung klar gekennzeichnet. Die Zahl der Hauptfiguren, im Wesentlichen auch deren Axe, entspricht sich bei den stürzenden Verdammten und den emporwirbelnden Seligen, wie endlich die Abwägung der Gesamtmassen auf der linken und rechten Seite in allen Zonen durchgeführt ist. Die Differenzierung wird durch Gegensätzlichkeiten — z. B. nach oben schwebende und nach unten stürzende, sitzende und stehende, nach vorne und nach hinten gewandte Figuren — und Verschiebungen bewirkt, wie z. B. von den Pendant bildenden Gestalten des Franz von Assisi und der Magdalena die erstere an den seitlichen Rand des Gemäldes gestellt,

die letztere weiter von demselben in die Komposition vorgerückt ist. Am kühnsten und geistvollsten zeigt sich diese Unterschiedenheit bei den Erlösten und den Verdammten der mittleren Zone: die Emporschwebenden, etwas höher angebracht, sind als einheitliche Gruppe gebildet, indessen rechts die zwei Gruppen der Märtyrer oben und der Verdammten darunter erscheinen; dort ist eine grosse zusammenhängende Bewegung nach oben, hier eine scharfe Cäsur zwischen den oberen Figuren, die wie auf einer Festungsmauer sich befinden, und den unteren zu gewahren.

Dies Alles, so erstaunlich es ist, entzieht sich gleichwohl nicht dem Verständniss. Was unbegreiflich bleibt, ist die Kraftintensität und -anspannung, die, nie nachlassend, den Künstler betätigte, in jeder der unzähligen Gestalten, und sei es auch die entfernteste, sei es eine kaum sichtbare, die physische und psychische Energie in ihrer stärksten Potenz zu empfinden. Auch hierin sollte ein durch das ganze Leben angespeicherter Schatz zur Verwerthung kommen. Alle Leidenserfahrungen scheinen diese Gewalt des Gefühls und der Anschauung nur gesteigert zu haben, bis es nun zu ihrer Entladung kommt. Was schon in den wenigen Figuren der Medicikapelle, als eine Ausdrucksfähigkeit, die das menschliche Vermögen zu übersteigen scheint, uns des Athems beraubt und beängstigt, bricht hier in Hunderten von Figuren mit Sturmestümm hervor.

Wie könnte es anders sein, als dass die schon früher erkenntlichen Übertreibungen in den Körperformen und -bewegungen sich noch mehr bemerkbar machen. Die künstlerischen Zeitgenossen des Meisters hatten hierfür nur Bewunderung, erst im Anfang des XVII. Jahrhunderts beginnt man Kritik zu üben, und zwar sind es namentlich die bolognesischen Maler, die Aussetzungen machen. Annibale Caracci vergleicht die Deckengemälde der Sixtina mit dem jüngsten Gericht und zieht die ersteren vor, da die Akte im Gericht „zu anatomisch“ seien. Damit giebt er das Schlagwort aus, das fortan, besonders laut und verdammend im Zeitalter des Raphael Mengs, immer wieder, in Verbindung mit dem Tadel der Gewaltsamkeit der Bewegungen und der Schwerfälligkeit des Stiles, erklingt. Man wird diesen Einwendungen ihr Recht zugestehen müssen, auch der Wahrnehmung, dass in Folge der zunehmenden Verminderung der Grössenverhältnisse des Kopfes der Leib zu immer prepotenterer Wirkung gelangt, sich nicht verschliessen, aber,

wie dies schon früher dargelegt ward, die Erklärung nicht in dem eitlen Bestreben des Künstlers, sein Können zu zeigen, sondern in dem inneren Müssen finden, aus dem die hier bis an die Gränze des Ertragbaren gelangte Terribilità Michelangeloscher Schöpfungen hervorging.

Auch aus dem Mangel an perspektivischer Illusion aber, wie es zuerst Francesco Albani gethan, ihm einen Vorwurf zu machen, heisst nicht minder das Wesen seiner mit idealen Faktoren rechnenden Kunst als die für diesen Fall wohl überlegte Berechnung der Wirkung verkennen. Hätte er die oberen Figuren in kleineren Verhältnissen und in Untenansicht gegeben, so würde er nach Art der Barockmaler den geistigen Gehalt des Vorwurfes der Virtuosität aufgeopfert und den Kern des dramatischen Vorganges verschleiert haben.

Diesen zu überzeugendstem Eindrucke zu bringen, war aber seine Aufgabe. Erst hier gelangt die Leidenschaft des Dramatikers, die, bei den Statuen, gehemmt, in verzweifeltm Ringen sich selbst verzehrte, zur freien Entfaltung, erst hier erfüllt sich ganz, was die Historien an der Decke der Sixtina versprochen: das Himmel und Erde bewegende Geschick des Menschenthumes gelangt zu seiner Katastrophe. Das höchst Bedeutungsvolle thut sich kund. Christi Erdenwandel im Sinne des Mythischen aufzufassen und zu gestalten, hatte sich dem Künstler als eine Unmöglichkeit erwiesen — den Mythos des Christenthumes fand er in dem Jüngsten Gericht. Einen Mythos, der, Gott und die ganze Menschheit umfassend, der Schöpfung einer in Sünde verfallenden Welt deren Ende und Richterspruch in einer gleich mächtigen Vision gegenüberstellt. Es war, wie der Christus in S. Maria sopra Minerva erweist, ein vergeblicher Versuch gewesen, aus dem Schmerzensmanne einen Heros machen zu wollen — aber der auf Wolken des Himmels einherfahrende Herr und Richter ist ein Gott. Und die Menschheit, die er verdammt oder erlöst, ist nicht die einer bestimmten Zeitperiode, nicht die durch unterschiedene Stände und Verhältnisse entstellte, sondern die den Beschränkungen und Konventionen geschichtlicher Wirklichkeit enthobene Menschheit überhaupt, wie sie zu neu erschaffenem, ursprünglichem Dasein auferweckt wird. In der „Auferstehung des Fleisches“ und in dem überirdischen Herrscherthum Christi fand der zum Maler gewordene Plastiker den von ihm gesuchten durchaus mythischen Bestandtheil des christlichen Glaubens. Er fasste ihn,

indem er den älteren Gedanken einer feierlichen Gerichtssitzung aufgab und an deren Stelle den Willensakt eines souveränen, mit übermenschlicher Kraft ausgestatteten Königs setzte, in dem Bilde eines kosmischen Vorganges: aus der Gewitterwolke, die, Dunkel am Himmel verbreitend und die Erde in Düsterniss hüllend, dahin stürmt, zuckt der Blitz, zugleich vernichtend und reinigend; er entzündet das Feuer und bereitet in reineren Lüften dem Lichte die Bahn. „Denn gleichwie der Blitz aufgehet vom Aufgang und scheinet bis zum Niedergang, also wird auch sein die Zukunft des Menschensohnes.“ (Matth. 24, 27.) Der von der Ferne auf das Gemälde gerichtete Blick glaubt nicht Schaaren menschlicher Gestalten, sondern das Toben der Elemente in jäh aufflammender Beleuchtung zu gewahren.

Nicht Christus, ein jugendlicher Zeus ist es, der mit seinem Donnerwort, „mit dem Geist seines Mundes“ (2. Thess. 2, 8), die Feinde in Verzweiflung, die Freunde in bebenden Schrecken versetzt: seine erhobene Rechte scheint das die anstürmenden Rebellen niederschmetternde Blitzbündel zu schwingen. Seine Gefolgschaft besteht aus Göttern und Helden von unwiderstehlicher Körperkraft, aber er bedarf ihrer Hülfe nicht. Nur wenige Kämpfer, die Engel als „Schnitter“ (Matth. 13, 39), sendet er aus: es genügt sein Wort und der Anblick seiner Herrscherinsignien. Die Herolde, die er vorausgesandt, verkünden mit Posaunenklang seinen Sieg. Eben sein Entscheidungsspruch ist aber das, was die ganze unendliche Gestaltenwelt verkettet, da er in jeder wirkt, alles seelische Erleben und Handeln sich nur auf dieses Urtheil bezieht, nur von ihm erfüllt ist, von ihm wie durch einen einfallenden Funken entzündet wird. Und da es kein anderes Wort giebt, welches den ganzen Menschen in solchen Aufruhr des Gefühles versetzt, wie die Offenbarung des Geheimnisses seines Schicksales, vollzieht sich vor unseren Augen ein Akt von einer dramatischen Gewalt, dem sich wohl kein zweiter vergleichen lässt.

Die Auferstehung des Fleisches! Ein neues Urdasein, sei es in seligen Höhen, sei es in flammender Tiefe. Um dieses zu schildern, sah sich der Meister geradezu genöthigt, seinem höchsten künstlerischen Verlangen, nämlich dem nach Darstellung des Nackten, volles Genüge zu thun. Die künstlerische Wahrhaftigkeit bedingte es. Was er aber, indem er ihr gehorcht, offenbart, ist — es muss ausgesprochen werden — der tiefe Widerspruch

zwischen der christlichen Idee und dieser, doch in den christlichen Glauben als Dogma aufgenommenen Vorstellung eines leiblichen Fortlebens im Jenseits, ist der Widerspruch zwischen dem Mystischen und dem Mythischen! Wenn der Papst die Figuren bekleiden liess, so geschah das aus zelotischer Beschränktheit. Gewiss! Aber diese war doch nur eine Folge jener tief in der christlichen Weltanschauung begründeten Scheu vor dem Nackten, welche aus der Auffassung der Sinnlichkeit, d. h. des Leibes, als des Sündlichen, hervorgegangen ist und nicht nur die sittliche, sondern auch die ästhetische Stimmung tiefgreifend beeinflusst hat. Verurtheilte der Christ den Leib, wie konnte er die Auferstehung des Fleisches zum Dogma machen? Den Verdammten durfte, ja musste er die Leiblichkeit lassen, aber welcher Inkonsequenz machte er sich schuldig, wenn er, der die Erlösung nur in der reinen Geistigkeit erkannte, dem Seligen das Werkzeug aller Versuchung und Verführung in die Ewigkeit mitgab; freilich hiess es: ein „verkklärter“, ein „unverweslicher“ Leib, aber dies war eine *contradictio in adjecto*. Es war das Ergebniss der Vermischung einer bildhaften, d. h. künstlerischen, mythischen Anschauung, wie sie der Sinnesmensch vom Unsinnlichen sich zu machen gezwungen sieht, mit einer heterogenen religiösen Idee. Wie grob erscheint uns dies, bedenken wir, dass selbst der Grieche, der den Leib doch nicht verdammt, vor der Ausmalung des Lebens nach dem Tode zagte und das Körperliche auf eine blosse schattenhafte Erscheinung einschränkte.

Den Kompromiss zwischen der Vorstellung des auferstehenden Fleisches und der Idee der Geistigkeit der Seele suchte die mittelalterliche Kunst in der Verhüllung der Körper der Seligen durch Gewandung zu finden. Entsteigen sie auch nackt der Erde, am Himmelsthron — so stellte es Stephan Lochner treuherzig dar — empfangen sie Kleider, die Blösse zu decken und sich würdig den bekleideten Heiligen des Paradieses zu gesellen.

Die holde Täuschung ward von Michelangelo zerstört. Er machte Ernst mit der Auferstehung des Fleisches und enthüllte den rein mythischen Charakter dieser Idee. Erst hierdurch erhielt der Vorwurf seine künstlerisch vollkommene Gestaltung, zugleich aber eine Ausprägung, welche der christlich Empfindende, dem jener Widerspruch verschleiert blieb, als heidnisch und anstössig dem Maler zum Vorwurf machte, statt das Heidnische in dem Dogma



Christus und Maria im Jüngsten Gericht.

selbst zu finden und dieses dafür verantwortlich zu machen. Die rücksichtslose, selbst vor einer nackten heiligen Katharina nicht zurückschreckende Kühnheit des Meisters, die von den Künstlern und humanistischen Geistern mit stürmischer Bewunderung begrüsst wurde, weckte den Einspruch sowohl religiös Gesinnter als fanatischer Heuchler. Es bleibt eines der widerwärtigsten Schauspiele, dass sich zum Anwalt des verletzten Christenthums hypokritisch der frivole Pietro Aretino machte, indem er, von Wuth über erbetene und nicht erhaltene Geschenke gestachelt, folgenden für die Öffentlichkeit bestimmten Brief 1545 an Michelangelo richtete:

„Mein Herr!

„Erst beim Anblick der Gesamtskizze Eures Jüngsten Gerichtes sind mir die Augen aufgegangen für die erlauchte Anmuth, die Raphael in der wohlgefälligen Schönheit seiner Erfindung zu eigen ist. Als ein christlich Getaufte schäme ich mich der unerlaubten Freiheit, die sich Euer Geist beim Ausdruck der Ideen von jener letzten Entscheidung, nach welcher unser wahrhaftigster Glaube mit allen Sinnen strebt, herausgenommen hat. Wie? Michelangelo, staunenswerth durch seinen Ruhm, Michelangelo, ausgezeichnet durch seine Besonnenheit, Michelangelo, der Bewundernswürdige, hat der Welt nicht weniger irreligiöse Gottlosigkeit, als Vollkommenheit in der Malerei zeigen wollen? Ist es möglich, dass Ihr, da Ihr, als ein Göttlicher, den Verkehr mit Menschen verschmäht, Etwas dergleichen im grössten Gottestempel verfertigt habt? Über dem ersten Altar Jesu? In der grössten Kapelle der Welt? In der die Thürangeln der Kirche, die ehrwürdigen Priester, der Stellvertreter Christi mit katholischen Zeremonieen, mit heiligen Funktionen und göttlichen Gebeten sich zu Seinem Leib, Seinem Fleisch und Blut bekennen, es, in Anschauung vertieft, anbeten? Wäre es nicht ruchlos, Vergleiche zu ziehen, so würde ich, meine weise Vorsicht Eurem indiskreten Gewissen vorziehend, mich meiner Güte rühmen, wie ich sie im Traktat der Nanna bewiesen, denn obgleich der Gegenstand lasziv und unkeusch, bediene ich mich vorbedachter und gesitteter Worte, ja spreche in untadeliger und keuscher Weise: Ihr aber in der Gestaltung eines so hohen Vorwurfes zeigt Engel und Heilige, die Heiligen baar jeden irdischen Anstandes und die Engel jeden himmlischen Schmuckes beraubt. Selbst die Heiden, wenn sie, ich spreche gar nicht von der bekleideten Diana, die nackte Venus

meisseln, lassen sie mit den Händen die Körpertheile verdecken, die man nicht enthüllt, und ein Christ, bloss weil er die Kunst höher achtet als den Glauben, macht sowohl Mangel an Schicklichkeit in den Märtyrern und Jungfrauen, als auch die Geste, dass Einer an jenen Theilen hinabgezogen wird, zum öffentlichen Schauspiel. Etwas, was nicht zu sehen man selbst im Bordell die Augen verschliessen würde. Einem wollüstigen Baderaum, nicht einem vornehmsten Kirchenchor ist solch' Euer Vorgehen angemessen. Es wäre weniger sündhaft, hättet Ihr überhaupt keinen Glauben, als mit einem solchen Glauben den Anderer zu vermindern. Nicht ungestraft aber bleibt die Vortrefflichkeit so waghalsiger Wunderdinge, denn das Wunder, das sie selbst bewirken, ist der Tod Eures Ruhmes. Wollt Ihr diesen wiedererwecken, so thut es, indem Ihr durch Feuerflammen die Scham der Verdammten und durch Sonnenstrahlen die der Seligen verhehlt, oder ahmt die florentinische Züchtigkeit nach, welche jene des schönen Kolosses unter goldenen Blättern verbirgt; und der steht dort auf öffentlichem Platze, und nicht an geweihtem Ort. So verzeihe Euch Gott, als ich dies nicht etwa aus Zorn über die (als Geschenk von mir) gewünschten Dinge sage; denn Eurer Verpflichtung, sie mir zu senden, hättet Ihr mit allem Eifer nachkommen sollen, da Ihr hierdurch die neidischen Zungen zum Schweigen gebracht, welche behaupten, nur die Gherardos und Thomasse könnten über solche Gaben verfügen. Aber wenn selbst der Schatz, den Euch Giulio hinterliess, damit seine irdischen Reste in einem von Euch skulpirten Grabmal untergebracht würden, nicht genügte, Euch Euer Versprechen halten zu machen, was kann ich erhoffen? Obgleich nicht Eure Undankbarkeit, grosser Maler, nicht Euer Geiz die Schuld daran trägt, sondern die Huld und Würde des höchsten Hirten. Gott will, dass Dessen ewiger Ruhm, ihm selbst nur verdankt, in einem einfachen Grabe weiterlebe und nicht durch Eure Kunst in einem hochfahrenden Grabgebäude. Immerhin wird Euch als Diebstahl angerechnet, dass Ihr Eure Verpflichtung nicht erfüllt. Da aber unsere Seelen mehr danach verlangen, zur Devotion gestimmt, als durch die Kunst der Zeichnung beeindruckt zu werden, so gebe Gott Seiner Heiligkeit dem Papst Paul das Gleiche ein, wie er es Gregor eingab, der lieber Rom des Schmuckes seiner stolzen Gottesstatuen berauben, als die Verehrung der bescheidenen Heiligenbilder durch jene beeinträchtigen lassen wollte. Zum Schlusse sage ich: hättet Ihr Euch bei

der Komposition des Weltalls, der Hölle und des Paradieses und bei der Schilderung der Glorie, der Ehrenbezeugungen und der Schrecken von meinem Brief, den dieses Jahrhundert liest, von seiner Belehrung, seinem Beispiel und seiner Weisheit berathen lassen, so würden, dies erkühne ich mich zu behaupten, nicht nur die Natur und all der günstige Sterneneinfluss es nicht bereuen, Euch jenen leuchtenden Intellekt gegeben zu haben, der die Menschen heute bewegt, Euch zu einem Wunderbilde höchster Tugend zu machen, nein, auch die Vorsehung, die Alles sieht, würde auch für ein solches Werk Sorge tragen, so lange die Ordnung im Sphärenwalten sich erhält. —

Euer Diener, der Aretiner.“

„Jetzt, da ich meine Wuth über die Grausamkeit, mit der Ihr meine Ergebenheit behandelt, ausgelassen und es mich dünkt, ich habe Euch gezeigt, dass, wenn Ihr göttlich seid, ich auch nicht von Wasser bin, zerfetzt dies Schreiben, denn auch ich habe es in Stücke zerrissen, und entschliesst Euch nun, denn ich bin Einer, dessen Briefe selbst Könige und Kaiser beantworten.“ (Gaye II, S. 332. S. ob. Bd. I, 93 f.)

An Enea Vico, der das Gemälde stach, schrieb Pietro im Januar 1546:

„So befeissigt Euch nun der Vollendung eines so heiligen und lobenswürdigen Unternehmens; denn der Skandal, den die Zügellosigkeit der Kunst Michelangelos bei den Lutheranern wegen des mangelnden Respektes vor dem natürlichen Schamgefühl, in den Figuren der Hölle wie des Himmels zu Tage tretend, erregen könnte, nimmt Euch nichts von der Ehre, die Ihr verdient, indem Ihr die Ursache seid, dass Jeder sich an dem Werke freuen könne.“ (Lettere, Paris II, S. 328.)

Was der hämische Aretiner in jenem, alles denkbare Gift ausspritzenden Schreiben boshaft formulirt, musste bedenklich wirken, weil es eine Wahrheit enthielt: der Künstler hatte in diesem Werk zwar nicht seine Kunst höher als den Glauben geachtet — war er doch ein viel tiefer überzeugter Christ, als jene Sachwalter des Christenthumes —, aber sie zur Siegerin über die konventionelle, durch die Tradition geheiligte Anschauung gemacht, welche sich

mit dem Heidnischen in dem Dogma vom Jüngsten Gericht abfand. Es konnte nicht ausbleiben, dass bis auf den heutigen Tag das christliche Gefühl in dieser Darstellung des Nackten, das trotz der Übermalungen doch den Eindruck bestimmt, etwas Unchristliches empfand. Jedoch — es sei wiederholt — die Schuld liegt nicht an Michelangelo, sondern an jenen volksthümlich anschaulichen Vorstellungen, die freilich in den Evangelien Jesu selbst in den Mund gelegt werden, aber zugleich doch durch ihn selbst — „in der Auferstehung werden sie weder freien noch sich freien lassen, sondern sie sind gleichwie die Engel Gottes im Himmel“ (Matth. 22, 30), — und durch Paulus auf ihren geistigen Gehalt hin gedeutet wurden. „Es wird gesäet ein natürlicher Leib und wird auferstehen ein geistlicher Leib.“ „Und wie wir getragen haben das Bild des irdischen: also werden wir auch tragen das Bild des himmlischen.“ (1. Kor. 15, 44. 49.)

Der wegen des Nackten dem Künstler gemachte Vorwurf blieb aber nicht der einzige, der ihn des Unchristlichen zieh. In den 1564 veröffentlichten „due dialoghi“ des Giovanni Andrea Gilio von Fabriano tadelt der Kanonikus Ruggiero Coradini die der Andacht und Ehrfurcht widersprechende Verletzung des Theologisch-Historischen. Die zum Theil sehr kindisch vertheidigten Bedenken betreffen die Bartlosigkeit Christi, die Furchtsamkeit der Madonna, die, als willenseinig mit ihrem Sohne, doch den gleichen Abscheu vor den Verdammten zeigen müsse, die Flügellosigkeit der Engel und die fehlerhafte Charakteristik der Teufel, die keine Schwänze und Hörner hätten, die Verschiedenartigkeit im Zustande der Auferstehenden, der Flug der Auserwählten gen oben, die Anbringung des Charon. Ja, er will, obgleich er aus der Bibel direkt widerlegt wird, selbst die beiden Bücher nicht gelten lassen, da nur das Gewissen am Jüngsten Gericht entschuldige oder verklage. Auch findet ein Anderer die gewaltsamen Bewegungen der Märtyrer unschicklich, eine Meinung, die sich mit der Lomazzos berührt, welcher in den robusten Heiligen nicht das Decorum gewahrt sieht.

Die Einwände jenes ungebildeten Mannes, der zu den von Lodovico Domenichi als „Ignoranten und Betbrüder“ verspotteten Kritikern gehört, bedürfen keiner Widerlegung, aber sie verdienen es doch erwähnt zu werden, weil Einiges, was er vorbringt, spätere Urtheile gleichsam einleitet. Diese, oft wiederholt, beschuldigen Michelangelo, mit grausamer Einseitigkeit den Schrecken geschildert, alle seeli-

schen Züge von Liebe, Dankbarkeit und Sympathie unterdrückt, alle Stimmung von Heiligkeit und Seligkeit in den himmlischen Heerschaaren getilgt, die Heiligen, Seligen und Verdammten nicht kenntlich unterschieden zu haben. „Die Bildungen der oberen Gruppe,“ sagt Burckhardt, „sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die unten. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, die in anderen Bildern dieses Inhalts schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können eine solche Stimmung gar nicht als Träger verdienen; sie verlangen Gesten, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letzteren hatte es der Meister eigentlich abgesehen.“ Man fand „Nichtigkeit des moralischen und Gefühlseffektes“, eine blossе Zurschaustellung virtuosen Könnens.

Die allgemeine Erwiderung, die auf diesen Tadel zu geben wäre, ist keine andere, als die schon hervorgehobene Thatsache, dass der Künstler den Kern der Vorstellung vom Jüngsten Tage enthüllt hat. Galt unsere frühere Betrachtung deren mythischem Charakter, so erweist eine weitere, auf den Gehalt gerichtete, die schreckensvolle Tragik des Vorwurfes! Denn der dramatische Vorgang liegt in dem Verdammen, nicht in dem Berufen. Schon die Schilderungen der Bibel, nicht allein des Alten, sondern auch des Neuen Testaments, legen den Akzent auf die furchtbare Verurtheilung der Sünder: „der Jüngste Tag ist der Tag des Zornes.“ Und von dem Augenblicke an, da die Kunst den regungslosen, hieratisch symbolischen Christus des frühen Mittelalters in einen handelnden umbildete, wurde sie zu der Entscheidung gedrängt, als Hauptmotiv die Verurtheilung und Zurückweisung der Frevler zu bringen. Nun ist es sehr wichtig zu beachten, wie die Maler hierdurch sogleich in ein Dilemma geriethen. Jesus, dessen traditionelles Bildniss den Typus der Sanftheit und das Maass milder Bewegungen an sich trug, sollte als unerbittlicher Richter in zorniger Erregung dargestellt werden! Noch Giotto kann sich hierzu nicht entschliessen, wie denn höchst bezeichnender Weise auch die nordische Kunst selbst im XV. Jahrhundert an dem alterthümlichen Ideal eines leidenschaftlosen, in göttlicher Ruhe über dem Wirrsal thronenden Christus festhielt; er lässt den Erlöser den Blick

auf die Seligen wenden und nur die linke Hand abwehrend nach den Verdammten richten. Und diese sind in so kleinen Verhältnissen in der Hölle dargestellt, dass nicht an ihnen, sondern an den Erlösten der Blick haftet. Das versöhnende Element siegt, aber auf Kosten einer überzeugenden Wirkung des Aktes. Hierbei konnte es sein Bewenden nicht haben: der leidenschaftliche Schöpfer des Freskos in Pisa entscheidet sich kühn für die Verdeutlichung des unbarmherzigen Charakters des Vorganges. Christus wird zum Vernichter. Selbst Fra Giovanni Angelico, mit so zartem Pinsel er die paradiesischen Wonnen schildert, kann sich dem künstlerischen Gebot des Vorwurfes nicht mehr entziehen. Auch sein Richter, in den Bildern in Berlin, in der Gallerie Corsini zu Rom und in Orvieto, so sanftmüthig er gebildet ist, wendet sich gegen die Sünder, und die erhobene Rechte, mag ihre Geste auch die altherkömmliche des Wundenweisens sein, erweckt den Eindruck des Zurückscheuchens, ja des Dräuenden. An einem solchen Kompromiss lässt sich auch der spätere Mönch von S. Marco, Fra Bartolommeo, genügen. Wie aber hätte dies der Künstler thun können, der, im Vollbesitze der Darstellungskraft, den dramatischen Gehalt des Stoffes ganz erfasste und ihm gerecht zu werden von seinem künstlerischen Genie getrieben ward? Er musste, wie in der Darstellung des Nackten, so auch in der uneingeschränkten Vergegenwärtigung der Grauen erregenden Furchtbarkeit des Vorganges der höchsten Pflicht künstlerischer Wahrhaftigkeit genügen. Sein Werk sagt die Wahrheit. Was die ältere dogmatische Kunst, symbolisch verfahren, verheimlicht hatte, spricht er offen aus: das Jüngste Gericht ist eine gewaltige, aber entsetzliche Vorstellung, gegen welche ein edles Gefühl schauernd sich wehrt. Was sagt uns alle Seligkeit Auserwählter, wenn es ewige Höllenqualen giebt! Dann wäre das Jenseits nur ein verewigtes irdisches Dasein. Dann wäre Gott nicht die Liebe. So tief begründet in unserem irdischen befangenen Erleben von Gut und Böse, in unserer eine Antwort suchenden und nie findenden Frage nach der Gerechtigkeit und nach der Freiheit des Willens dieser Mythos ist, so dringend seiner der Erzieher der Menschheit bedarf — lasst ihn Euch von dem grossen Meister zeigen und erkennet, welcher Art er ist! Erschreckt nicht vor des Meisters Werk, sondern vor dem Mythos selbst! Gewahrt, wie unvereinbar mit der neutestamentarischen

Gewissheit von einem Christus, der in Liebe die Welt mit dem himmlischen Vater versöhnt, das alttestamentarische Amt der Rache, das ihm hier zugewiesen ist, erscheint!

So betrachtet, erklären sich alle Eigenthümlichkeiten der Composition, als tief begründet in dem Vorwurf selbst. Sie sind nicht „Träume und Chimären“, wie sie Einer im XVI. Jahrhundert bezeichnet hat — Träume und Chimären waren die älteren Darstellungen: hier ist die Realität. Wir sahen früher, wie alle Motive der Bibel entnommen sind. Die Wiedergabe einer blossen Gerichtssitzung sagte dem Dramatiker nichts: der Rechtspruch musste als Handlung verdeutlicht werden. Wie Christus, mussten auch die Heiligen, die „mitrichten“ (Matth. 19, 28; 1. Kor. 6, 2) zu Handelnden, zu Mitverdammenden werden. Der Vorwurf, dass Michelangelo die Heiligen nicht in verklärter Ruhe, sondern als Ankläger darstellt, ist unzutreffend. Heisst es nicht, dass selbst die Leute von Ninive, dass die Königin von Saba am Jüngsten Tage auftreten werden, dieses Geschlecht zu verdammen (Matth. 12, 41. 42), dass „Einer ist, der Euch verklagt, Moses“ (Joh. 5, 45)? Und im Besondern bezüglich der Märtyrer: „auf dass über Euch komme alles das gerechte Blut, das vergossen ist auf Erden.“ (Matth. 23, 35.) Wie die Wunden des Erlösers und die Marterwerkzeuge, die sie veranlasst, so werden auch die Qualen der gemarterten Heiligen zu furchtbaren Zeugnissen der Schuld. Und wie könnten alle die anderen in das Paradies Aufgenommenen ruhig bleiben, wenn jenes Richterwort erklingt, wie müssten nicht auch sie im Innersten erbeben! Nur in wenigen ferneren Gestalten, in jenen Gruppen sich Umarmender und Begrüssender, nur in dem eifrigen, alle Betrachtung ausschliessenden Sehnsuchtsstreben der Befreiten nach oben, in Marias sie empfangendem Blick, konnte die Seligkeit des Paradieses angedeutet werden.

Und endlich: Christus selbst! Wie tief und wahr empfunden ist es, dass seine Erscheinung nicht die des göttlichen, das Evangelium der Liebe predigenden und bethätigenden Menschenbruders und alle Leiden auf sich nehmenden Erlösers sein kann, dass dieser zu ewigen Qualen verfluchende Führer erbarmungsloser Heerschaaren ein Anderer ist und von anderer Gestalt. „Nicht Christus“, hat man gesagt — mit Recht: der verdammende Richter am Ende der Tage ist nicht Christus, sondern ein unchristlicher Gott. Die Kunst

des Genius macht das Verborgene offenbar; indem sie den Gehalt des Dogmas mit vollster Deutlichkeit enthüllte, vollzog sie, ohne dass dessender Schöpfer des Werkes sich selbst bewusst ward, an dem Dogma selbst das Gericht.

Und zugleich sprach in dem furchtbaren Werk Michelangelo, der Mensch, seinen Richterspruch über die Welt aus. Aus der Schwermuth der Medicidenkmälerarbeit erhebt der Leidende sich, um, empört von der Schlechtigkeit und Gemeinheit, der ihrer Selbstsucht verbrecherisch folgenden Menschheit zuzurufen: „du bist werth, dass du zu Grunde gehst.“ Nicht nur der Erkenntniss der hoffnungslosen Verkommenheit seines Zeitalters, nein, jener der Schuld des Daseins und der Tragik des Lebens überhaupt entstammt die Kraft und der Geist, die das Gemälde an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle zu einem in der Geschichte der bildenden Kunst unheimlich ragendem Einzigem macht. Es ist seine grösste und vollkommenste Schöpfung, in der sein künstlerisches Erleben und Schauen gipfelt, das in jedem Sinn umfassendste Bekenntniss seines mythischen Ideales, das ganz zu verwirklichen nur diese dem christlich modernen Bewusstsein eingeprägte Vorstellung ihm erlaubte, es ist die Lösung gleichsam des Krampfes, in den ihn ein nie befriedigtes Streben nach der absoluten Durchdringung des Christlichen und der Antike zuvor versetzt hatte. Es bedeutet aber zugleich den Abschluss aller seiner Bemühungen um die Gestaltung eines Mythos auf dem Grunde der christlichen Weltanschauung. Als letzter Akt seines monumentalen Schaffens bringt es dessen Verhängniss zu stärkstem Ausdruck. Die Vernichtung darstellend, bezeichnet es die Vernichtung auch seines eigenen künstlerischen Wollens. Blickt man zurück auf die Entwicklung, welche dieses seit der unzweideutigen Entscheidung seiner Kunst genommen, so tritt nunmehr das Phänomen in hellstes Licht: sein Ideal einer vollkommenen plastischen Schönheitsbildung der christlichen Vorstellungen, sei es in der Skulptur, sei es in der Malerei, war ein Wahn gewesen. Denn erstens hatte er nicht die christlichen Ideen zur Darstellung gebracht, sondern nur ihren mythischen Rahmen: nämlich das Werden und das Dasein der Menschheit vor der Erlösung einer-, das Weltende andererseits, und daneben menschliches Heroenthum in Allegorien seines Zusammenhanges mit geistigen und kosmischen Elementen. Und

zweitens war die Gestaltenwelt, die er so, abseits von den allgemein verfolgten Bahnen, zum Staunen seiner Zeit und aller kommenden Zeiten ins Leben rief, in wie überwältigender Erhabenheit sie auch seinen Alles übersteigenden Geist verkündete, — diese Gestaltenwelt war nicht von einer reinen, ungetrübten Schönheit, sondern eine in jedem Sinne übermässige! Das unermessliche Ausdrucksbedürfniss der modernen Seele, die Grösse der Verhältnisse gewaltsam steigernd und alle Formen in Bewegung setzend, durchbrach die Schranken der Harmonie in den Proportionen und Bewegungen des Leibes — des Leibes, in dessen vollkommener Darstellung der Plastiker doch sein Ein und Alles erkannte!

Was er geschaffen, wir sagten es schon, gehört nicht dem hellen Tageslicht griechischer Schönheit und nicht der Nacht christlichen Empfindens, sondern einer zwischen Beidem Licht und Dunkel verbindenden Dämmerung an. Man weiss, bis zu welch unheimlichen Dimensionen alle Erscheinungen in einer solchen anwachsen! —

Es kam bis zur Vernichtung des künstlerischen Wollens. Vom Tage sich abwendend, suchte die ungestillte Sehnsucht der Seele die Nacht. Die zwei Gemälde, die er noch in der Capella Paolina geschaffen, zeigen, dass er bei ihrer Ausführung nicht einem künstlerischen Triebe, sondern nur einem äusseren Befehle gehorchte.



Gebet in Gethsemane. Kopie. Wien.

DER ENTWURF ZUM ENGELSTURZ UND DIE FRESKEN DER PAOLINA

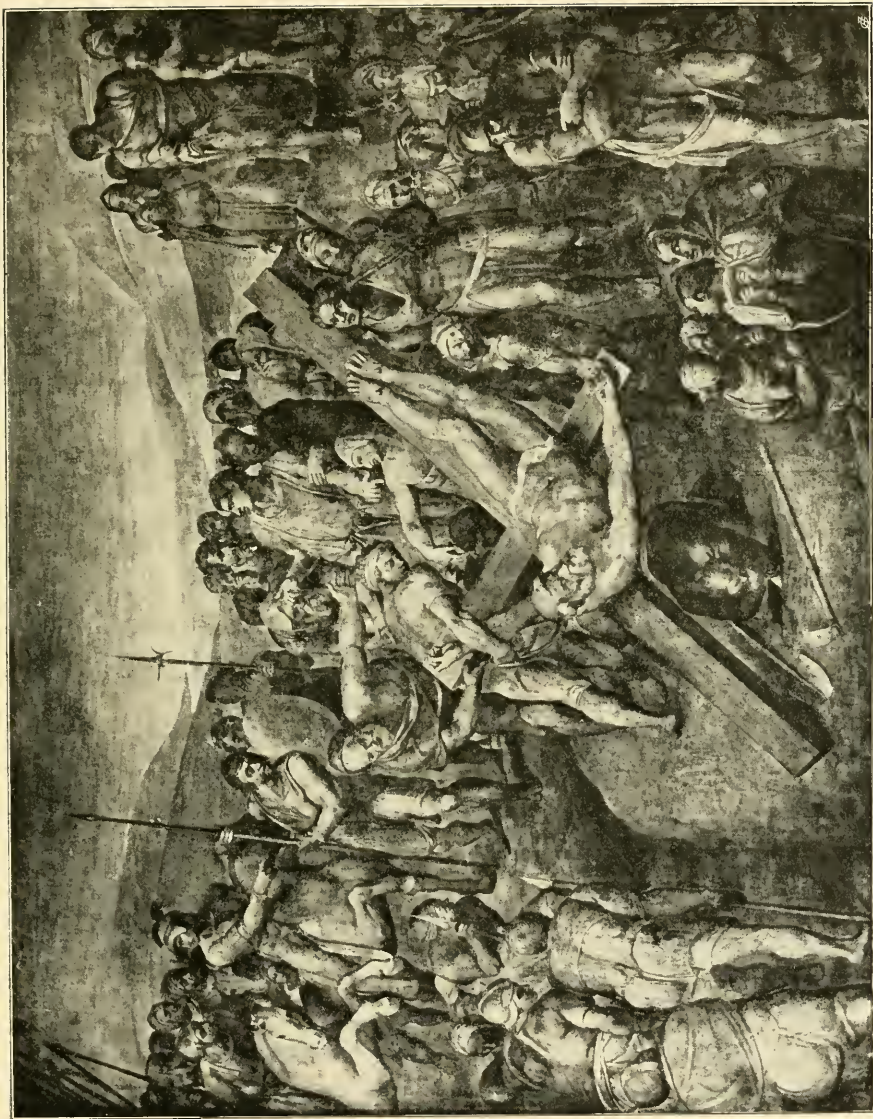
Gleichzeitig mit dem Gedanken des Jüngsten Gerichtes hatte kurz vor seinem Tode Clemens VII. jenen eines Freskos: einer Darstellung des Sturzes Luzifers und der Engel, das die Eingangswand der Sixtinischen Kapelle schmücken sollte, gefasst. Das Einzige, was wir hierüber aus alten Quellen erfahren, findet sich in der zweiten Ausgabe der Vite Vasaris:

„Und an der anderen Wand, gegenüber dem Haupteingang, hatte er Michelangelo Auftrag gegeben, darzustellen, wie Luzifer wegen seines Hochmuthes aus dem Himmel verjagt ward und zugleich mit ihm in die Tiefe der Hölle alle jene Engel, die mit ihm gesündigt, hinabgestürzt wurden. Wie sich erwies, hatte Michelangelo, es ist schon viele Jahre her, für diese Komposition Skizzen und verschiedene Zeichnungen angefertigt, deren eine dann von einem sizilianischen Maler, der viele Monate lang Michelangelo als

Farbenreifer diente, in der Kirche der Trinità in Rom ausgeführt worden ist. Dieses Werk befindet sich im Querschiff der Kirche, in der Kapelle des heiligen Gregorius, in Fresko gemalt und, obgleich es schlecht in der Behandlung ist, gewahrt man doch etwas grossartig Gewaltsames und grosse Mannigfaltigkeit in den Stellungen und Gruppen der nackten Gestalten, die vom Himmel herab regnen, und der in die Tiefe der Erde Gestürzten, die in verschiedenartige bizarre, von Schrecken erfasste Teufelsgestalten verwandelt sind, und eine kapriziöse Phantasie ist es wahrhaftig.“

Mit der Zerstörung dieses Wandgemäldes im XVIII. Jahrhundert und dem Verlust eines Bildchens, das sich damals in der Kaiserlichen Kunstkammer in Wien befand und als Kopie nach Michelangelo bezeichnet wird, ging die Möglichkeit einer bestimmten Vorstellung von des Meisters Entwurf verloren. Die ihm gestellte Aufgabe, die durchaus danach angethan war, seine Phantasie zu fesseln, berührte sich nahe mit dem Sturz der Verdammten in dem Jüngsten Gericht, und man wird in der Annahme, dass für dieses entstandene, aber nicht aufgenommene, Studien in dem „Engelsturz“ verwerthet wurden, nicht fehlgehen. Einen allgemeinen Hinweis darauf könnten die früher (S. 573f) erwähnten Skizzenblätter in der Casa Buonarroti und im British Museum geben. Vielleicht ist ein solcher auch in einer ausgeführten Zeichnung von Angelo Bronzino (in den Uffizien 545, 4982) zu finden. Wenn auch nicht eine Kopie, dürfte sie von Michelangelos Entwurf doch inspirirt sein. Sie zeigt in der Höhe auf Wolken stehend den heiligen Michael, in der Linken den Schild, in der Rechten das Schwert. Links und rechts von ihm befinden sich über Wolken anbetende Engel. Darunter der Sturz zahlreicher, in zwei Reihen über einander angeordneter nackter Figuren. Unten auf der Erde sieht man verzweifelt laufende, hockende, die Hände ringende Gestalten, rechts den Abgrund mit Flammen. Man könnte sich das Verhältniss dieser Komposition zu der des Meisters ähnlich denken, wie Bronzinos Entwurf für ein Jüngstes Gericht zu dem der Sixtina. In Hauptzügen hält sich hier der Maler an das grosse Vorbild, verändert es aber doch sehr frei.

Die Mittelgruppe unten: erschreckte, eilende Männer mit abwehrenden Bewegungen ruft uns kleine Skizzen Michelangelos in der Casa Buonarroti in Erinnerung, die aber freilich auch für „die Bekehrung Sauls“ oder „das Martyrium der heiligen Katharina“ bestimmt gewesen sein könnten. (Verz. 27, 28, 36, 59, 60.)



Die Kreuzigung Petri. Capella Paolina im Vatikan.

Dass Rubens das Gemälde in S. Trinità gekannt und ihm Anregungen für seine Darstellungen des Engelsturzes und auch des Sturzes der Verdammten (in München) entnommen hat, ist mit Sicherheit zu behaupten. —

Kaum hatte Michelangelo das Jüngste Gericht beendet, als Paul III. von seiner Hand die neue Kapelle im Vatikan mit zwei Wandgemälden geschmückt zu sehen wünschte. Am 23. November 1541 schrieb der Kardinal Ascanio Parisano im Hinblick auf das Juliusdenkmal an den Herzog von Urbino:

„Da unser Herr den Wunsch hat und entschlossen ist, dass Michelangelo Hand anlege, seine neue Kapelle im Palast auszumalen, aber die Verpflichtung, die er bezüglich des Grabmales Julius E. Excellenz gegenüber hat, und Euer Interesse in dieser Sache kennt, hat er mit mir davon gesprochen und mir aufgetragen, ich solle Euch schreiben und Euch ermahnen, es so einzurichten, dass besagter Michelangelo mit entlasteterem Gemüthe Seiner Heiligkeit dienen könne.“

„Er wies darauf hin, dass er, mit der Ausmalung der Kapelle beschäftigt, nicht an dem Grabmale arbeiten könne; alt und hinfällig werde er, nach Vollendung der Kapelle, falls er noch lebe, nicht weiter mehr arbeiten können, und da jene drei oder vier Jahre in Anspruch nehmen werde, so sei es nöthig, für das Grabmal in anderer Weise Sorge zu tragen.“

Nachdem seitens des Herzogs die gewünschte Entlastung ihm gewährt worden war, hat der Meister die Arbeit begonnen, die in einem Briefe Vittoria Colonnas an ihn am 20. Juli 1542 erwähnt wird. Am 12. Juli 1545, an welchem Tage der Papst die Kapelle besuchte, war das eine grosse Gemälde vollendet; das zweite ward im März 1546 begonnen und war wohl im Herbst 1549, sicher 1550 beendet. „Dies waren seine letzten Gemälde,“ sagt Vasari, „er führte sie im Alter von 75 Jahren aus, und zwar, wie er mir sagte, mit grosser Mühe, da die Malerei und namentlich die Arbeit in Fresko, ist man über ein gewisses Alter hinaus, nicht eine Kunst der Greise ist.“

Die Kreuzigung Petri.

Sechs Männer sind angestrengt damit beschäftigt, das Kreuz, an welches der Apostel, den Kopf nach unten, geheftet ist, aufzurichten, um es in das Erdloch, das ein knieender Mann soeben

vorbereitet, zu stecken. Links steigen Kriegsknechte den Hügel heran auf zwei Reiter zu, die im Hintergrunde, von Soldaten umgeben, den Vorgang überwachen. Rechts vorne eilen vier Frauen die mit schreckensvoller Neugier den Blick auf den Gemarterten richten, hügelabwärts (nur die Oberkörper sind sichtbar); neben ihnen ein in schmerzliches Sinnen versenkter Mann, dem noch andere Frauen folgen. Dicht hinter dem Kreuze drängt sich, von zweifelhaften Gefühlen beseelt, eine Schaar von Leuten, denen sich noch Andere, von hinten herabeilend, gesellen werden. Ein junger Mann von prachtvollem römischem Typus ragt aus ihnen hervor. Eine einfache Hügellandschaft ohne Vegetation bildet den Hintergrund.

Der unselige Vorwurf macht alle Bemühungen des Künstlers, unsere seelische und ästhetische Theilnahme zu wecken, zu Schanden. So grossartige Einzelmotive, namentlich in der Gruppe der Forteilenden, sich finden, fühlt man doch selbst ihnen es an, dass der Meister der Aufgabe kein inneres Interesse entgegenbrachte, sondern sich mit derselben abfand, so gut es ging. Der geistreiche Versuch, die widrige Vorstellung des umgekehrt Gekreuzigten zu vermeiden, indem durch die Schrägstellung des Kreuzes und das Sichaufrichten des Oberkörpers der Eindruck eines Liegens hervorgebracht ward, konnte ebenso wenig, wie die Wendung des Hauptes dem Beschauer zu, verhindern, dass die Gestalt gezwungen wirkt. Und das Menschengetriebe in dieser gänzlich vegetationslosen, unbeseelten Landschaft hat etwas Schauziges, Unheimliches, Abstossendes.

Nichts von Farbenreizen, da die matte Zusammenstellung von hell abgetöntem Blau, Kirschroth, Grün, Gelb und Orange eigentlich nur den Mangel an Farbigkeit empfinden macht, nichts von fesselnden Lichtwirkungen: nur Linie neben Linie, Form neben Form! Selbst vor den wiederholten Übermalungen, welche auch die Fresken der Capella Paolina entstellt und ihnen koloristisch etwas Süssliches verliehen haben, wird der Eindruck, wenn auch die Formen plastischer gewirkt haben, ein unerfreulicher, öder gewesen sein.

Nur eine Studie, nämlich zu den zwei nach hinten emporsteigenden Kriegern, ist in Oxford (Verz. 450) erhalten.

Die Bekehrung Sauls.

Der in diesem Gemälde zu behandelnde Gegenstand gab Anlass zu einer reicheren, mannichfacher belebten Komposition und zu

einer Entfesselung stürmender Leidenschaftlichkeit. Soeben ist die Himmelsvision eingetreten: in hellem Lichtschein stürzt sich Christus, umrauscht von einer Jünglingsschaar flügelloser Engel, aus den Höhen herab. Geblendet ist Paulus von seinem Rosse, das, die Mitte der Darstellung einnehmend, scheu geworden nach hinten galoppirt, zu Boden gesunken. Ein Begleiter eilt ihn aufzuheben. Die Anderen links und rechts fahren mit Schreckensgebärden durch einander. Drei Krieger fliehen links nach hinten, ein anderer eilt rechts nach vorne heraus.

Kommt man von dem Jüngsten Gericht her, in dessen Stil und Geist das Werk durchaus gehalten ist, wird man leicht ungerecht gegen dieses, da es nichts Neues zu sagen scheint. Bei näherer Betrachtung aber erweist es sich als so reich an gewaltigen Einzelmotiven und feurigem Leben, dass man in ein sprachloses Staunen über des Meisters unerschöpfte Lust an immer neuer Verherrlichung des menschlichen Leibes geräth. In dem grossen Engelreigen, der wundervolle Erscheinungen ekstatischen Sphärendaseins in sich schliesst, knüpfte er, die Vorstellung zu äusserster Freiheit entfaltend, an seine dereinstigen Visionen des von Knaben auf seinem Schöpferfluge begleiteten Gottes an.

Ein Stück des Kartons hat sich im Neapeler Museum erhalten: er enthält die drei nach hinten eilenden Krieger. (Verz. 554. Studie hierzu in der Albertina zu Wien, Verz. 529.)

Nur Wenige haben die Fresken selbst gesehen. Da deren Beurtheilung fast durchweg auf die alten Stiche von J. B. de Cavalleriis, Beatrizet und Enea Vico sich begründete, ist es begreiflich, dass sich nicht ganz zutreffende Meinungen bilden konnten. Jene Reproduktionen übertreiben die Muskulatur der Körper sehr; solch peinlichen Eindruck bringen die Originale nicht hervor. Aber deren Erhaltung ist freilich eine so ungenügende, dass ohne eine starke Bethätigung der Phantasie das Grosse in diesen Schöpfungen zu würdigen unmöglich ist. Dass in ihnen reine formale Momente sich vordrängen, also die Virtuosität wenn auch nicht die Herrschaft, so doch eine bedeutende Rolle gewinnt, wird sich nicht leugnen lassen. Die Schuld hieran tragen die Vorwürfe. Da, wo sie des Künstlers Gefühl inspiriren, wie in der Engelschaar, offenbart er sogleich seine Tiefe und Gewalt.

Unter den Himmelsgeistern gewahrt man einen, der in verzückter Anbetung, unbekümmert um den Vorgang, mit erhobenen



Die Bekehrung Sauls, Capella Paolina im Vatikan.

gefalteten Händen zu Christus emporstrebt, als wollte er sich in Diesem, wie ein Pfeil, der das Ziel erreicht, verlieren. Er vergleicht sich gewissen wunderbaren, von heissem Sehnen durch die Luft emporgetragenen Erlösten auf dem Jüngsten Gericht.

Wie Diese aus den Wirrnissen irdischer Leidenschaft sich lösen, um in der Gottheit unterzugehen, so hat der Künstler selbst zur Zeit, als er in der Capella Paolina malte, von der Welt der Erscheinungen, deren letzte monumentale Gestaltung die Fresken der Paolina waren, zu den Regionen sich erhoben, in denen das Wesen und der Urgrund der Dinge sich aufthut. Das Schauen wich dem Glauben, die Kunst der Religion.

Doch müde jetzt beflügl' ich den Gedanken
Und schwing' mich auf zum höh'ren Reich des Friedens.

(G. S. 251. F. CXXXIX.)

III. ABSCHNITT

DER SIEG DES CHRISTENTHUMS

DAS ALTER

Nicht Meisseln und nicht Malen friedet mehr
Die Seele: Gottes Liebe sucht sie einzig,
Die von dem Kreuz die Arme nach uns öffnet.
(Michelangelo.)





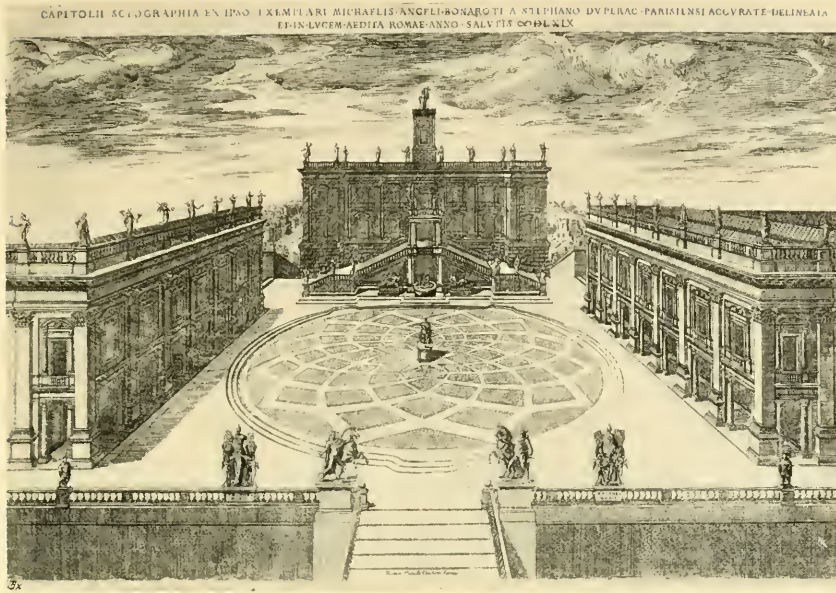
Studie zu einer Pietà. Paris, Louvre.

Die grosse Entscheidung für den Glauben vollzog sich im Verkehr mit Vittoria Colonna und unter ihrem Einflusse. In schmerzlicher Resignation wird die Seele des einzigen Zuges zum Frieden in ihrem Leiden gewiss. Und aus den Tiefen leuchtet furchtbar geheimnissvoll das Bild des Dulders am Kreuze auf, in dem Lichte, das Nichts mit dem Tage zu thun hat, sondern aus einem anderen Reich als dem der Himmelsgestirne stammt. Die Hülle von dem Heiligthume irdischer Schmerzen fällt: in eben diesen selbst offenbart sich die Erlösung.

Wenn auf Wunsch Vittoria Colonnas, auf Begehren der Freunde der Meister den Stift noch zur Hand nimmt, so sind es Christusbilder, die er entwirft; den Meissel ergreift er nur, um für sein Grabmal die Gruppe der Pietà zu schaffen. Doch auch dieses Bilden ist, wie früher die Beschäftigung mit mythologischen Vor-

würfen für Cavalieri, nur noch eine Begleiterscheinung des Dichtens, das, nun zum Gebet geworden, zu Gott sich erhebt.

Aber das Schicksal hat es so gewollt, dass trotz seines tiefsten Bedürfnisses nach weltabgewandter Sammlung in religiösem Betrachten er noch als Künstler sich zu bewähren von der Welt bewogen ward. Sie verlangte ihn als Baumeister, und nachdem er sich den ersten Aufgaben nicht hatte entziehen wollen, sah er sich wider seinen Wunsch gezwungen, die gewaltige Bürde des Petersbaues auf sich zu nehmen und damit noch einmal allen Wirrnissen und Qualen des Lebens sich preiszugeben. Er that es, ohne Bezahlung anzunehmen, nur zur Ehre und zum Ruhm Gottes und blieb, aller Widerwärtigkeiten ungeachtet, bis zum letzten Athemzuge seiner Aufgabe getreu. Die Kuppel von S. Pietro ward das Weihegeschenk seines Glaubens.



Das Kapitol. Nach dem Stich von du Perac.

MICHELANGELO ALS ARCHITEKT

Weit zurück geht der Blick, der des Meisters Thätigkeit auf dem Gebiete der Baukunst in ihrer Entwicklung zusammenzufassen sucht. Die neuerdings aufgestellte Behauptung, dass er schon während seines ersten Aufenthaltes in Rom Detailstudien nach antiken Bauten auf Grund eines Skizzenbuches, das ihm vorgelegen habe, gemacht, erscheint freilich nicht begründet. Die als Zeugniß hierfür angeführten Zeichnungen, die sich in der Casa Buonarroti und im British Museum befinden, sind, wie noch später bemerkt werden wird, nicht in so früher Zeit entstanden, und es ist mehr als zweifelhaft, ob sie überhaupt von seiner Hand herrühren. Auch während seines Aufenthaltes in Florenz in den Jahren 1500 bis 1505 lag keine Veranlassung, der Architektur nähere Aufmerksamkeit zu schenken, für ihn vor. Wohl aber trat eine solche durch den Auftrag

zum Juliusdenkmal ein. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, dass er sich damals bei seinem Freunde Giuliano da San Gallo, dessen Einfluss noch die Pläne für die Fassade von S. Lorenzo erkennen lassen, Rath und Unterweisung geholt hat. Der uns erhaltene Entwurf sowohl zu dem Freigrab, wie zu der Wanddekoration zeigt, auch in der Art des Skizzirens, die nächste Beziehung zu dieses Baumeisters Stil.

Von irgend welchen bedeutungsvoll originellen Erscheinungen kann bezüglich der allgemeinen Anordnung des Baues, der wesentlich als Rahmung der Skulpturen gedacht war, nicht gesprochen werden. Nur in der Hermengestalt der unteren Pfeiler äussert sich der Geist des Plastikers. Die feine und zierliche Ornamentik der Pilaster und Postamente, die, von Antonio del Ponte Sieve 1513 und 1514 ausgeführt, an dem definitiven Denkmal in S. Pietro in Vincoli verwerthet ward, ist die römische Groteske, wie sie um die Wende des Jahrhunderts an so vielen Grabdenkmälern auftaucht und auch von Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo angewandt wurde. Ihre Bestandtheile sind: zierliche Kandelaber, Masken im Profil, Fabelthiere mit langen Hälsen, Greifen-, Adler-, Löwen- und Hundeköpfe, in Rankenwerk auslaufende Delphine, Oberkörper von geflügelten Wesen. Es sind Elemente, die Michelangelo auch später noch bevorzugt hat.

Die Formen des Baugerüstes an der Sixtinischen Decke sind in ihrer schlichten Art denen des Juliusdenkmales verwandt. Auch hier bemächtigt sich die Plastik des oberen Pfeilertheiles; an Stelle der Hermen erscheint je ein, in den Pfeiler einglassenes Marmorputtenpaar. Der untere Theil gewinnt dadurch den Charakter eines Postamentes, das von Balustern gerahmt ist.

So schlicht diese ersten Versuche einer monumentalen Verbindung von Architektur und Plastik, welch' letztere hierbei als die herrschende Kunst auftrat, waren, gaben sie Michelangelo doch das Selbstvertrauen, eine grosse Aufgabe, wie die der Fassade von S. Lorenzo, zu übernehmen. Eine bescheidenere hat er zuvor noch unter Leo X. im Castel S. Angelo ausgeführt. Es ist eine kleine harmonische Wandarchitektur in dem oben auf dem Castello gelegenen Höfchen, dem Cortile delle Palle. Toskanische Pilaster gliedern sie in eine breite Mitteltravee und zwei schmale Seitenheile. Erstere enthält, von toskanischen Halbsäulen mit Spitzgiebel gerahmt, ein viergeteiltes Fenster oder, besser gesagt, vier

Fenster, die unteren durch einen Pilaster, die oberen durch eine Konsole getrennt. In den unteren sind überaus schlanke, dünne Baluster. In den Seitentheilen je eine Rundnische, darüber eine Tafel, von einem Löwenkopf getragen. Im Giebel der Mediciring mit durchgezogenen Bändern. (Vergleiche eine Zeichnung des



Die Fassade von San Lorenzo. Zeichnung in der Casa Buonarroti.

Battista da San Gallo im Liller Skizzenbuch.) Ob und inwieweit Michelangelo Antheil an dem Bau der Sapienza unter Leo X. gehabt, bleibt im Unklaren.

Die Fassade von S. Lorenzo.

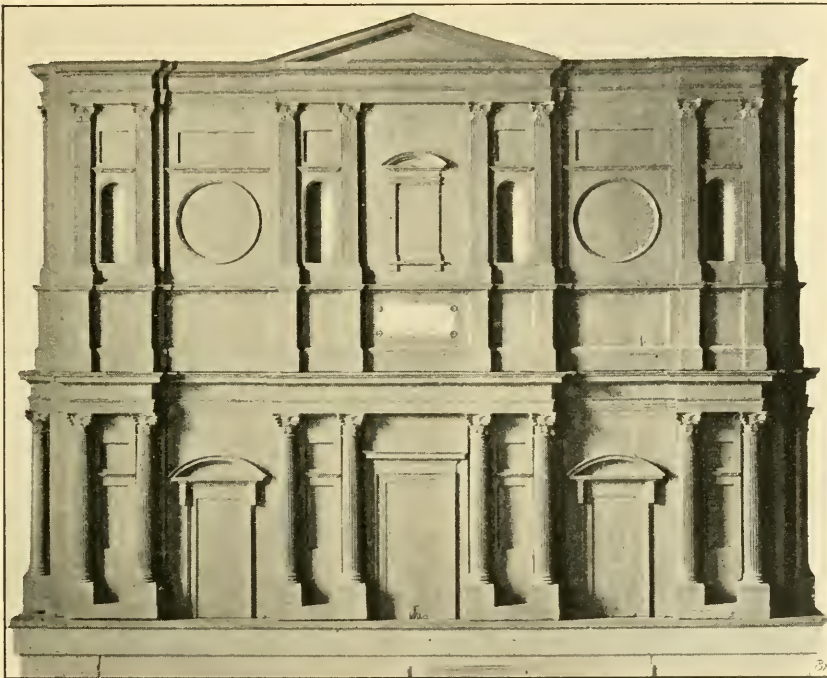
Die Leidensgeschichte dieses Werkes lernten wir kennen. (Bd. I, 273—290.) Die Entwicklung der Projekte zu ihm vollzieht sich, wie die litterarischen Quellen einerseits, die enthaltenen Entwürfe andererseits beweisen, in vier Hauptphasen.

I. Im September und Oktober 1516 verfertigt er Zeichnungen, nach denen Baccio d'Agnolo ein Modell anfertigen soll. In der allgemeinen Anordnung schliesst er sich Giuliano da San Gallo an, der seinerseits sechs Entwürfe für die Fassade gemacht hat. Er denkt sich diese mit einfacher jonischer Säulenordnung, ohne Attika. Das Mittelschiff mit Giebel ragt als oberes Stockwerk empor. Der Mittelbau ist triumphbogenartig gegliedert. Statuen in Tabernakeln und Reliefs schmücken das Ganze. Drei erhaltene Zeichnungen zeigen verschiedenartige Formulierung des Gedankens. (Casa Buon., Verz. 76; München, Kupferstichkabinet, Verz. 385, Kopie; Lille, Musée Wicar, Verz. 280, Kopie, und Cambridge, Rugby School, Kopie.)

II. Am 5. Dezember 1516 macht er einen neuen Entwurf, der vom Papst zur Ausführung bestimmt wird und nach dem Baccio ein Modell anfertigt. Er ist durch dieses nicht befriedigt und möchte einem Francesco di Giovanni gen. Grassa ein solches in Auftrag geben. Drei kleine Skizzen machen uns mit diesem zweiten Entwurfe bekannt. (Casa Buon., Verz. 137; 99; 98.) In ihm ist über dem Hauptgeschoss eine Attika angebracht, das emporragende Mittelschiffgeschoss ist beibehalten. Hier ist Raum geboten für vier stehende Statuen unten, eine sitzende darüber und zwei im obersten Geschoss. Dies entspricht der Bestimmung, dass im Ganzen zehn Statuen angebracht werden sollten: unten Laurentius, Johannes der Täufer, Petrus und Paulus; darüber die vier Evangelisten; ganz oben Kosmas und Damianus. Ausserdem Bronzereliefs.

III. Offenbar hat die Lösung den Meister nicht befriedigt. Er entschliesst sich zu einer Fassade von durchgängig einheitlicher Höhe, ordnet über der Attika auf einem dieser fast gleich hohen Sockel ein durchlaufendes Obergeschoss an. In verschiedenen Studien, fast alle nur in Kopieen erhalten, arbeitet er den Gedanken, ihn variierend, durch. (Louvre, Verz. 476, Kopie; Casa Buon., Verz. 174; Mailand, Städt. Archiv, Sammlung Bianconi, Verz. 379, Kopie; München, Kupferstichkab., Verz. 386, Kopie; Uffizien, Verz. 242, Kopie.) Die Zahl der Statuen an der Front wird schliesslich auf acht, und zwar stehende, reduziert; an den Schmalseiten sieht man deren vier. Fünf grössere Historienreliefs und zwei Medaillons sind angebracht. Nach diesen Zeichnungen muss das kleine Modell entstanden sein, das Michelangelo Ende April in Carrara selbst anfertigen liess.

Gleich darauf wird mit dem Fundamentiren begonnen. Auf wiederholtes Drängen aus Rom geht er am 20. August nach Florenz und führt dort ein grösseres Modell mit Urbano aus, an dem er die Wachfiguren selbst bildet. Es wird Mitte Dezember nach Rom gesandt, und daraufhin wird am 10. Januar 1518 der Vertrag abgeschlossen.



Holzmodell der Fassade von San Lorenzo. Akademie, Florenz.

IV. Diesen definitiven Entwurf lernen wir aus dem, mit Unrecht bezweifelden, erhaltenen Holzmodell in der Akademie (Verz. 580) kennen, welches offenbar von Urbano nach dem kleineren mit dem plastischen Schmuck ausgeführt worden ist und eines der beiden Modelle sein muss, die der Meister 1555 seinem Neffen dem Herzog Cosimo zu schenken befiehlt. Wir gewahren hier dieselbe Gliederung des unteren und oberen Geschosses, wie in den unter III. angeführten Zeichnungen. Es ist aber ein weiterer Schritt in der Vereinfachung und Harmonisirung geschehen, indem Attika und Piedestal des Obergeschosses Eines geworden sind, also keine

doppelte, sondern eine einfache Vermittlung der Geschosse gebracht wird. Je sechs Statuen waren im unteren und oberen Geschoss geplant, in der Attika die vier sitzenden Evangelisten. Die Zahl der Historienreliefs betrug fünf (oder drei). Über den Inhalt der letzteren (drei) belehrt uns eine Zeichnung von Giov. Battista Nelli in den Uffizien (Verz. 243), die jenes von Michelangelo selbst mit Urbano ausgeführte Modell wiedergiebt. Dargestellt sollte im grossen mittleren Relief das Martyrium des Laurentius, in den beiden anderen links und rechts: die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Sauls werden. — Einige Einzelstudien zu diesem definitiven Entwurf sind in der Casa Buonarroti erhalten (Verz. 79; 163; 115; 109; auch eine im British Museum, Verz. 303).

Ohne Rücksicht auf die basilikalen Höhenverhältnisse der Kirche zu nehmen, sollte sich die Fassade als eine kompakte, gleich hohe Masse, die nur von einem niedrigen Spitzgiebel in der Mitte überragt wird, in zwei Stockwerken, zwischen die eine Attika gelegt ist, erheben. Ihr mittlerer Theil ist triumphbogenartig durch vier Stützen gegliedert, die in der Mitte unten die Thüre, oben ein Fenster mit Segmentgiebel, seitlich Nischen für Statuen und darüber kleinere Nischen für Reliefs einschliessen. Die Seitentheile der Fassade werden durch Eckkrisalite, bestehend aus je zwei Stützen, die eine Nische einfassen, abgegränzt und enthalten unten je eine Thür mit Segmentgiebel, die in die Seitenschiffe führt, oben ein für Relief bestimmtes Medaillon. Die untere Ordnung besteht aus korinthischen Säulen, die obere aus eben solchen Pilastern. Da die Fassade vor der Kirche etwas vorspringend gedacht ist, ergeben sich links und rechts je eine schmale Seitenfront, die wie die Eckkrisalite gebildet ist, also zwei eine Nische einschliessende Stützen zeigt.

Nach dem Kontrakt sollten in den vier vorderen und den zwei seitlichen Nischen in jedem Stockwerk sechs Statuen, also im Ganzen zwölf, an der Attika sechs sitzende Bronzestatuen aufgestellt werden. Am unteren Stockwerk ist Raum für neun Reliefs, am oberen für ebenso viele, wozu hier noch zwei grosse Reliefs in den Medaillons kommen. Der Bau war im Ganzen also mit achtzehn Statuen und achtzehn Reliefs ausgestattet. Bezüglich der letzteren erfahren wir, dass fünf (die über den Thüren und die Medaillons) Historien enthielten, vier andere über den Tabernakeln des oberen Stockwerkes sitzende Figuren; die übrigen waren ornamentaler Art: mit Kränzen und Festons haltenden Putten geschmückt.

Ausführen lassen wollte Michelangelo die Reliefs zuerst durch Sansovino, dann durch Bandinelli.

Was würde Bramante zu dem Modell gesagt haben! Bei dessen Anblick darf der Architekt wohl den Kopf schütteln. Nicht über die Details, die, schlicht gebildet, nichts Bizarres zeigen, aber über den ungefügen, kastenartigen Aufbau, über die unmotivirte eingeschobene Mittelzone, von der man nicht weiss, ob man sie als Attika oder Sockel auffassen soll, und über die Disproportion zwischen dem Erdgeschoss und dem Oberbau, der, für sich allein betrachtet, ein gefälliges Bauwerk wäre. Das Projekt ermangelt ganz des Charakters eines organischen Gebildes, dem ein plastischer Schmuck zgedacht war: es ist, einer gezimmerten Festdekoration vergleichbar, nur das rahmende Gerüst für Statuen und Reliefs. Man denke sich diese ausgeführt — welch' ein seltsames, überladenes Prunkstück einer Wanddekoration wäre das Ganze geworden! Noch weit hinausgehend über den Triumphbau auf einem der Giulianoschen Entwürfe, der auf den innigen Zusammenhang der beiden Meister gelegentlich dieser Aufgabe Licht wirft. Im Grunde genommen ist das Verhältniss zwischen Architektur und Plastik in dem S. Lorenzomodell noch kein anderes, als wie beim Juliusdenkmal.

Immerhin musste der Meister, der sich auf Baccio d'Agnolo nicht verlassen konnte, bemüht sein, sich nähere Kenntnisse von architektonischen Formen zu verschaffen. Ein Hilfsmittel bequemer Art bot sich ihm in einem Skizzenbuche dar, welches ein Bamberger Kleriker Andreas Coner um eben jene Zeit, um 1515, von einem Künstler ausführen liess, der Giuliano da San Gallo nahe stand oder wenigstens Dessen Skizzenbücher kannte. Es wird im Soane Museum zu London aufbewahrt und wurde von T. Ashby junior bekannt gemacht (Papers of the British School at Rome, vol. II, 1904). Eine grössere Anzahl der in ihm enthaltenen Studien nach antiken Architekturtheilen und -details liess sich Michelangelo, wie Ashby richtig nachgewiesen hat, von einem Schüler kopiren. Die von Diesem, sicher nicht von ihm selbst angefertigten, kraftlosen und unsicheren Röthelzeichnungen befinden sich heute in der Casa Buonarroti (Verz. 89, 90, 91, 92, 175) und im British Museum (Verz. 302, 303.) Sie enthalten, zumeist nach der Antike, Gebälke, Gesimse, Säulen, Pilaster, Kapitäle, Plinthen, auch einige Fenster und Thüren. Dass diese Dinge dem Meister als Belehrung bei

der Beschäftigung mit der Fassade dienten, geht aus dem Umstande hervor, dass auf dem einen Londoner Blatte sich ächte Studien zu jener befinden. (Nähere Ausführungen über die Frage in meinen Krit. Unters. II, 219—224.)

Die Medicikapelle.

Kaum war der Plan der Fassade nach allen Mühen aufgegeben worden, als mit dem Gedanken der Medicigräber jener des Baues der Neuen Sakristei von S. Lorenzo auftauchte. Am 23. November 1520 sandte Michelangelo den Entwurf der Kapelle, welche ein Seitenstück zu Brunellescos alter Sakristei werden sollte, ein. Die Arbeit ward vor dem 25. März 1521 begonnen. Erst im Januar 1524 war die Laterne der Kuppel, das heisst also der ganze Bau im Wesentlichen vollendet und geht der Meister an die definitive Gestaltung der Denkmäler.

Richtet man, ohne die eingefügten Grabmäler und Tabernakel zu berücksichtigen, den Blick bloss auf den Bau selbst, so wird man die Fortschritte, welche Michelangelo in der Kenntniss architektonischer Formensprache gemacht hat, nicht verkennen können. Das Studium Brunellescoscher Kunst war hierbei ohne Zweifel förderlich; in der korinthischen Ordnung der Wandgliederung verräth es sich deutlich. Wenn er sich hierin und in dem Gedanken einer Kuppel über quadratischem Grundriss an das von jenem Architekten gegebene Vorbild hält, so entwickelt er aber im Übrigen seine Vorstellungen doch selbständig. Zunächst darin, dass er ganz abweichende Verhältnisse bringt. Die wohlabgewogene Proportion zwischen Breite und Höhe hebt er durch eine rücksichtslose Betonung der Höhe auf. Er erreicht diese, indem er, also ähnlich wie an der Fassade von S. Lorenzo, zwischen den zwei Stockwerken ein mittleres, Attikaartiges einschiebt. In der kassettirten Kuppel klingt der Eindruck des Pantheon nach. Nicht im Halbrund, sondern etwas überhöht gebildet, erscheint sie in der herrlichen Linie ihrer Wölbung wie eine Vorahnung der Peterskuppel. Aussen ist sie mit Schuppenziegeln bedeckt; die achtseitige Laterne wird durch Kompositsäulen gebildet, auf deren Gebälk Volutenkonsolen angebracht sind, welche das Dach tragen. Die Kassetten-eintheilung der Kuppel, die sich an einen radartig die Laternenöffnung umgebenden Felderkranz anschliesst, ist von sehr harmonischer Wirkung.

Nicht so unbedingt lässt sich dies von der Gliederung des Attikastockwerkes sagen. In dieses ragt die Lünette des breiten Mittelfeldes des unteren Stockwerkes hinein; da sie nicht die Gesimshöhe erreicht, wird als Füllung der Wand zwischen der Scheithöhe und dem Gesimse ein oblonges Feld angeordnet, das leer und wie ein verlegener Nothbehelf erscheint. In den von Pilastern gerahmten Seitentheilen neben den Lünetten hingegen ist die Wand durch Fenster mit schweren Spitzgiebeln allzusehr ausgefüllt. Warum unter der Fensterbrüstung konsolenartig kleine Stützen in die Wand eingelassen sind, die entschieden störend wirken, ist nicht recht einzusehen. Leer im Verhältniss zu den zwei unteren Geschossen erscheinen dann wieder die Lünettenwände des dritten oberen und seltsam in der Form die Fenster, die in der Mitte einer jeden angebracht sind. Einmal befremdet es, dass ihr Segmentgiebel, der allzu massiv gebildet ist, fast den Lünettenbogen oben berührt, und dann, dass die Rahmenform nicht eine regelmässige rechteckige ist, sondern nach unten breiter wird. (Zwei Studien in der Casa Buon., Verz. 175 und 129.)

An und für sich unschön, dient sie einer bestimmten ästhetischen Absicht, die, nach einer persönlichen Mittheilung Adolfs von Hildebrands an den Verfasser, folgende gewesen sein dürfte. Bei der grossen Höhe, in der sie ansetzt, wirkt die Kuppel zu klein. Diesem Mangel abzuhelpen, kassettirte Michelangelo sie und führte die Schräge der Kassetten dann im Fenster darunter fort. Dadurch erreichte er es, dass die Kuppel mit ihren Schrägen gleichsam bis auf das untere Gesims heruntersteigt und die Zwickel im oberen Geschoss mit zu ihr gehören. Wären die Fenster gerade, so würde damit das Senkrechte der Wand betont, da alle Geraden die Wand illustriren, alle Schrägen die Kuppel.

So genial dieser Einfall ist, der dann auch die hohe Anbringung des Fensters zur Folge hatte, verräth er doch, als frühestes Beispiel, die Unbekümmertheit des Plastikers um Normen, an die zu rühren dem Baumeister ein Akt der Willkür scheinen musste. Die absolute Regelmässigkeit und Harmonie einer architektonischen Form wird einem Prinzip aufgeopfert, dessen Art und Bedeutung uns später ersichtlich werden wird, das aber hier auch in der eingefügten architektonischen Wandverkleidung des Erdgeschosses sich so deutlich erklärt, dass die Medicikapelle als die Geburtsstätte des individuell persönlichen Baustiles Michelangelos bezeichnet werden muss.

Jene Wanddekoration wird von der Kapellenarchitektur in dem Sinne unterschieden, dass sie in deren schlichten, monumentalen Rahmen sich wie eine in Stein übertragene, reichere Holzverkleidung einfügt. Wie ganz das scharfe, in den Details zierliche Hintergrundgehäuse der Denkmäler den plastischen Gestalten dienstbar gemacht und auf ihre Wirkung hin berechnet wurde, nachdem in früheren Entwürfen mehr Gewicht auf den architektonischen Charakter gelegt worden war, ward schon betrachtet, auch wie die ursprünglich gedachten Bekrönungen einfach durch das Kapellengebälk wegrasirt wurden und dadurch die als Postamente gedachten thronartigen Aufsätze über den Pilastern den Sinn eingebüsst haben. Nicht erwähnt aber wurde bisher der wunderliche Aufbau in den Schmalseiten, welcher unverhältnissmässig niedrige, wie Löcher wirkende Thüren in der Weise mit darüber sich erhebenden Tabernakeln verbindet, dass deren Fuss Sims das obere, von Volutenkonsolen getragene Thürgesims bildet.

Diese Tabernakel machen in ihrer den Raum ganz ausfüllenden Ausdehnung den Eindruck, als suchten ihre schwerfälligen, stark ausladenden Segmentgiebel die Pilaster der Kapellenarchitektur zu zersprengen. Und wie seltsam sind diese Giebel geformt: sie sind unten durchbrochen und in sie schiebt sich ein rechteckiges Rahmenstück hinein, das aber nicht etwa der obere Abschluss der flachen rechteckigen, mit einem Feston geschmückten Nische des Tabernakels, sondern ein scheinbar willkürliches Füllmotiv rein linearer Art ist. Auch hier müssen sich einfache, streng motivirte Formen, wie gerade die des Giebels eine ist, spielende Umbildung gefallen lassen. Und was soll man zu dieser Herabwürdigung der Thüren, die durch die Tabernakel erdrückt und ihrer selbständigen architektonischen Bedeutung beraubt werden, sagen! Man denke sich nun gar noch lastende Statuen in den Nischen über den niedrigen Thürlöchern angebracht, die doch, obgleich wir nichts von ihnen erfahren, geplant gewesen zu sein scheinen, da die Postamente für sie vorhanden sind! Welche Disproportion andererseits zwischen diesen grossen Tabernakeln und den dicht daneben befindlichen kleinen der Denkmäler!

Man mag die geniale Originalität dieser Absonderlichkeiten bewundern, aber man wird nicht leugnen können, dass sich das ästhetische Gefühl gegen sie sträubt, als würde der architektonischen Gesetzmässigkeit Gewalt angethan.

Die Reliquientribüne in S. Lorenzo.

Schlichte Formen zeigt die Tribüne, die oben an der Innenwand der Fassade von S. Lorenzo über zwei Säulen angebracht ist. Als eine Art Benediktionsloge besteht sie aus einem Balkon mit Balustrade, auf welchem sich aus einer in die Mauer verlegten Kammer drei einfach gerahmte Thüren, die mittlere mit einem Spitzgiebel, öffnen. Eingerahmt wird sie seitlich durch zwei Pilaster, die mit schweren Gehängen von Festons aus Lorbeer, Wein und Eiche ornamentirt sind. Unter der Balustrade ist das Mediciwappen, dessen Schild die Form eines Pferdeschädels zeigt, angebracht. Die scharfe, klar bestimmte Meisselarbeit an den Balustraden und Rahmen ist gleicher Art, wie die an den Medicigräbern.

Auch dieses kleine Werk hat eine längere Geschichte. Am 14. Oktober 1525 drückte Clemens VII. den Wunsch aus, Michelangelo solle an ein Ciborium über dem Altar von S. Lorenzo denken. In dieses wolle er alle die Mediceischen Gefässe aus dem Besitze des älteren Lorenzo mit vielen schönen Reliquien stellen; und man solle darum herumgehen können, um sie von dort dem Volke zu zeigen. Vier Porphyrsäulen und zwei aus orientalischem Granit, die man in Rom findet, werden für den Zweck bestimmt. Sie sollen auf Sockel gestellt werden und, da der Altarraum gross, einen Bronzearchitrav erhalten, aber einen dünnen, damit es ihm nicht ergehe wie der Bronzestatue des Papstes Julius, die zum Guss einer Kanone verwendet wurde. Daneben taucht ein anderer Plan auf: man könne das Ciborium auch über der Mittelthüre oder über der Thüre der Neuen Sakristei anbringen, wobei dann aber für einen Raum zur Unterbringung der Gefässe zu sorgen sei. Am 4. Februar 1526 schickt Michelangelo zwei Zeichnungen ein: eine für das Altarciborium, die dem Papst sehr gefällt, und eine für den „Pergamo“, also die Tribüne. (Skizzen zu beiden sind auf einem Blatte in der Casa Buon., Verz. 131 zu sehen.) Einstweilen aber wird ihm Frist gelassen. Erst im Herbst des Jahres wird er gebeten, das Altarciborium zunächst in Holz auszuführen, es zu bemalen und im Chor aufzustellen; Michelangelo zögert, weil er „das Geschwätz fürchtet“. Dann ruht die Angelegenheit lange, bis Ende Oktober 1531. Damals ist das Ciborium aufgegeben und die Tribüne beschlossene Sache. Über das Wappen, das der Künstler „nach altem Stile in Pferdekopfform“ zu machen beabsichtigt, wird hin und her verhandelt. Er schickt eine Zeichnung ein — eine solche ist in

Oxford (Verz. 432) erhalten — und führt dann die Arbeit aus, von der er selbst am 19. Juli 1553 schreibt, sie sei sehr schön ausgefallen. Die Tribüne, die auch aussen an der Fassade vor die Reliquienkammer gelegt werden sollte, kam nicht zur Ausführung.

Die Libreria von S. Lorenzo.

Die langwährende Geschichte dieses Baues in allen Einzelheiten zu verfolgen, würde den Leser nur ermüden. (Vergleiche für sie Bd. I, 296 ff. und die Krit. Unters. II, 113—136.) Es genügt, die Hauptthatsachen hervorzuheben.

Im Herbst 1523, nach der Wahl Giulios zum Papste, dürften die ersten Verhandlungen über den Bau in Rom stattgefunden haben. Bereits Ende Dezember schickt Michelangelo eine Zeichnung ein, der am 21. Januar eine andere, ein Grundriss, folgt. In ihnen handelt es sich um die Anlage zweier Bibliotheken, einer lateinischen und einer griechischen, an des Klosters Südseite. Da nach diesem Plane das halbe Kloster zerstört werden musste, wünscht der Papst die Wahl eines anderen Platzes. Er denkt an die Räume, die nach der Piazza und dem Borgo di S. Lorenzo zu liegen. Der Bau soll eine Länge von 96 Ellen haben, die unteren Räume gewölbt, die oberen mit einer schönen Holzdecke. Zwei kleine Studienräume sollen am Südende, zwei andere zu Seiten der Eingangsthüre angelegt werden. Auch hierfür fertigt der Meister Anfang März zwei Pläne. Da sich Schwierigkeiten zeigen, wird ein dritter Gedanke gefasst, nach welchem die Bibliothek an die Westseite des Chiostro in den Trakt des Klosters, der an das Querschiff der Kirche anstösst, kommen soll. (Situationsplan der angränzenden Häuser in der Casa Buon., Verz. 143.) Dieser Plan wird definitiv am 3. April angenommen. Der Künstler schickt Zeichnungen, darunter eine der Holzdecke ein, die auf Wunsch des Papstes eine, der Anordnung der Gänge zwischen den Bänken entsprechende Eintheilung und Embleme erhalten soll. Ein Querhaus, das beiderseits 18 Ellen vorspringt, ist ins Auge gefasst, und eine Doppeltreppe. Nachdem auch noch Zeichnungen, welche die Verstärkung der Mauer durch Pilaster zeigen, eingesandt sind, wird der Beginn der Arbeit angeordnet. Die „Crociera“ soll vorläufig nicht ausgeführt, aber es soll Bedacht auf sie genommen werden. Baccio Bigio wird Oberaufseher des Baues, der im August begonnen wird.

Bis zum Juni 1526 wird an ihm gearbeitet. Im April 1525 ist er so weit vorgerückt, dass die Arbeit an den Fenstern vorgenommen wird. Der Papst ist einverstanden mit diesen und den Tabernakeln innen über ihnen. An Stelle der Doppeltreppe soll eine einfache kommen. An den Studietti am Südende wird festgehalten. Die Zeichnung der Holzdecke wird noch einmal erbeten. Im November entschliesst sich Michelangelo, das Vestibül auszuführen. Sein Vorschlag, Oberlichter anzubringen, wird nicht gebilligt. Der Plan einer kleinen Libreria (von dreieckigem Grundriss, vergleiche Entwürfe in Casa Buon., Verz. 142 und 141), die wohl an Stelle des Querbaues treten soll, wird später wieder fallen gelassen. Im April 1526 ist das Ganze so weit gediehen, dass nun die innere Ausstattung näher ins Auge gefasst wird: die Holzdecke, die Bücherbänke, die Eingangsthür mit Epitaph. Bis zum 17. Juni sind fünf Säulen im Vestibül aufgemauert, dessen Ausstattung in etwa vier Monaten fertig sein kann. Die Holzdecke ist noch nicht begonnen.

Nun tritt in Folge der politischen Verhältnisse eine längere Pause ein. Ende 1530 wird die Arbeit wieder aufgenommen und bis zum September 1534 weiter geführt. Damals ist die Wandausstattung wohl vollendet worden. Im Sommer 1533 wird die Ausführung der Bänke Battista del Cinque und Ciappino, die der Decke dem Carota und Tasso übertragen. Unausgeführt bleibt die Treppe und die Decke des Vestibüls, als Michelangelo definitiv Florenz verlässt.

An die Vollendung geht man erst 1555, nachdem 1550 der Gedanke aufgetaucht war, die Treppe mit Hülfe von Michelangelos Rath durch Tribolo machen zu lassen, nach Dessen Zeichnung 1552 und 1553 das Paviment ausgeführt ward. 1555 soll Vasari den Treppenbau übernehmen. Es kommt wieder nicht dazu, erst 1560 hat Ammanati mit Benutzung eines kleinen Thonmodelles ihn zu Stande gebracht. Nachdem schon Anfang der fünfziger Jahre der Maler Francesco Pagani und Crocini die Intagli der Libreria angefertigt, ward 1568 auch der Schmuck mit farbigen Fenstern, angeblich nach Entwürfen von Giovanni da Udine, beendet.

Wenn gelegentlich des Auftrages auf dieses Bauwerk Michelangelo bemerkte: „dies sei nicht seine Profession“, so entkräftete er mit diesem Wort eigentlich von Vornherein alle Kritik, die sich jedem die Bibliothek Betretenden, der nur einiges Gefühl für architektonische Formensprache und Gesetzmässigkeit hat, aufdrängen

muss. Die Frage nach dem Wesen und den Bedingungen der Michelangeloschen Architektur verlangt und erhält hier ihre Beantwortung. Wohl nie zuvor hat ein Baumeister auch nur vorübergehend Einfälle gehabt, wie sie in der Wanddekoration dieses Vestibüles, dessen kahles oberes Stockwerk mit den toskanischen Pilastern freilich nicht von Michelangelo herrührt, ohne Scheu verwirklicht worden sind. (Studien. Grundriss: Verz.: 135, 260, 281. Wandeintheilung: Verz. 354, 135, 260, 97, 173, 106, 355. Tabernakel und Fenster: Verz. 151, 106, 104, 152, 116, 138. Thüren: Verz. 153, 150. Säulen und Pilaster: Verz. 138, 95, 133, 132. Gesimse: Verz. 127, 95.) Die gekuppelten Säulen, welche die Wände gliedern, sind nicht, wie natürlich, vor diese gestellt, sondern in sie eingelassen, was zur Folge hat, dass der Charakter der Wand überhaupt vernichtet ist und die Wandkompartimente sich wie Pfeilermassen hervor zu drängen scheinen, als bedeuteten die Säulen die Wand. Diese Säulen selbst wie ungefühl und starr, die Kapitäle wie schreineremässig und verkümmert, die Basen wie unglücklich in ihrer gedrechselten, harten Reifenform! Wie seltsam die hohen, volutenförmig gerollten Konsolen unter den Säulen am Wandsockel, wie unglücklich ihr Zusammentreffen an den Wandecken, die Gesimse wie schwerfällig! Und was sollen an den Wandkompartimenten die Tabernakel mit den schweren Segmentgiebeln, die von hermenförmigen, nur zur Hälfte kannellirten Pilastern getragen werden, und ihre leeren Nischen, für welche Statuen gar nicht geplant waren? Sie dienen nur als Ausfüllung und zwar als eine übermässige. Die kleinen, kannellirten Konsolen unter ihnen erscheinen als eine überflüssige, die ruhige Wirkung des unteren Gesimses störende Zuthat. Der Rahmen des Nischenfeldes über den Tabernakeln, oben in Ohren, zwischen denen ein kleiner Feston hängt, endigend, stösst fast unmittelbar auf die Giebel auf.

Und bei alledem, welch' ein gewaltiger Charakter des Ganzen! Wie zwingt sich diese Künstlerpersönlichkeit in ihrer elementaren Kraft selbst in solch' widerspruchsvollen Erscheinungen auf! Wie müssen wir ihr, trotz Widerstrebens, das Recht zugestehen, sich zu äussern wie sie will. Und, wie sie muss! Denn unabweisbar stellt sich in diesem Treppenhaus die Erkenntniss ein, dass das, was als architektonische Willkür erscheint, als Nothwendigkeit in des Meisters künstlerischem Charakter begründet war. Dessen Wesen, die plastische Anschauung, bemächtigt sich, wie der Malerei, so

auch der Baukunst und prägt sich ihr auf. Zunächst in dem Sinne, dass das Flächenhafte der Wand so weit wie möglich beseitigt, ihre Erscheinung in ausfüllende, plastisch vortretende und zurückweichende Elemente, wie Stützen, Tabernakel, Nischenfelder und Konsolen aufgelöst wird, als wäre die Mauer etwas Knetbares, Elastisches, und dass allen Einzelformen, wie namentlich den Giebeln und ihren (vor Nischenvertiefungen angebrachten!) Pilastern, aber



Vestibül der Libreria Laurenziana. Florenz.

auch den Hauptgesimsen, eine greifbare räumliche Wirkung verliehen wird. Dann aber auch in dem Sinne, dass ein, dem organischen Leben des menschlichen Leibes vergleichbarer Eindruck von Kraft und Bewegung hervorgebracht wird, im Einzelnen, wie im Ganzen. Dies war es, was auch in den seltsamen Gebilden der Fenster und Tabernakel in der Medicikapelle, ja in der schon früher hervortretenden und dauernd bewahrten Vorliebe für Anwendung von Balustern, als Pfeiler und Postamentrahmungen, auftrat und sich nun steigert. Wie in dem menschlichen Leibe durch stärkste Hervorhebung der Muskulatur, wird in dem Bauganzen die

Funktion einzelner Formen nachdrücklich akzentuiert, werden solche Formen gewählt, welche Kraftan- und -abschwellungen besonders deutlich zur Schau tragen, wie Voluten, Hermen, Segmentgiebel, Konsolen. Charakteristisch hierfür sind auch bei Rahmungen die vorspringenden Ecken, die Ohren, welche gleichsam plötzlich eintretende, in Ausweichungen von der Richtung sich kundgebende Willensäusserungen bezeichnen, das Sicheindrängen eines Rahmens in einen anderen bei Portalen und Fenstern, wie sie schon hier in der Libreria auftreten und dann in der Folgezeit in Rom typisch werden, jenes Sicheinschieben von Balustern, die Durchbrechung der Hypothense des Giebels und viele Besonderheiten in den Details. Sieht man, wie hier im Vestibül nun gar selbst die Wand in Bewegung nach vor- und nach rückwärts versetzt wird, so scheint es, als wohne der anorganischen Materie ein Wille inne, der nach einer Metamorphose in einen animalischen Organismus dränge.

Dies heisst nun aber, ästhetisch betrachtet, nichts Anderes, als dass die eigentliche Gesetzmässigkeit der Architektur, welche in der Verdeutlichung des Ausgleiches der im Anorganischen wirkenden Kräfte beruht, aufgehoben und ihre eine andere, ihr nicht entsprechende, dem Organischen eigenthümliche Sprache zugemuthet wird. Statt des Ausgleiches zeigt sich, bei Exuberanz an Kraftäusserungen und Gebilden, in Kontrasten und Konflikten eine Disproportion der Bauglieder innerhalb des, wie bei einem solchen Geiste nicht anders denkbar, grossartig konzipirten Raumganzen. Fasste er anfangs die Architektur nur als eine Dienerin der Skulptur auf, so macht er, was auch in der früher erwähnten Anfertigung zuerst von Modellen, dann erst von im Maass bestimmten Zeichnungen der architektonischen Einzelgebilde sehr ersichtlich zu Tage tritt, sie nun zu einer Art der Plastik selbst, indem er die leblose Materie gleichsam zu vermenschlichen und den baulichen Einzelerscheinungen selbständigen, mannichfach individuellen Charakter zu verleihen trachtet. Alles, was wir noch in der Libreria von weiteren architektonischen Schöpfungen kennen lernen werden, will von dem so gewonnenen Standpunkt betrachtet sein und legt für dessen Richtigkeit Zeugnis ab.

So muss man sich auch an den Gedanken gewöhnen, die Treppe im Vestibül, wie wir sie jetzt sehen, als eine Schöpfung

Michelangelos zu betrachten, was, auf Grund ernster ästhetischer Erwägungen neuerdings, von Seiten Geymüllers, bezweifelt worden. Eine gewissenhafte Untersuchung der erhaltenen Skizzen und der zwei Aussagen des Meisters 1555 und 1559 ergeben mit Sicherheit, dass Ammanati den Gedanken Michelangelos verwirklicht hat. Fraglich bleiben kann nur das Eine, ob in Dessen Modell nicht auch für den oberen Theil Seitenläufe, hier ohne Balustraden, nach dem Mitteltheil zu angeordnet waren, die in dreieckigem Grundriss spitz zu den Thürpfosten verliefen. So befremdlich dies auch gewesen wäre, so hätten dann doch die Seitentreppe, die jetzt ganz unmotivirt erscheinen, da sie gar nicht in die Mitteltreppe ausmünden, sondern nur kläglich seitlich mit dieser vermittelt sind, einen Sinn gehabt. Geymüllers Verurtheilung dieses eigenwilligen Gebildes besteht zu Recht. Die Treppe hat kein Verhältniss noch Zusammenhang mit dem doch für sie bestimmten Vestibül, sie wirkt wie „herbeigeholt und an die Thür herangeschoben“, der sie sich oben wie eine „Zugbrücke“ nähert; sie hat keine seitlichen Begrenzungen, kein „Gehäuse“, und, muss man hinzufügen, die Mittelstufen, die gleich Wellen auf flachem Strande ausschweifen und sich seitwärts kräuseln (Michelangelo selbst sagt: wie ovale, auf einander gelegte Schachteln, die nach oben immer schmaler werden), wirken wie eingezwängte, in flüssigem Zustande erstarrte Masse. (Skizzen in der Casa Buon., Verz. 138, 108. In den Uffizien, Verz. 244, 244a Kopien.)

Tritt man durch die viereckige Thüre, über der ein mächtiger, unten durchbrochener Giebel auf schwachen Lisenen ragt, so bietet sich ein neuer merkwürdiger Eindruck im Anblick des langen Bibliotheksaales, der von der linken Seite her sein Licht durch Fenster erhält. Auch hier haben die Wände eine reiche ausfüllende Dekoration erhalten, und zwar, wie richtig bemerkt worden ist, eine, deren Stil, gleich jenem des Vestibüls, einer äusseren, nicht aber einer inneren Wandausstattung entspricht. Man steht, als blickte man in eine Theaterdekoration, zwischen zwei nach innen gekehrten, durch eine Holzdecke verbundenen Fassaden. Diese sind durch dünne und flache toskanische Pilaster, die auf einem Sockel in Höhe der Bücherbänke aufsitzen, gegliedert. Die Wandstreifen zwischen ihnen enthalten unten in einem gerahmten Felde auf der einen Seite wirkliche, auf der anderen blinde Fenster mit schwerfälligen geraden Gesimsen über schwachem, von Voluten getragendem Architrav,

oben blinde quadratische Fenster mit geradem Gesims und seitlich eingestellten Balustern. Alle Details: Kapitäle, Basen, Gesimse lassen das ausgebildete Maassgefühl und die Berechnung des geschulten Architekten vermissen.

Das Portal an der Eingangsseite hat einen Rahmen von schwachen toskanischen Pilastern, welche ein schweres Gebälk und einen Segmentgiebel tragen: vor diese Thüre gelegt und in sie einbezogen ist eine zweite Thürrahmung, deren Spitzgiebel in den Segmentgiebel hineinragt. (Skizzen im British Museum, Verz. 292; Casa Buon., Verz. 108.)

Der Plafond ist dreigetheilt durch Balken, welche grössere, mittlere und kleinere seitliche Felder, mit Lorbeerkränzen, Widderköpfen und Delphinen ornamentirt, bilden. (Skizze Casa Buon., Verz. 86.) Bücherpulte und Sitze sind in Eines verbunden, so dass auf der einen Seite der Wandlehne die von einer Volutenkonsole gestützte Bank, auf der anderen Seite in gleicher Weise gestützt das Bücherfach und darüber die Pultschräge angebracht ist. Der letzteren Seiten sind durch Groteskenschnitzereien verziert. (Skizze in Casa Buon., Verz. 140.)

Das Modell für das äussere Gesims der Domkuppel.

Baccio d'Agnolo hatte das Gesims an der einen Seite begonnen: „aber Michelangelo, der bei seiner Rückkehr von Rom gewährte, dass bei der Ausführung dieser Arbeit die vorkragenden Steine, die Filippo Brunelleschi nicht ohne Absicht hatte stehen lassen, weggeschnitten worden waren, machte solchen Lärm, dass man von der Arbeit abstand; er sagte, es komme ihm vor, als habe Baccio einen Grillenkäfig gemacht. Dieses so grosse Bauwerk verlange Etwas grösseren Stiles und von andrer Kunst und Anmuth der Zeichnung, als sie Baccios Entwurf zeige. Er wolle es zeigen, wie man es zu machen habe. Als Michelangelo nun ein Modell gemacht, wurde die Sache lange von vielen Künstlern und kundigen Bürgern vor dem Kardinal Giulio de' Medici verhandelt; und schliesslich wurde weder das eine noch das andere Modell ausgeführt.“

Zwei Zeichnungen: korinthisirende Pilaster an den Ecken mit verkröpftem Gebälk, darüber Attikapfeiler mit einer Figur zeigend, sind in der Casa Buonarroti erhalten. (Verz. 78, 117.)

Andere bauliche Arbeiten und Entwürfe in Florenz. (Näheres in den Krit. Unters. II, 134—150.)

Von dem Modell der zwei „finestre inginocchiate“ für den Eckloggiaraum des Palazzo Medici (Riccardi), den Giovanni da Udine ausschmückte, und der Kupfervergitterung derselben erzählt Vasari. Sie müssen etwa 1517 entstanden sein und waren die ersten derartigen an der Aussenseite eines Pallastes. v. Geymüller deutet den Ausdruck: „Fenster, deren Brüstungen seitwärts in ganzer Höhe von Konsolen begleitet sind, um die Fenstergewände oder deren begleitende Halbsäulen zu tragen.“

Durch Vasari auch erfahren wir, dass Michelangelo seiner Nichte zu Liebe, die Nonne in S. Apollonia war, für diese Kirche das Ciborium, sowie einen Entwurf für das von Granacci gemalte Altarwerk, anfertigte. Eine Zeichnung in der Casa Buonarroti (Verz. 107), welche gekuppelte Säulen mit Gebälk und einem Spitzgiebel zeigt, giebt vielleicht eine Vorstellung von dem nicht erhaltenen Werke. Ein Portal (in der Via di S. Gallo), deren Formen an Details der Libreria erinnern, wurde wohl mit Recht schon 1616 dem Meister zugeschrieben.

Wie es sich mit dem Entwurf, den er nach Vasari während seines Aufenthaltes in Venedig 1529 oder auch früher im Auftrage des Dogen Andrea Gritti für die Rialto-Brücke angefertigt, verhält, wissen wir nicht.

Einige Zeichnungen in der Casa Buonarroti (Verz. 166, 167, 100a) verrathen uns, dass er Grundrisse für einen Palazzo dell' Altopascio, vielleicht den dann von Ammanati auf der Piazza dell' Annunziata errichteten, gemacht hat, wie er 1531 auch mit einem Hause für Baccio Valori sich beschäftigte. Wie weit er an dem Bau einiger Villen: der Villa dei Collazzi (Bombicci-Pomi bei Giogoli), der Villa Aloisi oder del Trebbio in Val di Pesa, der Villa Mazzei bei Casciano und der Villa Liccioli alla Ruffina im unteren Sievethal, sich betheiligt hat, bleibt ungewiss; dass er für eine Villa des Marchese Federico di Mantova in Marmirolo 1523 eine Zeichnung anfertigte, ist beglaubigt. (Entwürfe für Villen in Casa Buon., Verz. 168, 162.)

Bezüglich der 1529 ausgeführten Fortifikationsarbeiten, deren Vorbereitung man aus einer grösseren Anzahl von Skizzen in der Casa Buonarroti kennen lernt, sei einem militärischen Unbekannten, dessen Anerkennung, wie es scheint, von Vauban getheilt worden ist, das Wort ertheilt. Er sagt in einer „Breve Istoriotta dell' assedio di Firenze“ (Cod. Magliabecchiano Nr. 622):

„Und auf die erste Besichtigung hin, machte er sich daran, den Hügel von S. Miniato und S. Francesco zu befestigen, und da ihm, bei der Form der von den Medici 1526 und 1527 errichteten Bastionen, die Kosten, um auch Giramonte mit einzuschliessen, zu gross erschienen, liess er seine Bastionen beim ersten Thurm ausserhalb der Porta di S. Miniato gegen San Giorgio zu beginnen, in jener Anlage, die, später besser befestigt, noch bis auf unsere Zeit fort dauert; mit wunderbarer Geschwindigkeit schloss er durch zur Arbeit kommandirte Bauern den Hügel mit Wällen ab, deren äussere Schale er mit rohen Backsteinen aus gestampftem Thon, mit gehacktem Werg gemischt“ — man sieht: er wendet hier seine Erfahrungen als Bildner von grossen Thonmodellen an — „bekleidete und die er innen immer aus Erde und Reisig machte. Alle Gebäude ausserhalb der Stadt wurden zerstört; und so bereitete sich die Stadt, die in den Jahren 1527 und 1528 eine grosse Pest durchgemacht, auf einen sehr grossen und gefährlichen Krieg vor. Von Einigen ist es Michelangelo als Fehler vorgeworfen worden, dass er so viele Ecken und Schiessscharten in seinen Schutzwehren gemacht, was er doch, von den Bedingungen der Örtlichkeit genöthigt, gethan: aber ob dies ein Fehler war, und was grössere Gefahr mit sich bringe: viele Ecken und viele Schiessscharten an Festungen, oder wenige, wird Einer, der Kenntnisse davon besitzt, sehr leicht beurtheilen können. Was die Aufgabe eines guten Baumeisters ist, nämlich den Grundriss gut anzulegen und die Schutzwehren der Örtlichkeit anzupassen, das hat er, auch hierin der Tüchtigste von Allen, wunderbar gethan. Zu erkennen, von welcher Seite aus die Schutzwehren angegriffen oder wie vertheidigt werden können, und welche Wirkung in ihnen die Ecken und Schiessscharten haben, das ist nicht Aufgabe des Baumeisters, sondern des praktisch geschulten, tüchtigen Soldaten, der über Festungen nicht nur spekulirt, sondern sie vertheidigt. Wenn es sich da um einen Fehler handelte, so beging ihn Derjenige, der nicht dafür sorgte, ihm solche Männer zur Seite zu geben. Aber was können denn bloss Kaufleute vom Krieg verstehen, der eben so viele Übung verlangt, als alle anderen Künste? Und um so grössere Erfahrung, je edler und gefährlicher dies Handwerk ist.“

Mochte Michelangelo selbst auch Namen und Beruf eines Architekten zurückweisen, so galt, als er 1534 nach Rom übersiedelte,

auch die Baukunst als einer seiner Ruhmestitel. Auf ihn richteten sich die Blicke, als man seit Karls V. Besuch im Jahre 1536 die Neugestaltung und Verschönerung des Kapitols ins Auge fasste, und die ihm gewährte Auszeichnung durch das Römische Bürgerrecht 1537 steht hiermit in Zusammenhang.

Das Kapitol.

Zunächst kam es freilich bei dem Mangel an Mitteln für grössere Unternehmungen nur zu einer Ausschmückung des Platzes. Nach des Künstlers Anweisung wurde im Frühjahr 1538 die Reiterstatue des Marc Aurel, obgleich er selbst gegen deren Überführung vom Lateransplatze gewesen war, — wie er auch den Papst davon abgehalten hatte, die zwei Rossebändiger des Montecavallo nach dem Kapitol zu bringen, — aufgestellt, vielleicht auch ihr Postament nach seiner Angabe verfertigt. Erst 1546 begann man den Neubau. Das Erste, was geschah, war eine Umwandlung der Fassade des Senatorenpalastes. Die alte Loggia rechts und die Treppe ward entfernt. An Stelle einer älteren errichtete man die Mitteltreppe mit dem Portal und schmückte sie mit den beiden Flussgöttern. Dann, zwischen 1550 und 1555, errichtete Vignola die breiten Treppen nach Araceli und nach dem tarpejischen Felsen und bekrönte sie mit Loggien. Hierauf stockt die Bauthätigkeit. Erst unter Pius IV. 1560 beginnt regeres Leben: der Platz wird durch Balustraden abgeschlossen und der breite Hauptaufgang geschaffen.

Als Michelangelo starb, war ausser der Treppe am Senatorenpalast also noch nichts von seinem Plan der Paläste verwirklicht. Boccapaduli und Tommaso Cavalieri, zu Senatoren ernannt, erhalten den Auftrag, hierfür zu sorgen. Und nun entsteht der Konservatorenpalast bis 1568. Im nächsten Jahre erscheint, zum Weiterbau mahnend, du Peracs Stich nach Michelangelos Gesamtentwurf in Lafreris Verlage (Abb. S. 623). In den folgenden Jahrzehnten folgt die weitere Ausstattung des Platzes mit Statuen, die grosse Aufgangstreppe und die Umwandlung des Senatorenpalastes nach den Plänen Giacomo della Portas. Der dritte Palast auf der linken Seite ist erst im XVII. Jahrhundert nach dem Muster des Konservatorenpalastes ausgeführt worden.

Der Kapitolplatz mit seinen Gebäuden ist, wie du Peracs Stich erweist, des Meisters Schöpfung. In allem Wesentlichen haben sich Giacomo della Porta und Dessen Nachfolger an Michelangelos

Zeichnung gehalten. Die Abweichungen von dieser beschränken sich auf Folgendes:

Der niedrige eingeschossige Thurm des Senatorenpalastes mit den einfachen Pilastern in den Ecken ist in einen höheren, zweigeschossigen mit gekuppelten Pilastern umgewandelt worden. An die Stelle der grossen Fenster im oberen Geschoss, welche von Michelangelo in gleicher Grösse und Form, wie die unteren, geplant waren, sind kleine viereckige gesetzt worden. Auch wurden die Fenster reicher gerahmt und die Balustraden vor ihnen weggelassen. Weggelassen auch wurde die von einem Balkon mit Statuen bekrönte kleine Säulenvorhalle auf dem Mittelpodest der Treppe. An ihre Stelle trat ein grosses Portal und an die des oberen Fensters eine Inschrifttafel. Die auf den Balustraden der Treppen angeordneten Statuen wurden nicht aufgestellt. Nicht Jupiter, sondern Minerva, und zwar bei der späteren Vertauschung, die kleine, als Roma bezeichnete, ward in der Mittelnische errichtet. Grössere verzierte Fenster brachte man an Stelle der von Michelangelo angegebenen einfachen kleinen im Erdgeschoss. Der Konservatorenpalast entspricht der Zeichnung, nur sind die Fenster schmaler ausgeführt worden und das Mittelfenster wurde durch spitzen Giebel und Breite besonders ausgezeichnet. Die Dioskuren auf der grossen Treppe sind dort in Seitenansicht gegeben, und zwar waren hier nun doch die von Montecavallo geplant. Im Übrigen hat er auf der Balustrade nur die zwei Kaiserstatuen und die Trophäen anbringen wollen.

In der Konzeption des Platzes mit der Hinterkulisse des Senatorenpalastes und den Seitenkulissen der beiden anderen Paläste, die im Hinblick auf eine grössere Wirkung des an und für sich kleinen freien Raumes etwas schräge angeordnet sind, wie in der Verbindung der Architektur mit Statuenschmuck, bewährt sich der Genius. Auch die Idee, den Seitenpalästen nur zwei Geschosse zu geben, das untere als Portikus zu gestalten, sie durch Pilaster in voller Höhe des Baues zu gliedern und als Bekrönung eine Balustrade mit Statuen anzubringen, ist kühn und grossartig. Palladios Ideal scheint hier vorweg genommen. Es ist eine Weiterbildung des im Saale der Libreria gegebenen Systemes. Nicht gleich geglückt ist die Fassade des Senatorenpalastes: Giacomo della Porta hat wohl gewusst, warum er die gleichmässige Fensteranordnung der beiden Stockwerke und die Loggia auf dem Mittelpodest der Treppen aufgab.

Den Ausschreitungen, zu welchen Michelangelo durch seinen horror vacui bei den Seitengebäuden sich hatte verführen lassen, suchte Porta zu begegnen, indem er am Hauptgebäude der Wand zu ihrem Rechte verhalf.

Denn, wie an den florentinischen Bauten, vernichtet an denen auf dem Kapitol Michelangelo in seinem Streben, die Fassade zu einem Analogon eines durchgängig bewegten Organismus zu machen, die Wandfläche: im Erdgeschoss durch die von zwei Säulen flankirten Eingänge zum Portikus, im oberen durch die grossen Fenster, die mit ihren von Säulen getragenen, über steilem Gebälk hoch emporgeschobenen Segmentgiebeln und den Balustradenbrüstungen die ganze Höhe und (in dem Entwurfe) auch fast die ganze Breite des oberen Wandtheils zwischen den Pilastern einnehmen. Was das letztere betrifft, so ist man bei dem Bau von Michelangelos Entwurf abgewichen, indem man, um die Wand mit sprechen zu lassen, die Fenster schmaler machte; man setze in Gedanken an Stelle der ausgeführten die Michelangeloschen, um zu erkennen, dass diese Veränderung dem Eindruck zu Gute kam, der andererseits aber durch das grosse, die Mitte betonende Mittelfenster beeinträchtigt ward. Ganz mit Recht hatte Michelangelo, ebenso wie Jacopo Sansovino, an seinem der Idee nach verwandten Bibliothekshallenbau in Venedig, diese Betonung vermieden.

Der ästhetische Eindruck des Konservatorenpalastes und seines Seitenstückes wird durch das mit grosser Schärfe verdeutlichte Gerüst der Vertikalen und Horizontalen bestimmt. Die Kontrastirung der beiden Richtungen dort, wo das gerade Gebälk der unteren Halle auf das Pilaster trifft, hat etwas Schonungsloses. Man vergleiche jene Libreria in Venedig oder Palladios Basilika in Vicenza mit ihren wohlthätig vermittelnden Bögen, um sich des Konfliktes hier ganz bewusst zu werden. Gewaltsam sucht sich die Horizontale gegen die sie durchbrechende Vertikale der Pilaster zu wehren, die Säulen scheinen diese aus einander drängen zu wollen, wie sie zu gleicher Zeit sich mächtig anstrengen, um dem Druck des oberen Stockwerkes zu widerstehen — ein Eindruck, der durch die verhältnissmässig niedrige Höhe des Portikus hervorgebracht wird. Die Nebeneinanderstellung der hohen Pilaster und der niedrigen Säulen ist originell — Palladio ahmte sie dann am Palazzo Valmarana in Vicenza nach —, aber der Mangel eines feiner motivirenden Empfindens verräth sich in ihnen. Verglichen mit dem

festlichen sich öffnenden Charakter jener norditalienischen Bauten wirken diese Öffnungen wie geschreinerte Bottegaeingänge.

Doch wir stehen von weiterer Kritik ab! Im Anblick dieser Bauten erheben sich andere Gedanken — der Geist der Geschichte, welcher es gewollt, dass die Siegesstätte der römischen Antike von Michelangelo neu gestaltet ward, entführt uns in ein Gedankenbereich, in dem selbst die Thaten der Kunst vor den Schicksalsgeheimnissen verschwinden. —

Der Palazzo Farnese.

Unter Denen, welche Michelangelo, und zwar, wie wir gesehen haben, nicht ganz mit Unrecht, ins Gesicht zu sagen wagten, er sei wohl Maler und Bildhauer, aber nicht Architekt, befand sich der jüngere Antonio da San Gallo, der gelegentlich der Fortifikationen von Rom ihm feindlich gesinnt ward. Dieser selbe Antonio musste die Schmach erleben, bei dem Bau des Palazzo Farnese durch den grossen Rivalen verdrängt zu werden, was dann ein Quell der Anfeindungen seitens der San Galloschen Parthei während seines ganzen späteren Lebens für den Bevorzugten geworden ist.

Die Fassade des Palastes war im Jahre 1545 bis zum Kranzgesims gediehen, da bat Paul III., der es besonders schön und reich wünschte und vermuthlich mit dem Entwurfe Antonios unzufrieden war, Michelangelo um ein Gutachten. Dieses, uns erhalten, verräth deutlich das Bemühen des gereizten Meisters, jenen gegen ihn erhobenen Vorwurf durch eine Darlegung seiner gründlichen Kenntnisse der Architektur —, war er doch schon 1532 dem Kanonikus Giovanni Norchiati bei seinem Kommentar zum Vitruv beigestanden! — zu widerlegen und seinen Gegner, der ihn tief erbittert hatte, der Unfähigkeit zu bezichtigen. Das seltsame, wortreiche, aber in der Fassung unbestimmte Gutachten lautete (im Entwurfe):

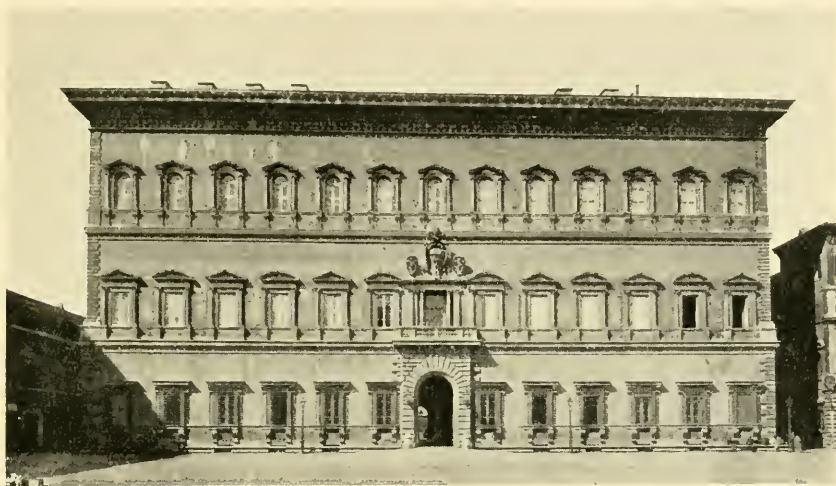
„Heiliger Vater.“

„Wie Eure Heiligkeit aus dem Kapitel des Vitruv wissen, ist die Architektur nichts Anderes als Ordnung und Disposition und eine schöne Stilerscheinung und eine schickliche Übereinstimmung der Bauglieder und Angemessenheit und Ausstattung.“

„Und erstens: die Anordnung fehlt hier gänzlich; denn Anordnung ist eine Zurichtung der Bauglieder im Besonderen und

im Ganzen im Sinne einer Übereinstimmung. Vielmehr ist Alles Unordnung, denn die Glieder dieses Gesimses sind disproportionirt und einander nicht angemessen.“

„Zweitens: keine Disposition ist hier zu finden. Die Disposition ist eine, nach Art und Wirkung des Bauwerkes geschmackvoll getroffene Zusammenstellung. Hier aber ist keine Rücksicht auf das, nach den Regeln des Vitruv gemachte Bauwerk genommen. Dieses Gesims verräth vielmehr barbarische oder sonstige Art.“



Palazzo Farnese. Rom.

„Drittens: eine schöne Erscheinung der Annehmlichkeit in der Komposition der Glieder. Hier zeigt sich der Betrachtung keinerlei Annehmlichkeit, sondern nur Unannehmliches. Das erste Unannehmliche ist dies, dass die Gefahr, bei so grossen Kosten werde die Arbeit nie vollendet, vorliegt; das zweite Unannehmliche besteht darin, dass das Gesims die Palastfassade zu Boden zu drücken droht. Ferner giebt es drei Stilarten für das Gesims: die dorische, die jonische und die korinthische. Dieses aber gehört keiner der drei Gattungen an, sondern ist ein Bastard.“

„Viertens: es giebt eine schickliche Übereinstimmung zwischen dem Ganzen und den Gliedern, so dass die einzelnen Theile der gesammten Erscheinung der Gestalt verhältnissmässig entsprechen. In diesem Gesims aber giebt es kein Glied, welches dem Ganzen

verhältnissmässig entspräche, denn die Konsolen sind in Anbetracht der Grösse zu klein und zu gering an Zahl, der Fries ist für eine so grosse Unterlage zu klein, und der untere Stab viel zu klein für ein so grosses Volumen.“

„Das Fünfte ist das Dekorum und ein dem Werke verliehenes besseres Ansehen, eine Angemessenheit, die darin besteht, dass die Dinge sich als einsichtig komponirte erweisen. Eine solche Angemessenheit findet sich aber in diesem Gesimse gar nicht, vielmehr durchaus nur Unangemessenheit: denn erstens erscheint diese Krönung zu gross, die Fassade zu klein, der Kopf grösser als das Andere, und für eine so geringe Höhe passt kein so grosser Kopf, und dann stimmen die Maassstäbe nicht überein: sie weichen von einander ab.“

„Sechstens: die Ausstattung ist ein nach der Fülle der Mittel und des Raumes sich schickendes Ausgeben. Hier ist nichts gut, sondern alles zufällig und nach Laune ausgegeben. An der einen Stelle war er verschwenderisch, auf der anderen geizig. Dies ist es, was ich hierüber Eurer Heiligkeit, der ich in Demuth die Füsse küsse, zu sagen habe. Und wenn ich mich nicht vor Eurer Heiligkeit sehen lasse, so trägt mein Leiden Schuld daran, das, so oft ich ausgegangen bin, immer wieder einen Rückfall hatte.“

„Um verschiedene Art der Ausstattung handelt es sich, wenn ein Bau dem Gebrauch eines Familienvaters entsprechen soll oder wenn, der Fülle der Geldmittel und einer würdigen Vornehmheit entsprechend, hohe Gebäude errichtet werden; denn man sieht doch leicht ein, dass man die Stadthäuser anders als die Bauernscheunen, in denen das Getreide aufbewahrt wird, errichten muss, anders die der Geldtreibenden, als die der Reichen und Feingebildeten und Herrschenden, die mit ihrem Geist den Staat regieren, ihrem Zweck entsprechend angeordnet werden müssen. Die Ausstattung der Bauten, sollen sie nicht fehlerhaft sein, muss je nach dem Range der Personen sein.“

Auf diese Kritik hin, die Antonio wohl als Argument für seine Behauptung, Michelangelo sei kein Fachmann, hätte benutzen können, forderte Paul III. die ersten Architekten in Rom auf, Entwürfe zu machen. Der beste sollte dann von San Gallo ausgeführt werden. „Und so eines Morgen, als er im Belvedere frühstückte, wurden in Anwesenheit Antonios alle die Zeichnungen vor ihn gebracht; sie waren ausgeführt von Perino del Vaga, Fra Bastiano

del Piombo, Michelangelo und Giorgio Vasari, der damals ein Jüngling war und dem Kardinal Farnese diente, in Dessen und des Papstes Auftrag er nicht allein eine, sondern zwei verschiedene Zeichnungen für das Gesims gemacht hatte. In Wahrheit brachte übrigens Buonarroti die seine nicht selbst, sondern sandte sie durch Giorgio Vasari, dem er sie übergab, als er kam, ihm seine Zeichnungen zu zeigen und seine freundschaftliche Meinung zu erbitten.



Palazzo Farnese (Gartenseite). Rom.

Vasari erhielt den Auftrag, dem Papst den Entwurf zu überbringen und Michelangelos persönliches Fernbleiben damit zu entschuldigen, dass er sich nicht wohl fühle. Seine Heiligkeit betrachtete alle ihm präsentirten Zeichnungen lange und lobte sie als geistreich und sehr schön; aber die des göttlichen Michelangelo über alle.“ (Vasari.)

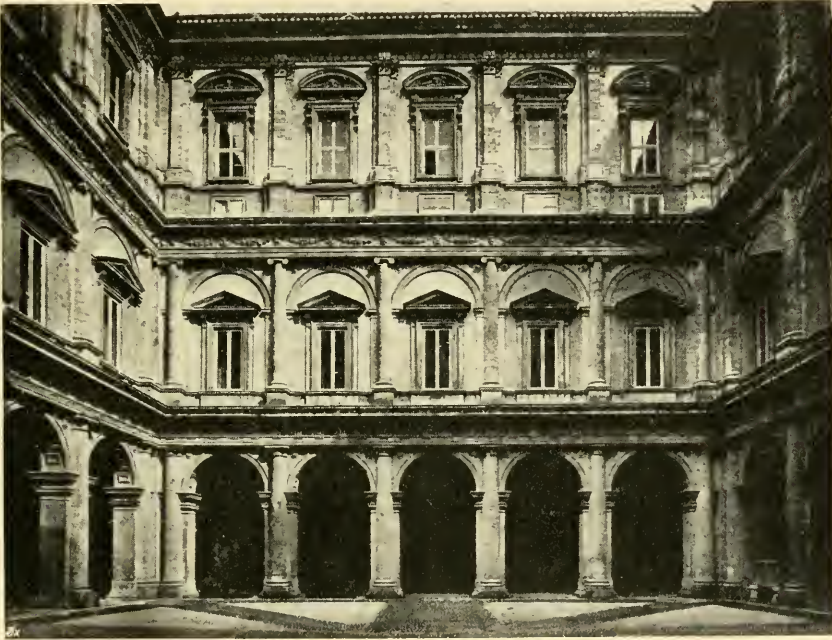
Der Schlag war für Antonio ein furchtbarer. Er starb am 3. Oktober 1546, und sein siegreicher Rivale wurde Architekt des Palastes, dessen Kranzgesims er 1547 ausführte.

Der strenge Richter, der sich genöthigt sah, durch eigene That sein Urtheil zu rechtfertigen, hat sich in diesem Werke einer

stilistischen Strenge beflissen, wie sonst nie. Mit vollem Bewusstsein liess er es sich hier angelegen sein, die Vorschriften der Antike zu respektiren. Er hielt sich offenbar in Sonderheit an die Gesimse des Pantheon, des Dioskurentempels, des Forums des Nerva, des Titusbogens und des Vespasianstempels und entwickelte aus diesen Vorbildern sein antikisches Gebilde, etwa in ähnlicher Weise, wie Vignola aus Verbindung der Elemente verschiedener Bauten Typen gestaltete. So entstand ein Werk von klassischem Charakter. Da es als solches unter des Meisters architektonischen Schöpfungen vereinzelt dasteht, ist die Vermuthung, dass Vignola an ihm mit theilgenommen gewesen, nicht ohne Weiteres zurückzuweisen.

Über Michelangelos fernere Thätigkeit an dem Palaste berichtet Vasari: „Er machte über dem Hauptportal das grosse Fenster mit schönsten gesprenkelten Säulen und mit einem grossen, sehr schönen Wappen Pauls III. in buntem Marmor. Im Innern fuhr er in dem von Antonio Begonnenen fort, indem er über der ersten Ordnung im Hofe die anderen zwei mit den schönsten verschiedenartigen, anmuthigen Fenstern, Ornamenten und Kranzgesimsen, die man je gesehen, ausführte; so dass dank dem Geiste und den Bemühungen dieses Mannes der Hof der schönste von ganz Europa geworden. Er verbreiterte und vergrösserte den grossen Saal und ordnete das Vestibül davor an, dessen Gewölbe er in lebendig neuer Art in Form eines halben Eirund ausführen liess; und da in jenem Jahre (1546) in den Antonianischen Thermen eine Marmorgruppe, in der Grösse von sieben Ellen, aufgefunden war (der farnesische Stier) so gab Michelangelo den Rath, man solle sie in den zweiten Hof bringen und dort so wiederherstellen, dass sie Wasser ausströme, welcher Gedanke Zustimmung fand. Und so haben sie jene Herren Farnese sorgfältig für diese Bestimmung seither restauriren lassen. Michelangelo aber ordnete an, dass man in der Axe des Palastes eine Brücke über den Tiber bauen solle, um vom Palaste aus nach Trastevere zu einem andern Palast und Garten der Farnese gehen zu können und in gerader Linie vom Hauptportal am Campo di Fiore mit einem Blicke den Hof, den Brunnen, die strada Julia, die Brücke und die Schönheit des anderen Gartens bis hin zum andern Thore, welches auf die Strasse von Trastevere mündet, zu gewahren. Eine Anlage seltener Art, würdig jenes Papstes und würdig des Talentes, des Urtheiles und der Kunst Michelangelos.“

In diesem grossartigen Projekt erkennt man das Genie des gewaltigen Raumbildners; wenn aber Vasari dem Meister das Verdienst, die Herrlichkeit des Palasthofes geschaffen zu haben, zuschreibt, so ist dies eine aus äusserster Partheilichkeit hervorgehende Ungerechtigkeit gegen Antonio da San Gallo. Dessen Werk ist die Schönheit des Hofes, denn er hat nicht nur das dorische Erdgeschoss, sondern auch das jonische erste Stockwerk — nur



Hof im Palazzo Farnese. Rom.

die Fensterrahmung mit den schweren Spitzgiebeln rührt von Michelangelo her — geschaffen, dessen Formen und Verhältnisse Michelangelos Behauptung, Antonio habe nicht die antiken Stilarten gekannt, Lügen straft. Was aber Michelangelo hinzugefügt hat, das oberste korinthische Stockwerk, beeinträchtigt empfindlich die Harmonie des Ganzen. Es bedeutet zunächst nicht, wie dies zu erwarten wäre, ein leichteres Ausklingen der gesamten Baumasse, sondern erscheint, den unteren Theilen verglichen, schwerfällig und lastend. Zweitens ist der schöne Rhythmus der Gliederung zerstört durch die Anordnung von Postamenten unter den Pilastern,

deren reiner Eindruck zudem durch die sie begleitenden Halbpilaster beeinträchtigt wird. Drittens macht sich auch hier die Vernichtung der Wandfläche durch die grossen, bis zum Gesims emporragenden Fenster und die kleinen, unter ihnen angebrachten oblongen Öffnungen unerfreulich geltend. Und endlich ist das Verhältniss der mächtigen Segmentgiebel, deren Konsolen sehr unruhig wirken, zu den Fenstern, die seltsamer Weise nach unten etwas schmaler werden, ein unglückliches; die ganze Rahmung wirkt, wie dies ja überhaupt für des Meisters Dekorationskunst charakteristisch ist, überladen. (Vergleiche Studien in Oxford, Verz. 452 und 453.) Und wenn er Antonios Gesims vorwarf, es sei ein Bastard, so macht er sich selbst in weitgehender, bizarrer Weise der Mischung der verschiedenen Ordnungen schuldig. Man sehe das Architrav: die drei Glieder springen in starker Schräge vor und sind durch Rundstäbe (der obere mit Eiermotiv verziert) getrennt. Das zweite ist mit Masken, das dritte mit Triglyphen und Rosetten geschmückt. Der Fries aber ist unverziert! Auch die Fenster, in deren Giebeln Kränze an einem Thierschädel aufgehängt sind, zeigen absonderliche, spielende Verwerthung von Triglyphenbruchstücken, sowohl am Fries als auch an den rahmenden Lisenen, an denen man in der Höhe Löwenköpfe mit Ringen und über einer Triglyphe ein Feld mit Schuppen gewahrt.

Im Erdgeschoss hat Michelangelo den San Galloschen Thüren vier weitere Thüren und Fenster hinzugefügt, welche jene, schon in der Medicikapelle angewandte, nach unten sich verbreiternde Form und am Rahmen oben Ohren zeigen. Das Wappen an der Fassade ist dem Mediciwappen in S. Lorenzo verwandt, aber reicher und voller gebildet; Delphinköpfe, Masken und Fruchtkränze verzieren es.

Nach Michelangelos Tode hat Vignola, der von ihm schon am Bau beschäftigt worden war und die Thüren in den Arkaden des mittleren Geschosses gezeichnet hatte, die Arbeiten fortgeführt. Dann trat Giacomo della Porta ein, dem der Mitteltheil der hinteren Fassade mit den Loggien, welche das System des Hofes wiederholen, verdankt wird.

Entwürfe zu S. Giovanni dei Fiorentini.

In den letzten Lebensjahren Leos X. hatten die Florentiner beschlossen, eine Nationalkirche, die an Grösse und Herrlichkeit alle

andern übertreffen solle, in Rom zu errichten. Jacopo Sansovino entwarf einen Zentralbau mit vier Tribünen, dessen in den Tiber vorgeschobene Fundamente von Antonio da San Gallo mit grosser Kunst bis zur Höhe von einigen Ellen über dem Wasser ausgeführt wurden. Der Sacco di Roma machte der Thätigkeit ein Ende. Erst 1550 dachte man wieder an sie. Damals hatte Julius III. Vasari den Auftrag auf die Grabdenkmäler seiner Verwandten de' Monti gegeben, für welche zunächst S. Pietro in montorio in Betracht gezogen war. Bindo Altoviti legte ihm den Gedanken nahe, ob nicht S. Giovanni dei Fiorentini in Aussicht genommen werden solle: der Papst solle den Chor bauen, die Florentiner Kaufleute würden sechs Kapellen errichten. Michelangelo, der die Oberleitung jener Grabmäler übernommen hatte, schreibt am 1. August an Vasari: „Gestern Morgen, als der Papst nach Montorio gegangen war, sandte er nach mir. Ich kam nicht zur Zeit und traf ihn heimkehrend auf der Brücke. Ich hatte eine längere Verhandlung mit ihm über die dort in Auftrag gegebenen Grabmäler, und zuletzt sagte er mir, er wäre entschlossen, sie nicht dort oben zu errichten, sondern in der Kirche der Florentiner, und bat mich um meine Ansicht und um eine Zeichnung; und ich bestärkte ihn sehr darin, in der Meinung, dass auf diesem Wege die Kirche zur Vollendung kommen werde.“ Die Inangriffnahme des Baues scheiterte aber an der Geldfrage.

1559 scheint diese durch Sammlungen der Kaufleute geregelt, und die Konsuln und Räthe der „nazione“ bitten den Meister, sich dem Bau zu widmen. Als er von Herzog Cosimo, der das Protektorat übernimmt, um ein Modell gebeten wird, erklärt er sich bereit. Er hat fünf Zeichnungen gemacht, deren würdigste und reichste, von Tiberio Calcagni sorgfältig ausgeführt, von den Prokuratoren gewählt und mit Bewunderung von dem Herzog aufgenommen wird. (Vergleiche die Entwürfe zu einem Centralbau in der Casa Buonarroti, Verz. 170, 169, 73; auch 159 und 158.) Michelangelo selbst sagt von ihr: niemals, auch zur Zeit der Griechen und Römer nicht, sei dergleichen gemacht worden. Nach Calcagnis Modell wird ein Holzmodell angefertigt. Cosimo äussert sich: „Wir sind so verliebt in Eure Zeichnung für die Kirche der Nation, dass Wir bedauern, sie nicht vollendet sehen zu können, zur Zierde und zum Ruhme unserer Stadt, und auch zu Eurem ewigen Gedächtniss, das Ihr wohl verdient; so helft, sie zu verwirklichen.“

Aber Michelangelos Plan kam aus Mangel an Mitteln nicht zu Stande. Giacomo della Porta hat sie später, 1588, nach einem anderen gebaut.

Jenes Modell ist zu Grunde gegangen, aber der vermuthlich definitive Entwurf — Grundriss, Schnitt und Fassade — ist uns in Sandrarts Teutscher Akademie erhalten. Es ist ein Zentralbau, in dessen Diagonalaxen an den Ecken vier runde (etwas ovale) Tribünen angeordnet sind. Deren jede enthält fünf, für Altäre bestimmte Wandnischen. In den Hauptaxen, zwischen den Tribünen, befinden sich, nach aussen vortretend, oblonge rechteckige Räume, in deren Schmalseiten je eine Wandnische eingelassen ist. Drei von ihnen haben in der Mitte einen Eingang, die vierte: der Chorraum, ist geschlossen. Die Mauern der Kapelle verbreitern sich an den Ecken, wo Tribuna und Rechteck zusammenstossen zu Pfeilern, die, durch Nischen belebt und mit zwei Säulen belegt, die Kuppel tragen.

Der Schnitt zeigt im unteren Geschosse toskanische Ordnung: die Säulen und Pilaster, welche die Kapellenwände gliedern, stehen auf Sockeln. Das fortlaufende Gebälk dient als Kämpfer für die Arkaden. Die Gewölbe sind Tonnen. Die Nischen haben Rahmen mit Spitzgiebeln. Das zweite Geschoss, den Rhythmus der grösseren und kleineren Intervalle fortsetzend, dient als Tambour. Die Säulen vor den Pfeilern sind jonisch; sie schliessen von Segmentgiebeln bekrönte Fenster mit oberer Lichtzufuhr ein. Das untere Geschoss greift durch seine Arkaden, über denen oblonge Füllungen angebracht sind, in den Tambour ein. Darüber erhebt sich, von einer Laterne bekrönt, die genau halbrunde Kuppel; ihre Gliederung in schmälere und breitere Streifen entspricht derjenigen des unteren Geschosses und des Tambours.

Das Charakteristische des Aufbaues liegt darin, dass die Kuppel sich gleichsam von unten erhebt, da alle Linien durchgeführt sind. Man darf sich fragen, wie dieser, fast als gothisch zu bezeichnende Gedanke, ästhetisch gewirkt haben würde! Das Ganze zeigt entschiedene Verwandtschaft mit Serlios Zentralbauten.

Das Äussere hat dorische Wandpilaster, im unteren Geschosse Fenster mit geradem Gesims und mit einer in Ohren ausbiegenden Rahmung. Die Portale tragen spitze Giebel. Der Tambour setzt begreiflicher Weise in grösserer Höhe, über den Arkaden und Tribüengewölben, an und erhebt sich, durch ein Gesims abgeschlossen und vermittelt zweier Stufen darüber in die Kuppel

übergehend, höher. Hierdurch erhält die verkürzte Kuppelform aussen etwas stumpf Gedrücktes. Wie denn überhaupt das ganze Gebäude breit und wie schwerfällig sich lagernd wirkt. Die einfache Art dieses Baues scheint zu verrathen, dass Michelangelo durch seine Beschäftigung mit den Problemen von S. Peter in ausgesprochenem Sinne Architekt geworden ist — früher war er immer der Bildhauer, selbst dort, wo er einfache Formen anwendete.



S. Maria degli Angeli. Klosterhof.

Auf plastischen Schmuck hat er hier ganz verzichtet, auch die Nischen sind verschwunden. Nur durch sich selbst, durch Verhältnisse und Kräfteausdruck sollte diese Architektur wirken. Vielleicht war es das Bewusstsein solcher erreichten Klarheit und Bestimmtheit des architektonischen Stiles, verbunden mit der Gewissheit, gewaltigste Raumverhältnisse in Einfachheit zu gestalten, was ihn sein Werk mit Stolz den grössten der Antike vergleichen liess.

Einem diesen Problemen zugewandten Geiste musste die Aufgabe, grossartige antike Ruinen wieder zu neuem Leben zu erwecken, willkommen sein. Eine solche ward ihm gestellt in dem Bau der Kirche

S. Maria degli Angeli.

Wiederum erhielt Michelangelos Zeichnung für eine Kirche und das Kloster, das Pius IV. 1561 den Karthäusern in den Diokletianischen Thermen überwies, den Vorzug vor denjenigen ausgezeichneten Architekten. Erst nach seinem Tode, etwa 1568, ward der Bau vollendet, von dem nur das Kloster, nicht aber die Kirche, die 1749 von Vanvitelli umgestaltet ward, in der ursprünglichen Gestalt erhalten blieb.

An den antiken, oblongen, einschiffigen Raum des Tepidario mit seinen drei grossen Kreuzgewölben, den der Meister für die Kirche herrichtete, schloss sich an jeder Seite ein Raum an; in den einen verlegte er das Hauptportal, das er in reichem griechischem Geschmack aus Travertin ausführte, in den anderen den Hauptaltar. Vier vor die Wand tretende, antike Syenitsäulen tragen die drei grossen Querbögen. Die mittlere Travee öffnete sich links in einen langen Korridor, an dessen Ende in einer Nische ein kleiner Altar der Madonna sich befand, rechts in eine Rotunde, in welche die meist benutzte Seitenthüre der Kirche führte. Die vier anderen Wandfelder hatten Eingänge in vier Seitenräume, die von Michelangelo roh gelassen, aber als Kapellen ins Auge gefasst wurden.

Vanvitelli machte diesen herrlichen, gewölbten Hauptraum zum Querschiff, indem er das Hauptportal zumauerte, und zum Längsschiff die drei aufeinander folgenden Räume: die Rotunda, das Mittelloch und den Korridor. Hauptaltar wurde nun jener Altar der Madonna, Hauptportal die Seitenthüre.

Da es sich hier nur um die Adaptirung einer grandiosen römischen Anlage von antikisch schönen Verhältnissen handelte und das Portal verschwunden ist, kann von einer Michelangeloschen Architektur doch nur in sehr bedingter Weise geredet werden. Auch in der Gestaltung der vier Kompositsäulen (mittlere Travee) und der vier korinthischen (in den Ecken), der entsprechenden Pilaster und des sehr reichen und feinen Gebälkes und Gesimses hat er von dem ausführenden Architekten durchaus antike Vorbilder nachahmen lassen.

Unabhängiger als in dem Kircheninnern tritt uns in der Riesenanlage des angränzenden Klosterhofes mit seinen hundert Travertinsäulen Michelangelos Architektur vor Augen, hat Dieser auch für die Gesamtanlage die Certosa bei Florenz als Vorbild benutzt, die zugleich für die Anordnung der einzelnen Zellen mit ihren Gärten

bestimmend ward. Nur ist jeder Komplex einer solchen Zelle etwas reicher gestaltet, indem von dem schmalen Korridor aus eine kleine Loggia nach dem Garten sich öffnet. Die Säulenordnung des Hofes ist toskanisch, die Gewölbe haben Stiehkappen. Das Attikageschoss enthält abwechselnd breite viereckige und ovale Fenster, um deren Rahmen die von oben herabsteigenden Linien der Felderfüllung als äussere Begränzung (mit Ohren an den vier Ecken) sich herumziehen. Die Thüren und kleinen Fenster der Zellen haben gleichfalls Umrahmungen mit Ohren, die zwei aneinander gelehnte kleine Voluten in sich schliessen. Das Kranzgesims, auf dem das Dach unmittelbar aufsitzt, wird durch schlichte Pilaster getragen.

Die Capella Strozzi in S. Maria maggiore.

Zu den merkwürdigsten Entwürfen Michelangelos muss die Fassade der Kapelle, welche der Kardinal Ascanio Guido Sforza am linken Seitenschiff in S. Maria maggiore errichten liess, gehört haben. Bottari schreibt 1748, in welchem Jahre diese Front barbarischer Weise zerstört ward, von ihr: „sie zeige eine grossartige Einfachheit, eine bizarre neue Erfindung, etwas Grosses und Furchtbares; sie mache, bewunderungswürdig in ihrer Majestät und Festigkeit, den Eindruck einer abstrakten Idee, einer blossen Vorstellung oder eines Traumbildes.“

Auch der Kapellenraum, den nach des Kardinals und des Meisters Tode 1564 Giacomo della Porta ausgeführt hat, dürfte auf einen Entwurf Michelangelos zurückgehen. Die originelle Idee spricht für diese Annahme. Der Hauptraum besteht aus einem kuppligen Gewölbe, das von vier schräggestellten, antikischen Kompositsäulen getragen wird. Links und rechts schliesst sich in flacher, segmentförmiger Rundung je eine Art Apsis an, und zwar nicht in der Breite der Säulendistanz, sondern breiter: zwischen der Vierungssäule und dem seitlichen Apsisabschluss tritt in die Ecke vermittelnd eine Säule. Zwei Pilaster gliedern die Wand der Apsis, die mit segmentförmigem Gewölbe versehen ist. Der viereckige Chor ist von einem Tonnengewölbe bedeckt. Die Mittelfenster der Apsiden zeigen Michelangeleske Formen: nach unten sich verbreiternd, sind sie mit einem Segmentgiebel, der einen spitzen in sich aufnimmt, abgeschlossen.

Vasari erzählt: „er liess Tiberio Calcagni den Auftrag geben, nach seiner Anordnung in S. Maria maggiore eine für den Kardinal

von Santa Fiore begonnene Kapelle zu errichten. In Folge des Todes des Kardinals, Michelangelos und Tiberios blieb sie unvollendet.“

Sonstige kirchliche Anlagen, wie die Capella Strozzi in S. Andrea della Valle, S. Anna de' Palafrenieri, S. Maria dell' Orto, die Holzdecke des Hauptschiffes von S. Giovanni in Laterano, die Ornamente der Capella Cesi in S. Maria della Pace und der Brunnen im Garten von S. Susanna sind ohne Begründung dem Meister zugeschrieben worden.

Von mehreren anderen Bauten aber erhalten wir noch einige Kenntniss und zum Theil wenigstens auch Anschauung. Die 1525 vom Kardinal von Santiquattro ausgesprochene Bitte um eine kleine Zeichnung für die Fassade seines Palastes dürfte Michelangelo wohl erfüllt haben. Vielleicht bezieht sich eine flüchtige Skizze in Lille (Verz. 273) darauf. Sie stellt die linke Hälfte eines Palastes mit mächtigem Rustikaerdgeschoss und einem durch gekuppelte Säulen gegliederten Obergeschoss dar. In der Mitte befindet sich ein einfaches, rundbogiges Portal, über dem sitzende Figuren angebracht sind, links über hohem Sockel eine Nische mit Segmentgiebel, in welcher eine Statue angebracht ist, oben in jedem Wandtheil ein grosses Fenster zwischen zwei kleineren schmalen Nischen.

Diese Skizze könnte freilich auch auf einen anderen Entwurf, nämlich den zu einem Palaste Julius' III. bezogen werden, von dem Vasari erzählt: „Seine Heiligkeit liess ihn das Modell einer Fassade für einen Palast machen, den Sie neben S. Rocco bauen wollte, mit Verwerthung der anstossenden Mauern des Mausoleum des Augustus; man kann als Fassadenentwurf nichts Mannigfaltigeres, reicher Geschmücktes, in Stil und Anordnung gleich Ungewöhnliches sehen, wie es denn in allen seinen Werken sich zeigt, dass er niemals einem alten oder neuen Gesetze der Architektur sich hat fügen wollen, als Einer, dessen Geist immer fähig war, neue und lebendige und wahrlich nicht minder schöne Dinge zu erfinden. Dieses Modell (von Bastiano Malenotti 1551 ausgeführt) befindet sich heute im Besitz des Herzogs Cosimo Medici, der es von Pius IV., als er nach Rom kam, geschenkt erhielt und es zu seinen theuersten Schätzen zählt.“ Vielleicht war der im Nachlass des Meisters angeführte kleine Karton, der eine Palastfassade zeigte, die Vorlage für das Modell.

Von der Beschäftigung mit einem dritten Palaste kündigt eine Zeichnung der Malcolmschen Sammlung im British Museum (Verz. 351).

Im Belvedere des Vatikan entwarf er 1550 die neue Treppe vor der grossen Bramanteschen Nische. Zwei Läufe von je sechs Stufen führen, seitlich angelegt, zum Podest, auf dem, flankirt von zwei Pfauen, zwischen zwei horizontalen Balustraden, der grosse Pinienapfel aufgestellt ist. In der Füllung des Mittelfeldes, das von je zwei gekuppelten Lisenen gerahmt wird, ist eine Maske angebracht, die in ein rundes Becken Wasser speit. — Schon früher, unter Clemens VII., hatte er für einen Flussgott, wohl den Tigris, eine Nische gebaut; für Julius III. entstand der Entwurf zu einem Brunnen mit einem Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt.

An dem Bau der Vigna Julius' III. hat Michelangelo bloss berathenden Antheil gehabt. Den der Brücke S. Maria hat er unter Paul III. begonnen, aber nur die Fundirungsarbeiten ausführen lassen; dann wusste Nanni di Baccio Bigio 1551 sich die Leitung zu verschaffen, der seiner Aufgabe aber so wenig genügte, dass die Brücke 1557 bei einer Überschwemmung zerstört ward.

Von grösserer Bedeutung ward des Meisters Thätigkeit an den Fortifikationen und einigen Thoren Roms. Es war gelegentlich einer Berathung über die Festungswerke, welche Antonio da San Gallo d. J. seit 1534 baute, dass es 1545 zu jenem heftigen Disput zwischen Diesem und Michelangelo kam. (Vergleiche Bd. I, S. 218.) Letzterer formulirte dann seine Ansichten in einem Schreiben an den Kastellan von Rom am 26. Februar.

„Monsignore Castellano.

Bezüglich des Modelles, über das gestern disputirt wurde, sagte ich nicht voll meine Meinung, um die ich von Eurer Signoria ersucht wurde, weil ich jene Personen, für die ich die grösste Zuneigung hege, zu sehr zu kränken fürchtete. Und zwar meine ich den Capitano Giovanni Francesco (Montemellino), mit dem ich in einigen Dingen nicht übereinstimme; denn mich dünkt, dass die begonnenen Bastionen mit Vernunftgründen und mit Kraft sich vertheidigen und fortführen lassen. Und thut man es nicht, so fürchte ich, macht man viel Schlimmeres; denn mir scheint, alle diese Gutachten und verschiedenen Modelle haben den Papst in

grosse Verwirrung gesetzt und ihm solchen Überdruß bereitet, dass, wenn man sich zu nichts entschliesst, man weder in dieser Weise fortfahren kann, noch in jener anderen es ausführen, was sehr übel wäre und wenig zur Ehre Seiner Heiligkeit. Darum, wie ich gesagt, halte ich es für richtig fortzufahren, ich sage nicht in Dem, was angefangen ist, sondern in der Befestigung des Hügels, indem man Einiges, ohne Beschädigung des Ausgeführten, mit Hülfe des Rathes des Capitano Giovanni Francesco verbessert und die Gelegenheit benutzt, die jetzige Leitung zu beseitigen, wenn es so ist, wie man sagt, und an ihre Stelle den Capitano, den ich für tüchtig und vortrefflich in allen Dingen halte, zu setzen. Und geschieht dies, so biete ich mich dem Papste zu Ehren an, denn mehreremale hat man mich nicht wie einen Mitarbeiter, sondern als wäre ich in allen den Dingen ein Kind, aufgefordert. — Von den Spinegli bis zum Castro würde ich nur einen Graben machen, denn der Laufgang genügt, wenn er ordentlich hergerichtet wird.“

Nach Antonios Tod wurde Michelangelo neben dem Meleghini eine entscheidende Stellung zuerkannt. Wir erfahren hiervon aus einem Briefe, der am 2. März 1547 vom Kommissar Mochi an Pier Luigi Farnese gerichtet ward und einige Angaben über des Meisters Ideen enthält. Als dann nach dem Tode Pier Luigis und der Einnahme Piacenzas durch die Kaiserlichen die Gefahr einer Belagerung Roms drohender wurde, vertraute Paul III. die beschleunigte Fortifikationsthätigkeit dem Jacopo Fusto Castriotto von Urbino an, der die Befestigungen, statt in der Ebene des Borgo, wie Michelangelo verlangt hatte, auf den Höhen anlegte, und Michelangelo zog sich zurück. Unter Paul IV. übernahm er die Aufgabe, die Statuen am Thor des Kastelles S. Angelo anzuordnen und die Modelle der Bildhauer zu prüfen und korrigiren, unter Pius IV. scheint er 1560 die Zeichnung für den „Torrione Sanmichele sulla foce del Tevere“ geliefert zu haben.

Für Pius IV. hat er 1561 auch drei Entwürfe für die Porta Pia angefertigt, von denen der Papst den am billigsten auszuführenden wählte. Pietro Luigi Gaeta leitete die Arbeiten, über deren Kosten wir unterrichtet sind; die Bildhauer Jacomo del Duca und Luca waren beschäftigt. Ganz vollendet wurde der Bau damals nicht. Erst Pius IX. liess ihn 1853 durch Hinzufügung des Aufsatzes in der Mitte zum Abschluss bringen. Einfach und in klassischem

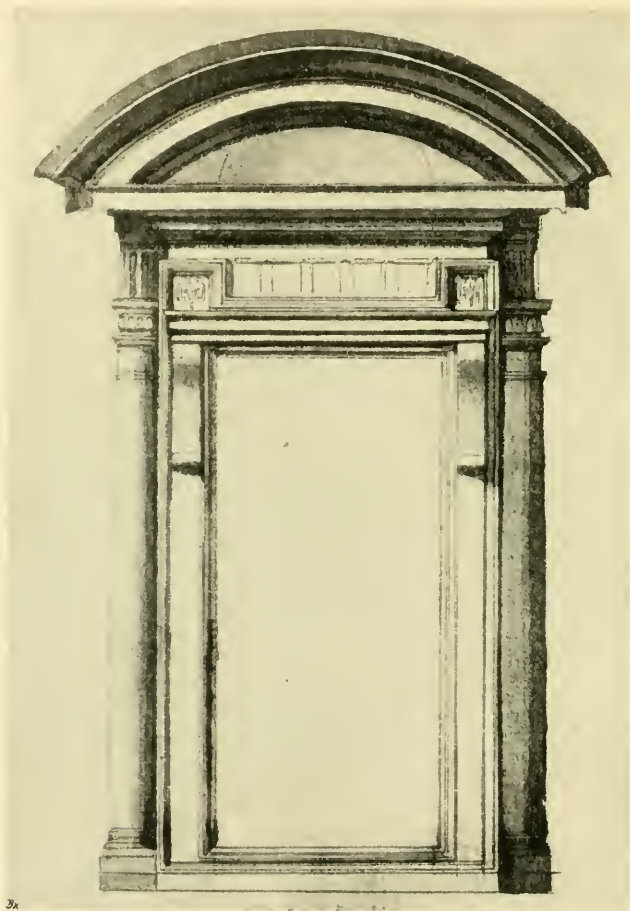
Stile bietet sich die äussere Seite des Thores — wir erfahren, dass auch für sie Michelangelo Zeichnungen angefertigt hat — dem Blicke dar: triumphbogenartig im Kompositistile mit einem Spitzgiebel in der Mitte. Kaum möchte man des Meisters Art hier erkennen, die, an Grösse und Gewalt der Formensprache wohl Alles, was er sonst geschaffen, übertreffend, an der Innenseite zu Tage tritt. Hier öffnet sich in der Mitte ein Riesenportal, in dessen



Porta Pia (Innenseite). Rom.

Rahmung alle uns früher bekannt gewordenen Motive ihre höchste Steigerung und Entwicklung erfahren. Toskanische Pilaster, die nur zu zwei Drittel von oben herunter kannellirt sind und deren Kapitäle einen ungeschmückten Hals und eine mit Tropfen verzierte Deckplatte zeigen, tragen ein überhohes, steiles Gebälk mit einem Segmentgiebel, dessen Bogen durchbrochen ist. Die Bogen-theile, zwischen denen die Inschrifttafel und ein hängender Feston angebracht sind, rollen sich in Voluten auf. Einbezogen ist dieser Rahmen nun in einen zweiten, dessen überragender Spitzgiebel, durch Voluten gestützt, von niedrigeren, lisenenartigen schmalen Pilastern,

welche die grossen begleiten, getragen wird. Der Thoreingang selbst, oben abgeschrägt, ist in Rustikaquadern aufgeführt und durch einer Blendlünette, die einen Maskenkopf einschliesst, bekrönt. Die



Entwurf für eine Thür. Casa, Buonarroti, Florenz.

Fassadenwand enthält unten links und rechts vom Portal je ein mächtiges, auf Konsolen sich stützendes Fenster mit einem, eine Muschel einschliessenden Spitzgiebel auf grossen Konsolen, darüber je ein rechteckiges in belebtem Rahmen. Wer für die Medaillons, über welche bandartige Streifen herabhängen, an der mit Zinnen bekrönten Attika verantwortlich gemacht werden muss, wissen wir nicht.

Die eingehende Beschäftigung mit diesem und anderen Portalen lässt sich in mehreren interessanten Zeichnungen verfolgen. (Casa Buon., Verz. 154, 157, 152, 68, 70, 146. Haarlem, Verz. 264. Windsor, Verz. 551.) Sie rechtfertigen Vasaris Bemerkung: „und da Michelangelo den Wunsch des Papstes, er solle die anderen Thore Roms restauriren, erkannte, machte er ihm viele andere Zeichnungen.“

Für ein solches, die Porta del Popolo, die 1563 begonnen wurde, ist seine Autorschaft behauptet worden, und zwar für den heutigen Mitteltheil der Aussenseite: den Rundbogen zwischen je zwei gekuppelten toskanischen Säulen und darüber die Attika mit dem Papstwappen und den Füllhörnern. So wenig die strenge Ordnung und das Unpersönliche der genialen Erfindung an der Porta Pia entspricht, ist die Annahme, dass die Idee von ihm komme, nicht ganz ausgeschlossen. — Wohl aber ist dies von den ihm zugeschriebenen Portalen der Vigna des Antonio Grimani, der Vigna des Kardinals Sermoneta und der Horti Pii Carpensens zu sagen.

Zu allen, im Vorangehenden betrachteten Aufträgen und zu dem an Bedeutung sie weit überragenden Bau der Peterskirche, der erst später unseren Blick auf sich ziehen wird, gesellten sich zahlreiche an den Meister herantretende, sowohl Grabdenkmäler, als auch kirchliche und profane Gebrauchsgegenstände betreffende Wünsche. Die der Nachwelt bekannt gewordenen bezeichnen wohl nur einen kleinen Theil derselben.

Entwürfe zu Grabdenkmälern.

Ein unbekannter Florentiner dürfte der Besteller eines Denkmals gewesen sein, für welches Michelangelo 1517 vier Skizzen entwarf (in der Casa Buon., Verz. 164). Es handelte sich um die schlichtere Form eines Arcosoliengrabmales, wie es in der älteren florentinischen Kunst beliebt war.

Ein Jahr später fertigte er dem Soderini Entwürfe zu zwei Gräbern und zu einem Reliquienbehälter für das Haupt Johannes des Täufers, die für S. Silvestro in capite in Rom bestimmt waren, an. Vielleicht sind sie in einer Zeichnung der Casa Buonarroti (Verz. 160) wieder zu erkennen, da auf diesem Blatte neben Skizzen für einen Sarkophag auch solche für ein Ciborium sich finden. Letzteres hat über einem geschwungenen Fuss ein achteitiges, mit kuppelförmigem Dach bedecktes Gehäuse, an dessen

vier vorspringenden Hauptseiten kleine Nischen mit Giebeln, an den anderen Seiten Füllungen sich befinden.

Auch von einer Zeichnung erfahren wir, nach welcher Tribolo das Modell eines mit Statuen geschmückten Grabmales des Kanonikus Bartolommeo Barbazza, das für S. Petronio in Bologna bestimmt war, gestaltete. Sowie von Skizzen, die Michelangelo für Alfonso Lombardi machte, als Dieser nach dem Tode Clemens' VII. den Auftrag erhielt, die Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. in S. Maria sopra Minerva anzuführen — ein Auftrag, der dann 1536 an Bandinelli überging und schliesslich 1540 durch Raffaello da Montelupo und Nanni di Baccio Bigio seine Verwirklichung fand. Man könnte sich fragen, ob ein Gedanke des Meisters hierzu in einer Röthelzeichnung einer grossen Wanddekoration mit Sarkophagen, in der Casa Buonarroti (Verz. 155), zu gewahren ist.

Nicht näher unterrichtet sind wir darüber, ob er 1531 des Kardinals Cibo Wunsch um einen Entwurf für Dessen Grabmal entsprochen hat, auch nicht in wie weit er 1525 Jacopo Sansovino bei dem Plane eines Grabmales für den Herzog von Suessa und dem Bildhauer Giovanni Battista, der ein solches für den Prinzen von Orange 1531 anfertigte, mit seinem Rathe beigestanden ist. Auch ist nur von seinem Einflusse, nicht aber von seiner eigentlichen Mitarbeit an dem Grabmale Pauls III., über das sich Guglielmo della Porta mit ihm besprach, zu reden.

Kein Zweifel aber kann darüber aufkommen, dass der Entwurf des Denkmals für Riccios und seinen Liebling: Cecchino Bracci von ihm stammt. (1545.) Urbino hat es ausgeführt und in S. Maria in Araceli aufgestellt. Sehr einfach und klar in der Disposition, wie geschreinert, erhebt sich über vier kräftigen, kurzen Konsolen eine Wandarchitektur: ein Hauptgeschoss, das von zwei Lisenen eingerahmt wird, und darüber eine Attika. Der schlicht profilirte Sarkophag steht auf kräftigen, kannellirten Trägern, sein Deckel wird durch zwei abwärtsgehende, einen Mohnkranz einschliessende Voluten gebildet; er nimmt die volle Breite der flachen Nische ein. In der Mitte über ihm befindet sich eine kleine, vier-eckige Nische, in welcher die Büste Cecchinos steht. Darüber tritt ein Segmentgiebel hervor. Die wenigen Ornamente, die vorkommen, bestehen nur aus Masken; auf dem Hauptgesims stehen zwei Kandelaber, die ein Postament mit Kranz einrahmen.

Hier ward der einfache Typus eines architektonischen Wandgrabes geschaffen, dessen einziger plastischer Schmuck die Büste des Verstorbenen ist; er kehrt fortan in den römischen Kirchen oft wieder. (Skizzen in der Casa Buonarroti, Verz. 75.)

Leider ist auch die Büste des geliebten und vielbesungenen Jünglings, der, in einen schlichten Rock mit Kragen gekleidet, leicht gelocktes Haar, längliche Züge und ein helles offenes Auge zeigt, nicht von des Meisters, sondern von Urbinos Hand gemeisselt. Weder diese Porträtgestaltung, noch der architektonische nüchterne Rahmen will zu der Vorstellung passen, welche durch die überschwängliche, Cecchino bezeugte Liebe und Bewunderung in uns erweckt wird.

Dass dem Grabmal des Gian Giacomo de' Medici, Marchese von Marignano, welches Leone Leoni in den Jahren 1560 bis 1562 in Mailand für den Dom ausführte, ein Entwurf Michelangelos zu Grunde liegt, ist vielfach trotz Vasaris Angaben bezweifelt worden. Mit Unrecht: die Architektur weist ganz spezifisch Michelangeleske Eigenthümlichkeiten auf. So die Lösung des Problemes, zwei kleinere und zwei grössere, von Pius IV. aus Rom geschickte Säulen unter ein Gesims zu bringen, indem nämlich die höheren ohne Architrav und Fries seitwärts angeordnet wurden. Wir werden an das Vestibül der Libreria erinnert. Auch die seltsame architravartige Dreitheilung des Sockels unter den Pilastern der Attika erscheint ganz wie eine seiner „Bizzarrieren“, desgleichen die Profilirung des Architravs über den Säulen. Für deren Kapitäle finden sich in ächten Zeichnungen ausgesprochene Analogieen. Und recht in des Meisters Art ist die Nischeneinrahmung hinter der Statue des Marchese und die seltsame Gesimsbildung: die über den Rahmen hinausragenden und dort durch kleine Voluten gestützten Verkröpfungen, welche die Form von Pilasterkapitälern besitzen. Die Giebelbildung und die das Wappen haltenden Figuren erinnern an Michelangelos Portalentwürfe der späteren Zeit. Nur die Art der oben in menschlicher Gestalt endigenden Voluten scheint mehr auf Leone als auf Michelangelo hinzuweisen. Hier dürfte Leone, welcher die Statuen selbständig geschaffen hat, einer blossen Andeutung des Meisters gefolgt sein.

Entwürfe für kirchliche und profane Gebrauchsgegenstände.

Dergleichen Dinge zu machen, war nicht „seine Profession“; dies hat Michelangelo schon 1506 geäussert, als ein Pietro Aldo-

brandini, dessen Wünsche ihm sein Bruder Buonarroto aus Florenz nach Bologna vermittelte, sich eine Dolchklinge erbat. Er beauftragte einen Goldschmied mit der Erledigung des Ansuchens, das ihm allerlei Mühe und Ärgerniss bereitet hat.

Wie er bei der ornamentalen Ausschmückung des Juliusdenkmales im Stil sich an die Grotteskenverzierungen der römischen Grabmäler anschloss, ward schon früher bemerkt, auch wie neben dem von ihm sehr beliebten Motive der Masken, für die bereits Donatello eine Neigung gehabt hatte, Elemente der Grotteske an den Medicigräbern zur Verwendung kamen. In eben dieser Kapelle von S. Lorenzo sind der Altar und die zwei auf ihm befindlichen Kandelaber nach seinen Entwürfen ausgeführt worden (der eine erst von Ticiati um 1741 vollendet).

Beide Kandelaber haben die gleiche Form. Auf viereckigem Postament, dessen Felder je einen langgestreckten Meerdrachen zeigen, steht ein viereckiger, in sanfter Schweifung nach oben sich verjüngender Aufsatz, der, antiken Altären nachgeahmt, den schlanken, vasenförmigen, mit flachen Akanthusblättern umkleideten Leuchter trägt. Der altarartige Aufsatz ruht auf Löwenfüßen, von denen Akanthusblätter, die Ecken einfassend, nach oben gehen und zwischen denen Muscheln angebracht sind. Die oberen Ecken werden durch Widderköpfe, zwischen deren Hörnern Festons hängen, bezeichnet. An den mittleren Füllungen sind verschiedenartige Ornamente: ein Pelikan; eine Vase mit Früchten zwischen Delphinen und über zwei Masken; eine Maske mit Widderhörnern; darüber eine Tafel mit zwei Delphinen und Reihern; ein Adler; ein brennender Kandelaber zwischen zwei Rankendrachen; ein Korb mit Früchten über einer Maske; eine Vase und zwei Drachen; ein Gefäß mit zwei Vögeln über einer verhüllten Maske.

Beweisend für Michelangelos geistige Autorschaft ist der Vergleich der Ornamente, nicht allein mit denen des Juliusdenkmales und der Medicigräber, sondern auch mit Zeichnungen. Vögelpaare wie diese finden sich auf Blättern der Malcolmsammlung in London (Verz. 346) und der Uffizien (Verz. 215), Drachen auf anderen in London (Malcolm, Verz. 361 und 365) und in Oxford (Verz. 433 und 398), Adler auf einer Zeichnung der Casa Buonarroti (Verz. 94).

Ungewiss bleibt es, ob ein „Vaso“ oder „Piatto“ aus Marmor, vermuthlich eine Brunnenschale, welche der Florentiner Domenico Naldini 1521 in Carrara anfertigen liess, nach einem Entwurfe des

Meisters geformt wurde. (Frey: Briefe S. 173, 274.) Drei Feder-
skizzen zu einer solchen Schale findet man in der Casa Buonarroti
(Verz. 124).

Wohl für eine von Federico Ginori gewünschte Medaille
waren die auf einem Blatte in der Ecole des beaux-arts zu Paris
(Verz. 352) skizzirten Entwürfe bestimmt, welche den Atlas zeigen.
Dargestellt ist er das eine Mal als leicht bewegter Jüngling, der auf
den Schultern, mit beiden erhobenen Armen sie umfassend und
mit dem etwas gesenkten Kopfe sie stützend, eine grosse Kugel
trägt, die durch eine auf ihr angedeutete Selene als Himmelsglobus
gekennzeichnet ist, das andere Mal als sitzender junger Mann, der mit
beiden Armen die Kugel erhebt. Es sind offenbar die Skizzen, über
deren Entstehung Cellini in seiner Selbstbiographie Folgendes erzählt:

„Ein junger Mann von hohem Geiste, Federico Ginori, der
viele Jahre in Neapel gewesen war und dort, da er von schöner
Gestalt und Gegenwart war, sich in eine Fürstin verliebt hatte,
wünschte eine Medaille angefertigt zu erhalten, auf der ein Atlas
mit der Weltkugel auf dem Rücken dargestellt sei, und bat den
grossen Michelangelo, dass er ihm eine Skizze mache. Dieser sagte
zu Federico: ‚geht und sucht einen gewissen, jungen Goldschmied
auf, Namens Benvenuto; Der wird Euch sehr gut bedienen und
bedarf sicher meiner Zeichnung nicht; aber damit Ihr nicht glaubt,
ich scheue eine so geringe Mühe, will ich Euch gerne eine Skizze
machen. Inzwischen spricht mit dem Benvenuto, dass auch er ein
kleines Modell anfertige, und lasst dann ausführen, was von Beiden
das Bessere ist!‘ Federico Ginori suchte mich auf und theilte mir
seinen Wunsch mit, auch, wie sehr der wunderbare Michelangelo
mich gelobt, und dass auch ich ein kleines Wachsmo-
dell anfertigen solle, indessen jener bewundernswürdige Mann ihm eine Skizze
zu machen versprochen. Die Worte des grossen Künstlers gaben
mir solchen Muth, dass ich sogleich mit grösstem Eifer an besagtes
Modell mich machte, und als ich es vollendet, brachte mir ein
Michelangelo sehr befreundeter Maler, Giuliano Bugiardini, die Zeich-
nung des Atlas. Ich zeigte Giuliano mein kleines Wachsmo-
dell, das sehr verschieden von der Zeichnung Michelangelos war, und
Federico und Bugiardini entschieden sich, dass ich die Medaille
nach meinem Modell machen solle. So begann ich die Arbeit, und
der ausgezeichnete Michelangelo sah sie und lobte sie, als ein un-
schätzbares Werk, hoch. Die Figur war aus Goldblech getrieben;

sie trug auf dem Rücken den Himmel, eine Krystallkugel, in welche der Thierkreis eingeschnitten war auf einem Grunde von Lapislazuli.“

Beglaubigt ist auch Michelangelos Entwurf zu einem Salzfass, der 1537 für den Herzog Francesco Maria von Urbino entstand. Dessen Agent, Hieronimo Staccoli, schreibt am 4. Juli 1537 an den Herzog:

„Mein erlauchtester Herr!

In Beantwortung eines Schreibens Eurer Herrlichkeit vom 22. des verflossenen Monates melde ich, dass schon vor mehreren Monaten das Modell des Salzfasses in plastischer Form vollendet worden ist und in Silber angefangen einige Thiertatzen, auf die das Gefäß gestellt werden soll, und rings um das Gefäß laufen Festons mit einigen Masken, und auf dem Deckel befindet sich eine Figur in freier Plastik mit einigem Blattwerk, so wie es Michelangelo anordnete und wie es in dem oben genannten vollendeten Modell erscheint.“ (Gotti II, 125.)

J. C. Robinson behauptete, jene Zeichnung, die heute, wie auch das Gefäß, nicht mehr nachweisbar ist, zu besitzen.

Von einem Thonmodell eines zweiten Salzfasses, das der Meister für den Kardinal Alessandro Farnese machte, erfahren wir aus Briefen Tommaso Cavalieris, des Grafen Lodovico Tedeschi und des Goldschmieds Manno, ohne zu wissen, ob es ausgeführt ward.

Für den Herzog von Urbino fertigte Michelangelo 1537, ohne Zweifel als Schmuck eines Gebrauchsgegenstandes, ein kleines Bronzepferd an. Da der übersandte Guss nicht dem Wunsche entsprach, sandte er auch den ersten Bronzeguss, das „modello in metallo“. Der Gesandte Giovanni Maria della Porta schreibt am 26. November: „ich benutzte Zeit und Gelegenheit, mit Michelangelo, dessen man schwer habhaft werden kann, da er beständig mit dem Gemälde der Sixtinischen Kapelle beschäftigt ist, zu sprechen und sagte ihm, wie sehr ihm Euere Herrlichkeit für das übersandte Pferd danke, denn so müsse man es machen, solle es seinem Zwecke genügen, und theilte ihm den Wunsch Eurer Herrlichkeit mit, das Wachstmodell zu besitzen, da er bezweifle, ob man sich des übersandten bedienen könne. Er sagte mir, seine Kurzsichtigkeit hindere ihn an minutiösen Arbeiten und die Arbeit im Wachs verlange noch schärferes Sehen, doch diene jenes Pferd aus Bronze

vortrefflich als Modell, wolle Eure Herrlichkeit es zu einem solchen Zwecke gebrauchen. Nichtsdestoweniger, werde es aus Wachs gewünscht, so werde er, trotz so grossem Mangel an Zeit, nicht verfehlen, sich zu zwingen, Eurer Herrlichkeit zu dienen, aber mit grösserem Werk und mit Zeit, bei dem grossen Mangel, den er an beidem Nöthigen habe“. (Jahrb. d. K. pr. Kunsts. Beiheft XXXVII, S. 7.)

Nur indirekt war der Meister, der schon 1521 von Valerio Belli um eine Vorlage für einen zu schneidenden Stein ersucht worden war, an der mit Krystallreliefs ausgestatteten Silberkassette, welche der Goldschmied Manno und Giovanni Bernardo da Castebolognese für den Kardinal Alessandro Farnese 1540 anfertigten, betheiligt. Insofern nämlich Bernardi nach drei seiner Zeichnungen, deren eine den Phaeton darstellte, Krystalle ausführte, die aber schliesslich an dem Schreine doch nicht angebracht worden sind. Dies kam daher, dass Perino del Vaga, der auf Claudio Tolomeis Wunsch die anderen Darstellungen liefern sollte, aus zwei Gründen es ablehnte, erstens weil er nicht mit Michelangelo in Vergleich gesetzt werden, und zweitens, weil er ihn dadurch nicht beleidigen wollte. Als daraufhin Tolomei mit Michelangelo sprach, hat Dieser offenbar veranlasst, dass auf die Krystalle nach seinen Zeichnungen verzichtet und Perino freies Feld gelassen wurde; an dem farnesischen Schrein, der im Neapeler Museum aufbewahrt wird, findet man die Kompositionen des Meisters nicht.

Ein anderes, in dem gleichen Museum aufbewahrtes Werk, das sogenannte Farnesesche Ciborium, aber ist nach seiner Zeichnung, freilich nur was den allgemeinen Entwurf, nicht was die anmuthige Ornamentik und die Reliefs mit Passionsdarstellungen anbetrifft, angefertigt worden, und zwar von einem ausgezeichneten sizilianischen Bronzegießer, Meister Jacopo Duca, der nach Michelangelos Tode am 15. März 1565 an Lionardo Buonarroti schrieb:

„Und da ich nicht davon ablassen kann noch will, die Wunderwerke Messer Michelangelos zu offenbaren, habe ich mich daran gemacht, das zwanzig Palmen grosse Bronzetabernakel nach seinem Modell, das Eure Herrlichkeit in Rom sah, auszuführen, und gegenwärtig ist es fast zur Hälfte gediehen. Ich bin Keinem hierin verpflichtet und mache es auf meine Kosten. Doch hoffe ich es, wenn es vollendet, zu verkaufen, und schon sind Leute dahinter her, aber

ich kümmerge mich nicht darum, denn ich will es nach meinem Sinne vollenden und später werde ich thun, was Gott mir eingiebt. Und so, da ich keine Gelegenheit habe, mich bei der Anfertigung seines Grabmales auszuthun, habe ich mir vorgesetzt, ihn auf diese Weise zu ehren und zu verherrlichen; denn aller Ruhm an diesem Werke soll, wie Inschriften sagen werden, ihm zufallen, und Eure Herrlichkeit weiss ja, dass es ein staunenswürdiges und kostspieliges Werk wird. Im Hinblick auf das Geld, was ich habe, und andere Unterstützung hoffe ich es, und zwar binnen Kurzem, zu beenden. Vielleicht schon im Monat August wird ein grosser Theil gemacht sein. Und so werde ich zweierlei erreichen: ich werde Messer Michelangelo verherrlichen und hoffe zugleich einigen Nutzen davon zu haben, und so werde ich, lebend und todt, alles Gute von Gott, dank seiner Vermittlung, empfangen. Ich schäme mich zu sagen, dass ich Etwas bin und bin doch Nichts, und weiss Nichts, aber das Wenige, für das ich von meinen Bekannten in Rom gehalten werde, habe ich, weil ich unter dem Schatten meines Herrn gelebt habe.“

Erworben wurde das ursprünglich für S. Maria degli Angeli bestimmte Werk, dem Giovanni Bernardi geschnittene Steine hinzufügte, durch den Kardinal Alessandro Farnese. Jene Steine und die Säulchen aus Lapis lazuli fehlen heute daran.

Der Aufbau des stattlichen achtseitigen Ciboriums lässt sich in drei Theile zerlegen: Untersatz, Postament und tempelförmiger Aufsatz. Der Untersatz besteht aus einem geschweiften achtseitigem Fuss: jedes Feld ist mit einem Seraphimkopf, über dem eine Muschel sich befindet, geschmückt; die Eckstreifen dazwischen bilden eine Blätterkette. Das Postament baut sich aus drei Gliedern auf. Das unterste enthält verzierte Konsolen, das mittlere ist mit Spiralenpaaren versehen, das oberste durch kleine Postamente eingetheilt. Das Tempelchen oben ist aus ornamentirten Pilastern gebildet, über deren Architrav sich das Kuppeldach erhebt, und zeigt in der Füllung Passionsdarstellungen in Relief.



Die Auferstehung Christi. Zeichnung. Paris, Louvre.

2

DIE PASSIONSDARSTELLUNGEN

„Das Leben ein Traum“ — für welch' einen Traum der Schöpfer der Medicigräber und des Jüngsten Gerichtes es erachten musste, wissen wir längst, auch wenn wir nicht die merkwürdige Zeichnung im Grossherzoglichen Schlosse zu Weimar (Verz. 520) kennen, die, von Vasari als „der Traum“ bezeichnet, ihrer Seltsamkeit wegen schon das Interesse zeitgenössischer Künstler erregte und von ihnen in Kupfer gestochen (Beatrizet und Michele Lucchesi) und in Gemälden kopirt ward (Bronzino in den Uffizien

auf der Rückseite des Porträts der Bianca Capello, andere Kopieen in der Londoner Nationalgalerie, in der Wiener Gemäldegalerie und in englischem Privatbesitz, einige Figuren in Francos Schlacht von Montemurlo).

Durch den Posaunenruf eines Engels aus tiefem Schlummer erweckt, richtet sich ein nackter Jüngling auf, der, beide Arme auf die Erdkugel gestützt, auf einem Postament ruht, dessen geöffnete Vorderseite verschiedenartige darin liegende Masken zeigt. Links und rechts sind in kleinen Szenen, die aus einem Nebel auftauchen, die Todsünden geschildert. Man sieht die Schlemmer, die Wollüstigen, die Trägen, die Gewaltthätigen (vergleiche Studien in Oxford, Verz. 441), die Neidischen und die Geizigen.

Nur Sünde und Schuld ist dieses Leben — das mag dem durch Heuchelei und Trug getrübten Blicke entgehen, aber es kommt der Augenblick, da auf den Ruf aus einem andern Reiche, der die Vergeltung verkündet, die Masken, wie Augustus gesagt hat, abgelegt werden. Über der furchtbaren Erkenntniss des Weltwahnnes erhebt sich die Gewissheit eines höheren Daseins.

Der gewaltige Mann, der, ein Schöpfer und ein Richter, in lodernder Empörung dem Irrthum und der Sünde seinen hohen Willen entgegengesetzt, wendet die ungeheure Kraft nach innen, um in unablässigem Ringen alles selbstische Begehren in sich zu ertöden. In der Selbstdemüthigung, im Vertrauen nicht auf das eigene Vermögen, sondern auf die göttliche Gnade bahnt er sich den Weg aus den vernichtenden Leidenschaften des Inferno zu den Höhen der Verklärung. Im Mitleiden mit dem höchsten Leiden sucht er von dem eigenen die Befreiung. Er vertraut sich dem Erlöser an. Und nun ist es Dessen Schmerzensbild, das vor seinem inneren, schnnenden Blicke schwebt und das er in Entwürfen von hehrer Erhabenheit und glühendem Pathos gestaltet.

Den Übergang gleichsam von den Entwürfen für religiöse Bilder des Sebastiano zu den späten Darstellungen der Passion Christi bilden die sorgfältigen Studien zur

Auferstehung Christi,

deren erste gleichzeitig mit den Cavalieri-Blättern entstanden sind. Die früheste Fassung, vorbereitet durch eine flüchtige, aber geistvolle und energische Skizze im Louvre (Verz. 464), erscheint in



Der Traum. Zeichnung. Weimar, Grossh. Schloss.

einer Röthelzeichnung zu Windsor (Verz. 537). In grosser Bewegung, die Arme erhoben, vom Leichentuch umrauscht, steigt, einer emporlodernden Flamme vergleichbar, der als Jüngling gebildete Christus aus dem Sarkophag heraus, an dessen, nach hinten sich hebendem Deckel ein Wächter, der auf ihm ruhte, krampfhaft sich anklammert. Zwei grossartige, mit hoher Kunst komponirte Gruppen, reich an herrlichen Motiven, rahmen die Hauptszene ein: sie bestehen aus nackten Soldaten, die theils in Schlaf versenkt ruhen, theils erwacht in Schrecken auffahren und davon eilen. Jede einzelne Figur ist ein Wunder plastischer Wirkung: in der Weichheit der Übergänge von Schatten zu Licht bereitet sich, wie in den Zeichnungen für Cavalieri, die reiche malerische Wirkung der späteren Pietätdarstellungen vor.

Das Motiv des auf den Boden heraussteigenden Christus genügte, wie es scheint, Michelangelo nicht. In mehreren Studien giebt er der Anschauung des Sicherhebens über das Grab Ausdruck, indem er den Auferstehenden halb schwebend, halb stehend darstellt, und zwar anfangs die beiden Arme, dann nur den einen mit der Siegesfahne erhoben, den anderen gesenkt. (Windsor, Verz. 540 und 541. Oxford, Verz. 432. British Museum, Verz. 338 und 350. Casa Buonarroti, Verz. 58.)

Auch hierbei aber hat es nicht sein Bewenden. Auf einem Blatte im British Museum (Verz. 328) sieht man Christus, wie er, die Hände hoch über der Brust gekreuzt, von langem Leichentuche im Rücken umwallt, sanft, wie von leichtem Winde gehoben, in die Höhen, die sein Blick sucht, emporschwebt. Den Sarkophag umgeben einige lagernde und kauernde Soldaten, Andere flüchten nach hinten; staunend schaut Einer, im Schreiten gebannt, auf das Wunder hin.

Die Vertreibung der Wechsler.

Unterhaltungen, die der Meister über die Reinigung und Reform der Kirche mit Vittoria Colonna hatte, dürften die Veranlassung zu Entwürfen für diesen Vorgang gewesen sein, die im British Museum zu finden sind. (Verz. 322, 323, 324.) Marcello Venusti hat nach ihnen, die Tempelarchitektur im Hintergrunde hinzufügend, sein figurenreiches, in der Londoner Nationalgalerie befindliches Gemälde geschaffen. Die Geissel in der erhobenen Rechten, eilt Christus in der Mitte nach vorne. Mit der Linken stösst er den

Tisch um, an dem zwei Wechsler sitzen und vor dem Figuren kauern. Dahinter flüchtet eine Frau, die einen Korb mit Geflügel auf dem Kopfe trägt; zwei Männer zerren einen Ochsen weg.



Die Auferstehung Christi. Zeichnung im British Museum, London.

Andere stieben auseinander, bemüht, verschiedene Gegenstände fortzutragen. Einer mit Gefäßen ist auf den Boden gefallen. Jünglinge fahren beim Geldzählen auf.

Christus und die Samariterin.

Nur aus Stichen — von Adam Ghisi, Beatrizet, Marius Kartarus und zwei unbekannten Künstlern — und aus einigen Bildern

(in Liverpool, Wien: Akademie und Gallerie Czernin) bekannt ist diese Darstellung, die Michelangelo für Vittoria Colonna gemacht hat und auf welche die Marchesa in einem Briefe vom 20. Juli 1541 anspricht: „ich bitte den Herrn, von dem Ihr mir bei meinem Scheiden von Rom mit so glühendem und demüthigem Herzen gesprochen habt, dass ich bei meiner Rückkehr sein Bild so im wahren Glauben in Eurer Seele erneuert finde, wie Ihr es in meiner ‚Samariterin‘ dargestellt habt.“

Auf einem Brunnen vor einem Baume sitzt rechts Jesus. Er wendet sich, die Rechte sprechend ausgestreckt, die Linke auf der Brust, zu der von links heranschreitenden Frau, die auf den Rand des Brunnens tritt und mit der Hand in diesen deutet.

Das Gebet in Gethsemane.

Die ausgeführte Zeichnung, die Michelangelo an Jacopo del Duca und Michele Alberti geschenkt und die nach seinem Tode von seinem Neffen Lionardo erworben und dem Herzog Cosimo übergeben wurde, befindet sich jetzt in den Uffizien (Verz. 240), doch kann man in ihr nicht des Meisters, sondern wohl nur Venustis Hand erkennen. Einige ächte Skizzen zu der Komposition, die oft von Malern kopirt worden ist (Bilder in Berlin, Genua, Rom, Schleissheim, Wien), sieht man auf einem Blatte in Oxford (Verz. 443).

Christus ist zweimal dargestellt: wie er, ganz von vorne gesehen, auf einer kleinen Bodenerhöhung knieend, spricht: „Dein Wille geschehe“, und wie er auf die drei Jünger zuschreitet, deren zwei in Schlaf versunken sind, indessen der dritte sich erhoben hat und vor dem Herrn sich verneigt. (Abb. oben S. 611.)

Bemerkenswerth ist, dass der Meister dem betenden Heiland weder den Engel noch den Kelch erscheinen lässt, also den Vorgang als einen rein innerlichen veranschaulicht. Er brach mit der künstlerischen Tradition, indem er dem Evangelisten Lukas, nicht Matthäus und Markus folgte. Die Maler, welche die Kopieen anfertigten, haben das Eingreifen des Überirdischen durch einen den heiligen Kämpfer umgebenden grossen Lichtschein angedeutet. Neben dem Gebet das Erwachen der Jünger, die Befreiung der Menschheit von tiefem Schlafe, darzustellen, ward Michelangelo vielleicht durch ein Sonett Vittoria Colonnas (Ed. Barbera, Nr. CXXIII) veranlasst. Es lautet:

Als betend seinem Vater unser Herr im Garten
Des Leibes hehre Hülle anempfahl,
Da lief ein eis'ger Schauer durch sein Herz:
Voll Trauer blickt er auf die lieben Freunde,

Die er in tiefen Schlaf versunken fand;
Denn eingeschlafen hier auf Erden war
Des wahren Eifers Gluth, der wach im Himmel
Zum Schaden ihm, zum Heile uns sich rührte.

Desshalb, die träge Erde zu erwecken,
Den Himmel zu beschwicht'gen, fasst' er Muth,
Wie Einer, der ein hohes Ziel sich setzt,

Und in erbarmungslosen Kampf sich stürzend,
Nahm er durch seinen schönen Tod den Freunden
Den schweren Schlaf, dem Vater seinen Zorn.

Die drei Kreuze.

In einer beträchtlichen Anzahl von Zeichnungen hat der Kreuzeskultus, in welchem Michelangelo und Vittoria Colonna sich, tief ergriffen und dichterisch erregt, verbanden, seinen künstlerischen Ausdruck gefunden. Die meisten Entwürfe beschränken sich darauf, den Erlöser zwischen Maria und Johannes darzustellen. Einmal aber, in einer Röthelzeichnung des British Museum (Verz. 325), die vielleicht durch eine, nur in einer Kopie erhaltene Skizze im Louvre (Verz. 511b) vorbereitet wurde und etwa am Ende der dreissiger Jahre entstanden sein dürfte, schildert der Meister die Kreuzigung selbst. Auch diese grossartige, in der ganzen Geschichte der Gestaltung des Vorwurfes einzig und gesondert erscheinende figurenreiche Komposition, in welcher, wie die gesamte Konzeption, so jedes einzelne Bewegungsmotiv, ja jeder Strich die unvergleichliche Kühnheit des Michelangeloschen Geistes, der alle Traditionen durchbricht, laut verkündet, hat man, wie so viele andere ächte Zeichnungen, höchst irriger Weise Sebastiano del Piombo zuschreiben wollen. Man verkannte die sehr bemerkenswerthe Wandlung, welche sich in der Anschauung und dementsprechend auch in der Zeichnungsweise des alternden Künstlers

vollzieht und die sich kurz, wie wir noch sehen werden, als eine Wendung zu mehr malerischer Wirkung kennzeichnen lässt.

Die eigenthümliche, neue Erfindung, die auf eine höchste geniale Schöpferkraft hinweist, besteht darin, dass auf dem Londoner Blatte die Kreuzigung im eigentlichen Sinne wiedergegeben wird. Die früher und nachher typische Trennung der zwei Vorgänge: der Annagelung an das Kreuz und der vollzogenen Kreuzigung, erscheinen hier vereinigt. Auf den ersten Blick glaubt man die Kreuzabnahme zu sehen, denn, wie in deren üblicher Darstellung, sieht man auf zwei Leitern Männer mit Jesus beschäftigt. Aber dieser Christus, eine herrliche jugendliche Gestalt, die an den schräg emporsteigenden Armen des Kreuzes hängt, lebt: er wendet den Kopf zur Seite und blickt nach oben, wo eine kleine schwebende Gestalt mit ausgebreiteten Armen — die entfliehende Seele des einen Schächers? — skizzirt ist. Der eine Henkersknecht, der auf dem Querbalken des Kreuzes liegt, befestigt den rechten Arm des Dulders, indessen der andere auf der niedrigeren Leiter sich mit Dessen Füßen zu thun macht. Hoch in die Luft auf ragen die Kreuze mit den beiden Schächern, mit deren Einem die Schergen auf einer Leiter sich abgeben. Tief darunter, was für den eigenthümlichen Eindruck sehr bestimmend ist, sieht man drei Gruppen. Links flüchtig skizzirte Reiter, rechts zwei Männer, die eine emporgerichtete Leiter senken. In der Mitte, in pyramidalem Gruppenaufbau, befinden sich die Freunde, neun an der Zahl, die in mannichfacher Weise ihrem Schmerze Ausdruck geben. Zwischen ihnen zu Boden gesunken Maria, die den Blick zu dem Sohne nach oben wendet.

Dem Stile, wie der Fülle und Lebendigkeit der Figuren nach vergleicht sich der Kreuzigung, wohl um dieselbe Zeit entstanden,

die Kreuzabnahme.

Der erste Entwurf ist in einem Röthelblatte zu Haarlem erhalten (Verz. 266), die definitive Zeichnung aber verloren gegangen. Nach dieser sind Reliefs angefertigt worden: eines in Stucco (in der Casa Buonarroti), zwei in Elfenbein (im Museo nazionale zu Florenz), eines in Wachs (in der K. Residenz zu München), eines in Silber (in Klosterneuburg). Auch hier handelt es sich um eine figurenreiche, kunstvoll aufgebaute Komposition. Von fünf, auf zwei Leitern stehenden Männern wird der Leichnam vom Kreuze



Die drei Kreuze. Zeichnung. London, British Museum.

abgelöst und herabgelassen. Unten befindet sich links eine grössere Gruppe von Freunden, die Maria umgeben (Studie zu den Frauen im British Museum, Verz. 326), rechts Nikodemus und zwei Frauen.

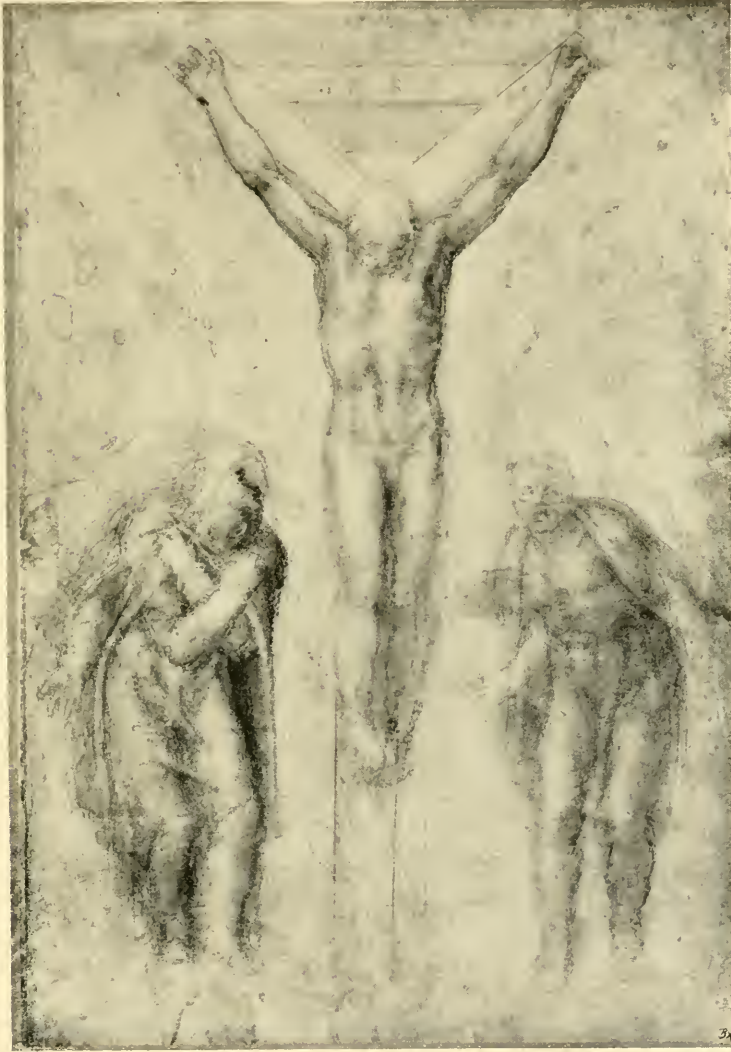
Dass auch für Einzelnes in der berühmten Kreuzabnahme in Santa Trinità zu Rom von Daniele da Volterra Studien Michelangelos benutzt worden sind, ist sehr wahrscheinlich.

Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.

Seit seiner Jugend, da er das Kruzifix für S. Spirito schnitzte, hatte er, in künstlerischer Scham, vermieden, den qualvollen Vorwurf zu behandeln. Nur einmal, in der Zeit der Beschäftigung mit den Medicigräbern, scheint er einen Entwurf, der jetzt in Christchurch College zu Oxford sich befindet (Verz. 456), gemacht zu haben. Nun veranlasste ihn Vittoria Colonnas Bitte, die unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst jener Aufgabe dienstbar zu machen, die den Kern und Mittelpunkt des christlichen Glaubens und der christlichen Kunst bedeutet. Und von jenem Augenblicke an hat er sich von diesen Vorstellungen nicht mehr frei machen können, mit denen sich in der Herrschaft über seine Phantasie die Bilder der Pietà verbanden. Aber — wie bedeutungsvoll ist das nicht für die Erkenntnis jener künstlerischen Probleme, über welche dieses Leben uns Aufschluss giebt! — nur in Zeichnungen hat er den Gekreuzigten entworfen, indessen er die Pietà im Stein zu bilden sich getrieben sah. Und wie bedeutungsvoll ist auch das Andere: dass er in dem ersten Crucifixus den furchtbaren Totenkampf selbst, in allen folgenden Entwürfen aber die im Tod gewonnene Erlösung dargestellt hat!

In mehreren, zwischen 1538 und 1541 von Vittoria und Michelangelo gewechselten Briefen ist die Rede von der Zeichnung, die er für sie gemacht. In dem ersten kurzen bittet die Marchesa, „ihr ein wenig das Kruzifix, wenn es auch noch nicht vollendet ist, zu schicken“, denn sie möchte es den Edelleuten des Kardinals von Mantua zeigen. Als sie es nicht erhielt, scheint sie Cavalieri um seine Vermittlung gebeten zu haben, was der Meister ihr als eine ihm zugefügte Kränkung vorwirft. Als sie die Zeichnung erhalten hat, giebt sie ihrer Bewunderung Ausdruck: „ein besseres, lebendigeres und vollendetes Bild kann man nicht sehen, und wahrlich, niemals könnte ich mir erklären, wie zart und wunderbar es gemacht ist.“ Sie verhandelt mit ihm darüber, wer es als Gemälde

ausführen solle, und scheint noch eine zweite Zeichnung erhalten zu haben, die sie dem Kardinal Pole geschenkt hat. Für Cavalieri



Christus am Kreuz. Maria und Johannes. Zeichnung. London, Br. Mus.

hat Marcello Venusti eine Kopie angefertigt (heute in Capodimonte). Die Originalzeichnung, die auf das Sorgfältigste ausgeführt ist, befindet sich jetzt in der Malcolmschen Sammlung des British

Museum (Verz. 353; Kopie in Oxford, Verz. 447). Die Darstellung Christi, der das schmerzbewegte Haupt mit geöffnetem Munde und emporgerichtetem Leidensblick erhebt, entspricht Condivis Worten: „er machte auch aus Liebe zur Marchesa einen Jesus Christus am Kreuz, nicht als einen Todten, wie er gewöhnlich dargestellt wird, sondern in der Bewegung eines Lebendigen, wie er das Haupt zum Vater erhebt und zu rufen scheint: Eli, Eli! Und so sieht man seinen Körper nicht wie im Tod erschlaft niedersinken, sondern lebend und mit Bewusstsein in herbsten Qualen sich krümmen.“ Neben ihm schweben zwei Engel; der eine, den Kopf schmerzlich auf die rechte Hand gestützt, weist mit der Linken auf die Wunde des Erlösers, der andere, zum Beschauer gewandt, legt jammernd die geballten Hände an die Wangen. (Alte Stiche von Bonasone, Franco und Anderen, eine Gemäldekopie in der Turiner Pinakothek.)

Die Komposition ist dann von Michelangelo durch Maria und Johannes bereichert und so von Venusti und anderen Malern (man vergleiche z. B. die Bilder in Augsburg, in den Uffizien, im Palazzo Bianco zu Genua, im Palazzo Doria zu Rom, in der Gallerie Harrach zu Wien) kopirt worden. Maria, von vorne gesehen, schaut zu dem Sohne empor; sie erhebt den linken Arm etwas, wie auf ihnweisend, und streckt den rechten nach unten in Schmerzensbewegung aus. Johannes, schauernd, wie fröstelnd, kreuzt die Arme auf der Brust und giebt seinem Jammer lauten Ausdruck. (Die Einzelstudien zu diesen Figuren befinden sich im Louvre, Verz. 488 und 469.)

In zahlreichen Zeichnungen hat Michelangelo dann, auch die Bewegungen der Maria und des Johannes variirend, an Stelle des entsetzlichen Todeskampfes den Frieden des eingetretenen Endes veranschaulicht. Drei verschiedene Motive lassen sich unterscheiden. Das erste ist das des mit wagerecht ausgestreckten Armen am Kreuze befestigten Leibes. (Louvre, Verz. 502 und 503; British Museum, Verz. 294 und 357); das zweite zeigt den Körper herabsinkend, die Arme ein wenig emporgezogen. (Louvre, Verz. 504; Frankfurt a. M., Verz. 250; Oxford, Verz. 446; Windsor, Verz. 548; einstige Lawrence-Gallery; Gemälde von Venusti in der Galerie Borghese.) Für den dritten Typus ist das tiefe Herabhängen des Körpers charakteristisch: die Arme sind hoch an die Querbalken, die schräg in Form eines **V** nach oben gehen, emporgeheftet. (Louvre, Verz. 471 und 495; British Museum, Verz. 356; Haarlem,

Verz. 269; Windsor, Verz. 546 und 547.) Diese eigenthümliche Form des Kreuzes ist nicht von Michelangelo erfunden worden. Wir begegnen ihr in Italien im XIII. Jahrhundert, so in dem Triptychon des Berlinghieri in der Akademie zu Florenz. Auch in den „drei Kreuzen“ und in der Pietà für Vittoria Colonna hat der Meister sie angewandt, und gelegentlich der letzteren bemerkt Condivi: „das Kreuz ist ähnlich demjenigen, welches die Bianchi zur Zeit des grossen Sterbens im Jahre 1348 in der Prozession herumtrugen und welches dann in der Kirche S. Croce aufgestellt wurde.“ Dies war wohl ein solches alterthümliches Kreuz mit schräg emporstrebenden Armen.

Wer die besprochenen Entwürfe mit einander vergleicht, erhält einen überwältigenden Eindruck zugleich von der Gewalt seelischen Erlebens und von dem Reichthum an Formen der Gestaltung. In wie mannichfaltiger, immer neuer Weise werden durch lineare Bezüge die drei Figuren zur Einheit zu bringen versucht, indem die Symmetrie dem höheren Gesetze der Proportionalität im Aufbau der Gruppe untergeordnet wird. Und wiederum, wie ganz erscheint der Rhythmus der Bewegungen zugleich aus dem Seelischen bedingt! Mit welcher Wahrheit, mit welchen an Gestalten des Inferno oder des Jüngsten Gerichtes gemahnenden Akzenten wird, in verschiedenartigsten Äusserungen, von sich aufbäumendem Schmerz bis zu zitterndem Sichzurückziehen in sich selbst, das Leiden in Maria und Johannes geschildert! Wie furchtbar die Verzweiflung des zu seinem Vater aufschreienden Dulders, wie heilig sein Versinken in die Stille des Todes!

Und niemals vermag sich der Künstler genug zu thun. Wie er, fast nur andeutend, versuchend und korrigirend den Stift führt, erhalten wir den Eindruck, als wären die Linien nichts Anderes, wie die unmittelbar sich verdeutlichenden Schwingungen seines erregten Gefühles, als gewinne die Skizze die Beredtsamkeit tönenden Schmerzensausdruckes, als setze sich das Räumliche in ein Zeitliches um.

Es ist der Sieg dieses unbegrenzten Ausdrucksbedürfnisses, der Sieg des Modernen über das Antike, welcher, durch die volle Hingebung an das religiöse Gefühl veranlasst, in diesen, wie in allen späteren Zeichnungen, den schon früher bemerkten Übergang von der plastischen zur malerischen Anschauung mit sich bringt.

Die Pietà und die Beweinung.

„Auf Wunsch der Vittoria Colonna“, sagt Condivi, „machte er einen vom Kreuze genommenen Christus, der, als lebloser Leichnam, zu Füßen seiner heiligsten Mutter niedersinken würde, wenn er nicht von zwei kleinen Engeln unter den Armen aufrecht erhalten würde. Sie aber, thränenden und leidensvollen Antlitzes, öffnet beide Arme und erhebt die Hände gen Himmel mit einem Ausspruch, der am Kreuzesstamm geschrieben zu lesen ist:

„non si pensa quanto sangue costa.“

Die eigenthümliche Darstellung, die uns zwar nicht dem Originalentwurf nach, wohl aber aus alten Stichen von Bonasone, Beatrixet, Cavalieri, Kartarus, Agostino Caracci, Martino Rota und aus Gemäldekopieen (in Bremen, Gotha, Gubbio, Schleissheim, Galerie Borghese) bekannt ist, wirkt wie die Durchdringung und Verbindung zweier Motive. Das eine ist das des vor Maria am Boden liegenden Christus, welches Michelangelo in seinem Entwürfe für Sebastianos Pietà in Viterbo gestaltet hatte, das andere, eine typische Erscheinung der früheren Kunst, zeigt den Schmerzensmann, von Engeln gehalten, auf dem Grabe sitzend. Dass der Meister sich auch mit diesem beschäftigt hat, verrathen zwei Zeichnungen: eine Kreideskizze in der Casa Buonarroti (Verz. 61) und ein herrlicher, sorgfältig durchgeführter Akt im Louvre (Verz. 475). Wie in dem Gemälde von Viterbo richtet Maria, ungleich der frühen Statue in S. Peter, von Schmerz erfüllt, eine christliche Niobe, den Blick gen Himmel, die Arme weit ausbreitend. Nicht wie dort aber erscheint Christus in ruhigen Todesschlummer versenkt; in seiner zusammengebrochenen, an die Beine der Mutter gelehnten Haltung klingt das überstandene Leiden nach, auf welches auch das Kreuz im Hintergrunde nachdrücklich weist. Es ist der gleiche, auf furchtbare Wahrhaftigkeit dringende Geist, wie in den Crucifixusentwürfen. Das versöhnende Element, welches die beiden kleinen, des Leichnams Arme umfassenden und stützenden Engel bringen, ist nicht stark genug, das Qualvolle des Eindruckes zu mildern.

Michelangelo verband mit diesem besondere Gedanken. „Nicht denkt dort (auf der Erde) man daran, welch' Blut es kostet.“ Die Worte sind dem neunundzwanzigsten Gesange des Danteschen Paradiso entlehnt (v. 91). Beatrice äussert sie, als sie, von den

falschen Meinungen über die Engel ausgehend, sich gegen die willkürlichen Interpretationen der Heiligen Schrift wendet. Jeder macht



Die Pietà der Vittoria Colonna. Nach dem Stich von Bonasone.

sich seine Erfindungen und vom Evangelium schweigt man. Und Niemand denkt daran, welch' theures Blut es gekostet hat, es der Welt zu bringen. Jene Aufschrift auf der Pietà, wie es geschehen

ist, in dem Sinne eines Protestes der katholischen Rechtgläubigkeit gegen jegliche hoffärtige Neuerung zu deuten, hierzu würde die Stelle im *Paradiso* wohl berechtigen. Doch scheinen mir die religiösen Anschauungen und Fragen, welche Vittoria Colonna und Michelangelo verbanden, eine andere Erklärung zu verlangen. In ihrer starken Betonung des Glaubens richteten die beiden, das Heil Suchenden Dantes Worte vielmehr gegen die in der verkommenen Kirche eingerissenen Missbräuche und den in ihr herrschenden unevangelischen Geist!

Erweitert wird das Thema in figurenreichen Kompositionen, welche die Beweinung Christi durch die Freunde darstellen. Zwei verschiedene Motive hat der Künstler ihnen zu Grunde gelegt. Das eine Mal lässt er, an sein Jugendwerk in S. Peter anknüpfend, Christus im Schoosse der Maria ruhen, das andere Mal aufrecht von den Freunden gehalten werden.

Die berühmte Warwickzeichnung im British Museum (Verz. 339), deren Ächtheit mit Unrecht bezweifelt worden ist, zeigt die erste Fassung. Maria ist auf den Boden niedergesunken. Ihr linkes Bein liegt auf der Erde, über das aufgestemmte rechte lehnt der Oberkörper Christi, der, wie geknickt, mit hinabsinkendem Haupt und rechtem Arme, in ihrem Schoosse sitzt. Seine linke Hand ruht auf ihrer Schulter. Sie lehnt, von Schmerz überwältigt, das Haupt an den Kopf einer rechts kauern und sie stützenden Gestalt, über deren aufgestemmtes Bein das linke Bein Christi liegt. Links von Maria hinten zwei fieberisch erregt auf den Leichnam schauende Gestalten von unheimlicher Wirkung und eine dritte, die wie verstört herumblickt. Bei höchster Kühnheit der Stellungen erscheint die Gruppe doch als ein enggeschlossenes Ganzes; linear zusammengehalten wird sie durch die liegende Hauptfigur, welche die volle Breite einnimmt. Nie ist Michelangelo in der rückhaltlosen Schilderung der Todesphänomene so weit gegangen wie hier. Die Warwickzeichnung gehört zu seinen gewaltigsten, aber auch furchtbarsten Schöpfungen.

Die zweite Fassung tritt uns in einem nicht minder grossartigen Röthelentwürfe der Albertina vor Augen (Verz. 521), in welchem Motive der Pietà der Vittoria Colonna, der Warwickzeichnung und einer kleinen Studie auf einem Oxforder Blatt (Verz. 442), welche den Leichnam von einer höher stehenden Figur gehalten zeigt, verarbeitet sind. Christus, dessen Beine zwischen den Knien der



Die Grabtragung. Zeichnung, Oxford.

ohnmächtig rückwärts gefallen Maria zu Boden sinken, wird von vier stehenden Figuren gehalten. Die vordere links stützt sein niedersinkendes Haupt, die vordere rechts, eine Frau, an deren Oberschenkel Marias Kopf lehnt, fasst ihn an der Brust. Unter den Armen wird er von dem hinten stehenden Nikodemus gefasst, indess ein anderer Mann rechts seinen linken Arm über der Schulter trägt. Links vorne kniet Magdalena, den Kopf gesenkt; sie umfängt mit einer Hand die Hüfte des Todten und stützt die Rechte auf Marias Knie; über sie beugt sich eine Frau. — Auch hier muss die enge Verbindung der Gestalten die höchste Bewunderung erwecken. Die Gruppe ist wie aus einem viereckigen Block gebildet, und zwar so, dass alle Materie desselben in Gestalt umgesetzt ist. Nur an der linken Seite ist die Abgränzung nicht ganz scharf. Die plastische Gruppe im florentiner Dom erscheint wie eine Vereinfachung dieses grossartigen Entwurfes.

Aus diesen Entwürfen zur Beweinung scheinen sich schliesslich die zur Grabtragung entwickelt zu haben, in denen Michelangelo zugleich die für das Londoner Gemälde schon in früher Zeit gefassten Vorstellungen wieder aufnahm. Aus dem schlichten Motiv zweier zwischen sich den Leichnam tragenden Männer, wie es auf einem Oxforder Blatte (Verz. 442) gegeben ward, wird, dank der an den Beweinungsszenen gewonnenen Erfahrung, ein reiches und mächtiges Gebilde in einer Oxforder Röthelzeichnung (Verz. 420). In gewaltvoller Anstrengung wird Jesus, dessen Oberkörper und Haupt nach links sinkt, in der Luft schwebend, hinten von vier Männern, vorne von einer Frau und einem Manne, die nach hinten gewandt unter der schweren Bürde zusammenknicken, getragen. Von links greift ein Mann mit zu, rechts steht ein schreiender, die Arme in die Luft werfender Jüngling.

Die Zeichnung, in welcher die malerischen, auf Helldunkelwirkung ausgehenden Bestrebungen des greisen Meisters ihren Höhepunkt erreichen, ist von überwältigender, erschreckender Wirkung. Vielleicht stand mit ihr der in seinem Nachlasse erwähnte, nicht erhaltene grosse Karton einer „Pietà mit neun Figuren“ in Beziehung.

In einem anderen Entwurfe zu einer Grablegung, im Besitze des Mr. Gathorne Hardy (Verz. 370), der vorne eine Gruppe von vier, den Leichnam tragenden Männern zeigt, ist in der Maria,

welche im Hintergrunde vor dem Kreuz sitzt, eine Erinnerung an die Pietà der Vittoria Colonna gewahrt.

Empfindet man die inbrünstige Gewalt leidenschaftlichen, die Seele ganz bemeisternden Gefühles in allen diesen Pietàentwürfen und beachtet man zugleich das gewaltige Erfassen der in ihnen sich darbietenden künstlerischen Probleme, so begreift man, dass es der Meister nicht bei Zeichnungen bewenden lassen konnte, sondern mit Nothwendigkeit zu monumentaler Gestaltung des Stoffes gedrängt werden musste. Aus der intensiven Beschäftigung mit diesem erwächst die Konzeption der zwei plastischen Gruppen: der Pietà Rondanini und der Beweinung im florentiner Dom.

Die Pietà im Palazzo Rondanini.

Begonnen wurde dieses unvollendete und verstümmelte Werk vermuthlich in den vierziger Jahren auf Grund von Skizzen, die auf einem schon erwähnten Blatte in Oxford (Verz. 442) sich finden und in kleinen Variationen eine stehende Gestalt zeigen, welche vor sich den zusammenknickenden Leichnam unter den Achselhöhlen hält. Wie es scheint, abozzirte Michelangelo Christus zunächst so, wie in diesen Studien: den Körper stärker zur Seite geneigt und nach vorne gesenkt, als er jetzt zu sehen ist. Hierbei verhaute er den Stein an dem rechten Oberarm. Dies dürfte ihn veranlasst haben, ihn bei Seite zu stellen und sich an ein anderes Werk: die Gruppe der Beweinung zu machen. Später aber nahm er den Block wieder vor, ja er arbeitete noch acht Tage vor seinem Tode an ihm. „Ich erinnere mich nicht“, schreibt Daniele da Volterra an Leonardo, „ob ich unter allem dem, was ich schrieb, auch erwähnte, dass Michelangelo den ganzen Samstag vor Karnevals-sonntag (12. Februar 1564) stehend arbeitete, mit jenem Leichnam der Pietà beschäftigt.“ Damals nun musste er sich, wollte er aus dem Blocke noch etwas machen, entschliessen, den Leichnam aufrecht zu geben, dessen Arme jetzt nach hinten zurückgenommen wurden. Jener früher entworfene Arm blieb als Rudiment der ersten Idee stehen. Zugleich aber nahm er eine Veränderung in den Grössenverhältnissen vor, woraus sich erklärt, dass der Oberkörper und der Kopf Christi, verglichen mit den Beinen — dem einzigen Theil, der ausgeführt ist — sehr klein erscheinen und dass auch Maria in anderen kleineren Verhältnissen als der Leichnam gehalten ist. Nur so wenigstens wird das Räthselhafte der

gesamten Erscheinung begreiflich. Aber auch diese Veränderung ergab kein organisches und deutliches Ganzes. Indem er Maria den Leichnam eng an ihre Brust drücken liess, war er genöthigt, die Arme Christi nach hinten zurückzudrängen und die Ausführung derselben ganz aufzugeben, und musste er auf die Darstellung des rechten Armes der Mutter, der keine Stelle mehr fand, verzichten.

Ein trauriges, verkümmertes Stückwerk! Man begreift, dass es, an seinen Diener Antonio vererbt, sich verlor und erst in der Mitte des XVII. Jahrhunderts in einem unterirdischen Raume aufgefunden ward und zum Verkauf kam. Und doch, welch' eine erschütternde Wirkung bringt es hervor, in wie wunderbarer Weise genügt eine blossе Andeutung der Intentionen dieses gewaltigen Mannes, schauernde Erregung zu erwecken! Und ist es nicht vielleicht gerade das unmittelbare Erleben seines blossen Wollens, was uns so tief bewegt, und damit verbunden das Erlebniss, wie dieses Wollen, überwältigt von nie auszudrückendem Leiden, in sich selbst erstickt wird und der Welt der Erscheinung gegenüber versagt! Der Jammer des Mitleidens wird zur Klage um die Ohnmacht der Kunst.

Die Pietà im Dom zu Florenz.

Unvollendet, wenngleich nicht in so primitivem Zustande, blieb auch das zweite plastische Werk, mit dem der Meister in den Jahren 1550 bis etwa 1555 beschäftigt war. Den Beginn der Arbeit, für welche vielleicht ein kleines Wachsmo-
dell gedient hat, das, mit dem Stiche des Cherubino Alberti übereinstimmend, in der Mitte des XIX. Jahrhunderts im Besitze des Cav. Ottavio Gigli in Florenz sich befand, lernen wir durch Blaise de Vigenère kennen: mit ungestümen, leidenschaftlichen Hammerschlägen sucht der Meister dem Block, ihn formend, sein stürmendes Seelenleben aufzuzwingen. Er nimmt sich nicht die Zeit kühl berechnender Erwägungen: der spröde Stein muss sich seinen feurigen Impulsen, die durch den harten Widerstand nur verstärkt werden, fügen. Er vertraut der Kraft seiner Intuition und der Sicherheit seiner Hand, obgleich die Verwirklichung dieser Idee: die Schöpfung einer Gruppe von vier in engem Raum durch künstliche Komposition mit einander verbundenen Figuren, ein Aufbau, wie er ihn wohl in Zeichnungen, noch nicht aber im Marmor versucht hat, die allergrössten Schwierigkeiten bietet und die äusserste Vorsicht verlangt. Ein Alles zusammenfassendes Bekenntniss seines Glaubens, seines Leidens und seiner



Die Pietà im Palazzo Rondanini. Rom.

Erlösung soll dieses Schmerzensbild seine Grabstätte schmücken; als Nikodemus versetzt er sich selbst unter die mitleidend Mit-erlösten.

Noch einige Jahre später, 1553, hören wir von dem Eifer, mit dem er arbeitet. Condivi schreibt:

„Augenblicklich hat er ein Marmorwerk unter den Händen, das er zu seiner eigenen Freude macht, als Einer, der so voll an Einfällen und Kraft ist, dass jeder Tag etwas gebiert. Dies ist eine Gruppe von überlebensgrossen Figuren, nämlich ein vom Kreuz genommener Christus, der todt von seiner Mutter aufrecht erhalten wird. Man sieht, wie sie in wunderbarer Bewegung mit ihrer Brust, den Armen und Knien den Leichnam umschmiegt, unter der Beihülfe des Nikodemus, der, aufrecht und fest auf den Füßen stehend, mit starker Kraft ihn unter den Armen hält, und der einen der Marieen auf der linken Seite. Diese, so grosses Leid sie verräth, widmet sich doch jenem Dienst, den vor äusserstem Schmerz die Mutter nicht erfüllen kann. Christus kraftlos, alle Glieder gelöst, sinkt nieder, aber in einer Stellung, die von derjenigen, welche Michelangelo in dem Werke für die Marchesa von Pescara gab, und von der Madonna della Febbre (Pietà in S. Peter) sehr verschieden ist. Die Schönheit und die Affekte, die man in den leidensvollen, traurigen Angesichtern, vor allem der bekümmerten Mutter gewahrt, zu schildern ist unmöglich; darum genug hiervon. Sagen aber muss ich, dass das Werk zu den seltensten und mühevollsten gehört, die er bisher gemacht, namentlich weil alle Figuren deutlich zu sehen sind, obgleich sich die Gewänder der einen mit denen der andern vermengen.“

Nicht lange darauf, etwa 1554 oder 1555, hat Michelangelo an der Arbeit verzweifelt. Vasari berichtet: „Fast täglich arbeitete er an jenem Marmor mit den Figuren, von dem ich schon sprach; damals zerschlug er ihn aus dem Grunde, weil der Stein viel Schmergel enthielt und so hart war, dass der Meissel häufig Feuer aus ihm herausschlug, vielleicht auch weil seine Selbstkritik so gross war, dass er sich niemals genügen liess an dem, was er machte. Diese zerbrochene Pietà gab er dem Francesco Bandini. Es war nämlich in dieser Zeit der Florentiner Bildhauer Tiberio Calcagni durch Vermittlung Francesco Bandinis und Donato Giannottis mit Michelangelo sehr befreundet geworden. Und als er eines Tages in Dessen Hause, wo die zerbrochene Pietà war, sich



Die Pietà im Dom zu Florenz.

aufhielt, frug er ihn nach längerer Unterhaltung, wesswegen er eine so wunderbare Arbeit zerbrochen und ruinirt habe. Jener antwortete, daran trage sein Diener Urbino Schuld, der ihn täglich belästigt und gedrängt habe, sie zu vollenden, und unter anderem sei es ihm zugestossen, ein Stück des einen Ellenbogens der Madonna abzuschlagen. Schon vorher aber habe er einen Hass gegen sie gefasst und viel Missgeschick mit einem Riss, der im Marmor war, gehabt. Da sei ihm die Geduld gerissen, er hätte sie zerbrochen und in der That beabsichtigt, sie ganz zu zerstören, hätte nicht sein Diener Antonio sich ihm empfohlen und ihn gebeten, sie so, wie sie sei, ihm zu schenken. Als Tiberio dies vernommen, sprach er mit Bandini, der etwas von des Meisters Hand zu besitzen wünschte, und Bandini liess durch Tiberio dem Antonio 200 Goldskudi versprechen und bat Michelangelo, er wolle erlauben, dass mit Hülfe seines Modelles Tiberio sie für ihn, Bandini, vollende; dann wäre doch so viele Mühe nicht vergeblich verschwendet worden. Michelangelo war damit einverstanden und machte sie ihm zum Geschenk. Sogleich fortgetragen, wurde sie von Tiberio wieder zusammengefügt und in, ich weiss nicht, wie vielen Stücken restaurirt, doch blieb sie, in Folge des Ablebens Bandinis, Michelangelos und Tiberios unvollendet.“

Die Gruppe kam dann in den Besitz des Pierantonio Bandini, Sohns des Francesco, der sie in seiner Vigna auf dem Montecavallo unterbrachte. Einen Augenblick, im März 1564, tauchte der Gedanke auf, sie für das Grabmal des Meisters in S. Croce zu verwerthen, doch kam der würdige Plan nicht zur Ausführung. Würdig aber war doch auch der Platz hinter dem Hochaltar des Domes von Florenz unter der Kuppel Brunellescos, wo sie — wir wissen nicht, wann nach Florenz gebracht — 1722 ihre Aufstellung fand.

Soweit hier eine Untersuchung möglich ist, lässt sich über die Verstümmelung und Restaurirung etwa dies sagen. Der linke Arm Christi ist über dem Ellenbogen abgehauen worden. Man erkennt noch deutlich, dass der Unterarm — also von Calcagni — ergänzt ward. Die linke Hand am Knie der Maria aber ist die alte, vom Meister selbst angefertigte. An der linken Brustwarze ist ein Stück herausgeschlagen worden und der Hammerstreich hat die Finger der Hand Marias mit fortgenommen, die, ebenso wie das Stück an der Brust, ungeschickt ergänzt erscheinen. Der rechte Unterarm Christi (vom Ellenbogen bis zur Hand) ist eingesetzt

worden. Ausser diesen Ausbesserungen kann Calcagni nicht viel an der Gruppe gethan haben. An Maria und Nikodemus hat er schwerlich die Hand gelegt. Eher wäre dies denkbar an dem im Ganzen vollendeten und polirten Christuskörper, obgleich es wahrscheinlicher dünkt, dass er von Michelangelo herrührt. Mit der Magdalena, die in der Hauptsache ausgeführt ist, mag sich Calcagni beschäftigt haben. Alles Wesentliche aber weist auch hier auf Michelangelos Hand hin: die nahe Verwandtschaft des Kopfes und der Gewandbehandlung mit der Lea lässt keinen Zweifel hierüber.

Welche Gründe haben ihn veranlasst, das erhabene Werk zu zerstören? Von einigen berichtet Vasari, es müssen aber doch noch andere miteingewirkt haben. Entzieht man sich für einen Augenblick gewaltsam dem stark ergreifenden Eindruck, den die Gruppe ausübt, und zwingt sich zu einer kritischen Beurtheilung, so bemerkt man Folgendes. Von vorne gesehen wirkt sie nicht geschlossen, da die drei Figuren rechts eine kompakte Masse bilden, welcher Magdalena links nur lose, ohne Herstellung des Gleichgewichtes, angefügt ist. Die Vertikale der Schulter und der rechten Seite Christi durchschneidet das Ganze. Nur von links her betrachtet, vereinigen sich die Gestalten zu einem festen Gefüge. Einer solchen Aufstellung widerspricht aber die Blockform, auch verschwindet dann Maria zu sehr. Bei dem Anblick von rechts bleibt Magdalena, die zudem in viel kleineren Verhältnissen, als die Anderen, gehalten ist, nicht in der Fläche, sondern wird, gleichsam perspektivisch gesehen, durch Christus verdeckt. Lässt so die Hauptansicht die Abgewogenheit und Einheitlichkeit vermissen, so fehlt es zugleich an einer klaren Veranschaulichung der Bewegungen. Sowohl das rechte Bein, als der rechte Arm der Madonna sind unsichtbar. Für das linke Bein Christi aber ist überhaupt gar kein Platz vorhanden; es müsste durch den Schooss der Maria hindurchgehen. Die einzige Möglichkeit, es anzubringen, wäre die gewesen, es vorne über Marias Bein herabhängen zu lassen. Man sieht, in welcher Verlegenheit der Künstler sich befand: in der That ist von dem Beine nur ein kurzer Stumpf sichtbar. Ein Loch in dessen Mitte verräth, dass der Meister an jenen Ausweg gedacht. Dies aber hätte eine nicht nur unschöne, sondern unmögliche Stellung ergeben. Unschön, denn das Bein, der Arm der Maria und der Arm Christi hätten in ihrer Zusammendrängung den Eindruck des Gehäuften und in den Linien Verwirrten hervorgebracht.

Ganz bestimmte Unzulänglichkeiten, ja unverbesserliche Fehler also sind es gewesen, welche Michelangelo in solche Verzweiflung versetzten, dass er selbst zerstörend Hand an sein Werk legte. An ein Werk, in dem doch all sein religiöses Erleben gesammelt monumentale Gestalt zu gewinnen bestimmt war!

Aber das Schicksal wollte nicht, dass es der Welt verloren gehe, vielmehr bestimmte es ihm den Platz, dort in dem Halbdunkel des grossen Kuppelraumes, der ihm entspricht. Denn ist es nicht selbst ein Erzeugniss der Dämmerniss, der die Phantasie des greisen Meisters sich zugewandt — ein Traumbild an der Schwelle des Todes?

Der Leidensweg ist durchmessen: der erhabene Tageswahn einer Wiedererweckung der antiken Schönheit in christlichem Geiste verfliegen. Im Schmerzensbilde des Mitleides findet das in die nächtliche Tiefe des Wesens der Dinge gerichtete Auge die Erkenntniss der Erlösung.

Galiläer, Du hast gesiegt!

Ein Dämmerungsgebilde! Spricht sich in dem unvollendeten Zustande dieses wie mehrerer Werke seiner späteren Zeit: der Allegorieen in der Medicikapelle, der Bobolisklaven, des Apollo nicht noch etwas Anderes, für die Erkenntniss der Entwicklung und des Problemes seiner Kunst höchst Bedeutungsvolles aus? Hildebrand hat einmal die Bemerkung gemacht: Michelangelo habe an die Vollendung gewisser Statuen überhaupt nicht mehr gedacht, da er auch ohne sie das erreicht habe, was er geben wollte. Darin liegt gewiss eine Wahrheit. Aber sie verlangt eine Deutung — und diese ergiebt sich nur aus einer vergleichenden Betrachtung gewisser Eigenthümlichkeiten seiner späten Arbeiten überhaupt, vornehmlich der Zeichnungen. Wir sahen, wie im Verlaufe der Beschäftigung mit den Sixtinischen Deckenbildern deren plastischem Grundcharakter malerische Qualitäten sich gesellten, und zwar solche, die sich in Sonderheit auf die Lichtbehandlung beziehen. Die starke Übermalung des Jüngsten Gerichtes (wie auch der Fresken der Paolina) verhindert uns an einem bestimmt gefassten Urtheile, doch sind genug Anzeichen vorhanden, um zu behaupten, dass die

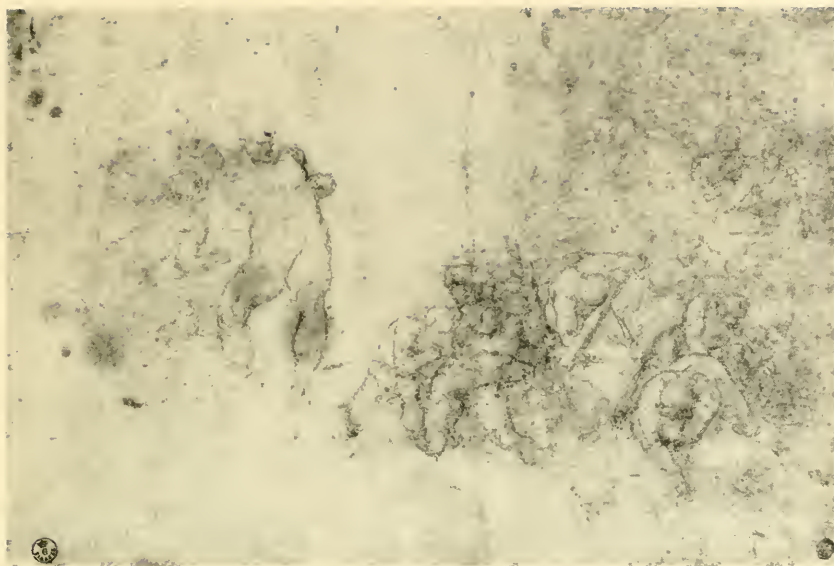
Betonung des Helldunkels hier bedeutende Fortschritte gemacht, dem Licht eine höhere zusammenfassende Wirkung, nicht mehr bloss die Rolle einer klaren Verdeutlichung der einzelnen plastischen Form zuertheilt war. Den entscheidenden Aufschluss hierüber geben die späten Zeichnungen. In ihnen tritt in sich steigernder Weise eine Art der Modellirung ein, die nicht mehr auf eine sichere, scharfe Abgränzung und Hervorhebung der einzelnen Formen, vielmehr auf eine Lockerung des strengen Gefüges, auf eine Abschwächung der konturirenden Begränzungen, kurz auf eine Einbeziehung der Figuren in ein Atmosphärisches ausgeht. Es waren diese Erscheinungen, welche zur willkürlichen Ansicht führen konnten, solche Zeichnungen seien von dem venezianischen Maler Sebastiano angefertigt worden. Man verkannte die überaus wichtige Thatsache, dass Michelangelo in seinem höheren Alter entschieden die Richtung auf das malerische Problem des Helldunkels eingeschlagen hat, also die Richtung, welche Tintoretto dann bis zu einem höchsten Ziele, das zu erreichen nur die Farbenkunst der Venezianer ermöglichte, führte.

Nichts Anderes nun, als was den Stil jener Zeichnungen bestimmte, bestimmt den Eindruck der unvollendeten Skulpturen. In ihnen erscheint die einzelne Form nicht scharf ausgebildet, sondern nur angedeutet, wie aus einer gewissen Ferne gesehen und für den Anblick aus der Ferne gedacht. Den verblasenen, mit weicher Kreide leicht hingewischten Schattirungen der Entwürfe entspricht die nur allgemein die An- und Abschwellungen der Muskulatur angebende und auf die Politur verzichtende Behandlung der Formen im Stein. Es wird der Eindruck eines Unbestimmten, sanft Verschwimmenden erweckt, als sei die Gestalt mit der sie umgebenden Luft in einer durch diese bedingten Erscheinungsform aufgefasst. Und dies besagt eben so viel als eine Überführung des Plastischen in das Malerische zu Gunsten der Vorstellung eines zart vibrirenden, reich bewegten Lebens.

Bedenken wir nun, dass eben solche Wandlungen sich in der Zeit vollziehen, in welcher die Kunst Michelangelos immer mehr Gefühlsausdruck wird, so gewinnt die Würdigung dieses Vorganges eine geradezu ausschlaggebende Bedeutung für das grosse Problem, das uns in diesem Bande unausgesetzt beschäftigt hat. War es das Missverhältniss zwischen dem Ausdrucksbedürfniss der christlichen Seele und den Ausdrucksmöglichkeiten der Plastik, welches den

Plastiker veranlasst hatte, mit Umgehung des eigentlichen christlichen Stoffes die mit diesem verbundenen oder verbindbaren mythischen Elemente zum Gegenstand seiner Kunst zu machen oder das einfach Menschliche Christi in das Mythische zu steigern, so musste er, je stärker christliches religiöses Leben seiner Seele sich bemächtigte, desto mehr der Ungeeignetheit der plastischen Kunst, es zu veranschaulichen, sich bewusst werden. Jener Ausweg konnte ihm nicht mehr genügen. Der Mythos, als eine blosse, wenn auch noch so grosse und herrliche Vorspiegelung der Lösung eines unlösbaren Problems, verblasst. Mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit fordert die Mystik ihr Recht: die Seele und nicht der Leib! Nur das zu gestalten, was sein Herz und seine Phantasie ganz erfüllte, galt es nun für ihn: das Leiden Christi. Sein eigenes Leiden geht in diesem auf, wird zu einem mit ihm. Der Ausdruck seines stärksten Empfindens kann nur in der Darstellung der Passion gebracht werden. Da erweist es sich, dass die plastischen Ausdrucksmittel nicht genügen, sondern nur die der Malerei. Kann er, der Plastiker, niemals zum Maler im eigentlichen Sinne werden, so wird er es doch, insoferne er, Zeichnungen auf Zeichnungen mit reichen Kompositionen verfertigend, in ihnen mehr und mehr die Ausdruckskraft des Lichtes, behufs Verdeutlichung stärkster und mannichfaltigster Emotionen verwerthet und insoferne er, als der unwiderstehliche Drang seines Genius ihn nochmals zum Marmor führt, dem plastischen Gebilde den Schimmer leicht beweglichen, wechselnden Seelenlebens durch Verzicht auf starre Formvollendung zu verleihen versucht, bis er, unbefriedigt, mit dem eigenen Hammer sein Gebilde zerstört. Das Gericht, das er in schmerzlichstem tragischen Verzicht über seine Pietà hält, schliesst den Urtheilsspruch in sich:

Malerei, Du siegst.



Studie zum Jüngsten Gericht. Florenz, Uffizien.

DAS LETZTE WORT: DIE MADONNA

Für sein Grabmal war die Pietà bestimmt, noch in seinen letzten Tagen arbeitete er an der anderen Gruppe der Schmerzensmutter. Dies scheint so viel zu sagen, als dass seine Kunst in den Passionsdarstellungen ihr Abschliessendes gegeben habe. Dem ist aber doch nicht so. So gewiss sein religiöses Leben bis zum letzten Athemzuge von diesen Vorstellungen durchdrungen geblieben ist, als Künstler hat er sich in den fünfziger Jahren noch einmal anderen Stoffen zugewandt, und dies ist sicher nicht als eine Zufälligkeit, sondern als eine tief innerlich bedingte Entscheidung aufzufassen. Fast möchte man wagen, eine Reaktion des Künstlerthumes gegen den Überschwang religiöser Erregung darin zu sehen.

Sie spricht sich darin aus, dass in einigen grossen Entwürfen zu Gemälden von monumentalem Charakter an die Stelle des

Schmerzensmannes nun ganz seine göttliche Mutter, der bereits in den Pietàentwürfen eine so grosse Rolle zugewiesen war, tritt. In einem verschollenen Karton, der, ursprünglich für den Kardinal Morone angefertigt, als ein Geschenk des Meisters aus Dessen Hinterlassenschaft an Tommaso Cavalieri gelangte und, wie es scheint, von hoher Bedeutung gewesen ist, blieb Michelangelo freilich noch im Bereich der Passionsdarstellungen. Er schilderte in ihm den Abschied Christi von Maria vor dem Betreten des Leidensweges, einen Vorgang, der, selten von der italiänischen Kunst, häufig aber von der deutschen wiedergegeben, kompositionell ein Seitenstück zu dem „Noli me tangere“ bildet, woraus es sich erklärt, dass zwei Skizzen im Besitze des Herrn G. T. Clough in London (Verz. 367), welche einen in leichter Bewegung vorwärtsschreitenden, nach links weisenden, nach rechts schauenden Christus zeigen, irrig auf das für den Marchese d'Avalos angefertigte Gemälde der Erscheinung vor Magdalena statt auf diesen Karton, für den sie offenbar dienten, bezogen werden konnten.

Die entschiedene Hinwendung aber zum künstlerischen Marienkultus offenbart sich in der intensiven Beschäftigung mit der „Verkündigung“.

Für zwei grosse Gemälde, welche Marcello Venusti ausführte, fertigte er die Zeichnungen an. Das eine, von sehr umfänglichen Verhältnissen, befindet sich noch heute in der Sakristei von S. Giovanni in Laterano. (Die von Beatrizet gestochene Originalzeichnung ist nicht erhalten, das Blatt in den Uffizien, Verz. 239, ist eine Kopie, vielleicht von Venusti.)

In einem Gemach mit Bett im Hintergrund steht links, von vorne gesehen, die Jungfrau, den rechten Fuss auf die Stufe des Betpultes gestellt, auf das sie den rechten Ellenbogen mit erstaunt erhobener Hand stützt; die Linke streckt sie mit einer Gebärde, die halb begrüssend, halb die Botschaft aufnehmend ist, nach dem Engel aus, den sie mit gesenktem Kopf anschaut. Sie trägt ein rothes, enganliegendes Untergewand und einen hellblauen, in starken Falten um den Leib gelegten Mantel. Das Haar ist über dem Ohr in einen Zopf geflochten und von einem grauen Tuch bedeckt, das durch einen diademartigen blauen Wulst umfasst wird. Beschwingten Laufes eilt, von rechts hinten, der schlanke, grosse Engel mit blauen Flügeln auf sie zu, die Rechte mit erhobenem Zeigefinger nach ihr ausgestreckt, die Linke an dem bauschartig um die

Hüfte gelegten, wehenden, gelb und rosa schillernden Mantel, der Brust, Arme und Unterbeine bloss lässt. Der von kurzem blonden



Die Verkündigung. S. Giovanni in Laterano, Rom.

Haar umlockte Kopf blickt eindringlich auf Maria. Von oben kommt in gelber Glorie die Taube. Der Vorgang ist von geheimnisvoller Grossartigkeit: durch den mächtigen Leib der Jungfrau geht die

erhabene Bewegung eines Empfangens. Die Hand des stürmisch nahenden Himmelsboten scheint Leben auszuströmen, wie die Hand Gottvaters in der Schöpfung Adams. „Das Wort ward Fleisch!“ Ein Sonett Vittorias, beginnend „angel beato“ (Ed. Barbera, Nr. CIV), in dem von dem „Einprägen der hohen Botschaft in das jungfräuliche Herz“ die Rede ist, lässt vermuthen, dass die geistlichen Unterhaltungen, die der Meister mit ihr pflog, in seiner Phantasie nachwirkten.

Das andere Bild, welches der Kardinal di Cesis nach S. Maria della Pace stiftete, ist verschollen, doch gewinnen wir von ihm aus zwei ächten Studien im British Museum (Verz. 362 und 340), einer ausgeführten Zeichnung (einst in der Sammlung Lawrence, Verz. 377) und kleinen Gemäldekopieen (die beste im Palazzo Corsini zu Rom) eine deutliche Vorstellung. Hier sitzt Maria, den Kopf mit einem kunstvoll drapirten Tuche bedeckt, neben einem altarartigen Betpult. Sie hat eben in einem Buche gelesen, das sie auf dem Altar hält und wendet sich nun, die Linke erhebend, erschrocken zu dem Engel, der von rechts oben dicht zu ihr auf grossen Schwingen herabschwebt, die rechte Hand nach ihrem Kopfe zu ausstreckt und die Linke unter der Brust hält. In dem Gemache hinten das Bett und der Ausblick durch die Thüre auf ein Gebäude. Auf dem Altar steht die Bronzestatuetten eines Moses, der mit beiden Händen die Gesetzestafeln zerschmettert.

Eine dritte Fassung des Themas, nur aus einer schönen Kreidezeichnung in Oxford (Verz. 448) bekannt, verzichtet auf dramatische Erregung: feierlich schreitet der Engel auf die sitzende Maria zu und feierlich nimmt sie die Botschaft auf.

Stehen diese Entwürfe und Werke in einem nahen Zusammenhang mit den später zu erwähnenden, für die Peterskuppel geplanten Apostelgestalten, und verrathen diese selbst eine Wiederbelebung der Ideen, welche einst den Künstler, als er die Propheten in der Sixtina entwarf, beschäftigt hatten, so weist auf eine solche in höchst merkwürdiger Weise auch das bisher kaum beachtete Werk, welches, als letzte monumentale Schöpfung und seiner Idee nach, von grösster Bedeutung ist, hin: ein Karton, der, „Epifania“ benannt, in der Hinterlassenschaft des Künstlers sich befand, in den Besitz des Notars der Erbregelung gelangte und heute im Printroom des British Museum aufbewahrt wird. (Verz. 552. Eine, durch zwei weitere Köpfe bereicherte, von Ascanio Condivi gemalte harte

Kopie, die bereits von Daniele da Volterra erwähnt wird, befindet sich als „bozza di mano di Michelangelo“ in der Casa Buonarroti.)



Die Epiphanie. Kopie von Condivi. Florenz, Casa Buonarroti.

Die Mitte der gewaltigen Darstellung nimmt die hünenhafte Figur der Maria ein. In ein Untergewand, ein helles, an der rechten Schulter herabgerutschtes Obergewand und einen Mantel gekleidet,

sitzt sie en face, hält mit der Rechten an einem Gängelband das Christkind, das, auf einem Kissen am Boden gekauert, sich zwischen ihren Beinen einschmiegt, und berührt mit der Linken den rechts hinter ihr stehenden Joseph, der, seitwärts gewandt, auf sie blickt, die Arme über der Brust gekreuzt hat und den Zeigefinger der Linken an den Bart legt. Sie schaut auf einen jugendlichen, nach vorne schreitenden Mann, der — dem Adam im Jüngsten Gericht in der Haltung sehr ähnlich und in einer der Apostelskizzen für die Peterskuppel wiederholt — sie anblickt, die Linke sprechend zum Beschauer bewegt und mit der Rechten sein Gewand am Beine hält. Rechts unten vor Joseph schreitet der kleine Johannes: auf Christus blickend weist er auf Maria und trägt in der erhobenen Rechten einen Stab. Zwischen den Köpfen der Jungfrau und des Jünglings schaut ein älterer, in ein Tuch gehüllter Frauenkopf hervor; hinter dem Jüngling werden zwei ältere Köpfe: ein bartloser und ein bärtiger, neben Joseph zwei bärtige sichtbar.

Erinnert die Gruppe der Maria mit dem Kinde an das eine, von Jugend an geliebte Motiv Michelangeloscher Madonnendarstellung und gemahnt der Joseph an das „Silenzio“ und an die Pariser Studie zur heiligen Familie (Verz. 465), gipfeln und verquicken sich also hier die Ideen der früheren Marienbilder, so zeigt die gesamte Komposition doch einen ganz neuen, nie zuvor in der Renaissancekunst gebrachten Gedanken. Wer sind die anderen Gestalten? Was ist mit der Darstellung gemeint?

Sie wird „Epifania“ genannt; dies würde die Annahme hervorrufen, es sei die Anbetung der heiligen drei Könige gemeint. Von einer eigentlichen Anbetung aber ist nichts zu sehen, und es sind nicht drei, sondern sechs Figuren ausser der heiligen Familie gegeben. Epiphania muss also hier in einem weiteren Sinne — ganz in des Künstlers Geist, der an die Stelle des Historischen das Symbolische setzte — aufgefasst sein, in dem alten Sinne der Offenbarung Christi als des Gottessohnes vor den Heiden überhaupt, als deren Vertreter im Epiphania- oder „Erscheinungsfest“ die drei Magier betrachtet werden. Die Gestalten, die sich um die Madonna versammelt haben, wären also wohl die „im Dunkeln“ Wandeln- den, denen der Stern, das Licht des Heiles, aufgeht. Wer anders könnte dann der jugendliche Mann links, der die Handbewegung des Propheten Ezechiel in der Sixtina macht, sein, als der Prophet

des Epiphaniastages, Jesajas, den man ja auch in dem frühesten Madonnenbilde, dem der Katakomben von Priscilla, auf den Stern weisend, zu erkennen glaubt. Er war es, der sagte: „das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein grosses Licht, und über die da wohnen im finstern Lande scheint es helle“ (9, 2). Und folgen lässt: „Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter“ (9, 6). Und im Anfange des 60. Kapitels: „Mache dich auf, werde Licht; denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn gehet auf über dir. Denn siehe, Finsterniss bedeckt das Erdreich, und Dunkel die Völker; aber über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheint über dir. Und die Heiden werden in deinem Lichte wandeln und die Könige im Glanz, der über dir aufgehet.“ Und: „ich habe dich auch zum Licht der Heiden gemacht“ (49, 6). Und: „es wird eine Ruthe aufgehen von dem Stamme Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen“ (11, 1). Und: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger, und wird einen Sohn gebären, den wird sie heissen Imanuel“ (7, 14).

Ist, wie kaum zu bezweifeln, der Jüngling Jesajas, so ergibt sich auch die weitere Deutung. Die Einfügung des Johannes erklärt sich. Hat doch Jesajas auch Diesen prophezeit: „Es ist die Stimme eines Predigers in der Wüste, bereitet dem Herrn den Weg, machet auf dem Gefilde eine ebene Bahn unserem Gott“ (40, 3), wobei noch zu bemerken wäre, dass die Taufe Christi seit altchristlicher Zeit als „Theophania“ mit der Epiphania in nahe Beziehung gesetzt ward. Es erklärt sich die Bewegung der linken Hand der Maria: sie bezeichnet die Verwirklichung der Verheissung, dass aus Davids Geschlecht der Herr kommen werde. Es erklärt sich endlich allgemein der Charakter der hinteren Figuren: sie sind Vertreter der vorchristlichen Menschheit.

Fasst man den Karton ins Auge, auf dem nur drei Männer zu sehen sind, dürfte man sicher berechtigt sein, in Diesen die drei Könige des Epiphaniestages zu erkennen. Aber Condivis Kopie zeigt fünf Figuren; gewiss hat er die zwei nach des Meisters Angaben hinzugefügt, denn die Frau hinter Maria war nicht des unbedeutenden Schülers Schöpfung. Demnach erweiterte Michelangelo selbst seinen ursprünglichen Gedanken. Die Frau kann nur Anna oder eine Sibylle sein. Vermuthlich eine Sibylle; man könnte an die Libica denken, der das Wort in den Mund gelegt wird: „und es

wird ihn die Jungfrau, die Herrin der Völker, im Schoosse halten.“ So dürfte man die vier Männer auch als Propheten oder Ahnen Christi auffassen, doch bleibt die Beziehung der drei Gestalten des Karton auf die drei Magier wahrscheinlicher. Der vierte, später hinzugefügte, wirkt den Zügen, dem Haar und dem Barte nach so antikisch, dass man ihn für einen Vertreter der grossen griechischen Kultur, also, dem Michelangeloschen Geiste entsprechend, am ersten für Platon zu halten geneigt wäre.

So bedeutet denn der späteste grosse Entwurf des Künstlers in vielsagender Weise die Wiederaufnahme der Gedanken- und Gestaltenwelt der Sixtinischen Decke! Nach aller Versenkung in die Passion Christi erhebt er sich, der frohen Botschaft der Verkündigung lauschend, zur erneuten Anschauung des christlichen Heilsmysteriums nach dessen die Welt und die ganze Geschichte der Menschheit umfassendem Zusammenhang. Vor diesem Blicke aus einer höchsten Region verschwindet Leiden und Tod: er gewahrt nur noch die Welterlösung! Was einst in der Sixtina nur wie die Frage bangen Sehnsens und Wartens erklang, schliesst hier die Antwort in sich ein: inmitten von Propheten, Sibyllen, Heiden und Königen vollzieht sich die Epiphania.

Indem Michelangelo in dieser, und zwar aus einer noch einmal siegreich sich geltend machenden künstlerischen Nothwendigkeit, sein letztes Bekenntniss ablegt, gelangt er nun aber — und das ist das tief Bedeutungsvolle des Werkes und der beiden es begleitenden, aus gleichem Sinnen hervorgehenden Verkündigungen — zu jener gegenseitigen Durchdringung des Mythischen und des Mystischen, welche, im Gegensatz zum Ringen des Plastikers, von der Malerei, dank ihren Ausdrucksmöglichkeiten, ohne Kampf erreicht ward: zur Verdeutlichung des Wunders und des Wesens des Christenthumes in der Madonna. Auch in seiner Kunst, so ganz seine Religion zum Christusglauben geworden war, trägt schliesslich Maria, der schon am Juliusdenkmal und in der Medicikapelle die Herrschaft zuerkannt wurde, den Sieg über Christus davon.

Warum? Weil die Einswerdung des Gottes- und des Menschensohnes nur in ihr, das „Reinmenschliche und das Ewignatürliche“ als Offenbarung des Göttlichen nur in dem Bilde der jungfräulichen Mutterschaft, die auch die Vorstellung der Pietà mit in sich schliesst, zu geben war. Und wenn er gleich nicht, wie der

Maler Raphael in seiner sixtinischen Madonna, dieses Mysterium durch den blossen, Ewigkeit ausstrahlenden Blick unmittelbar verdeutlichte, sondern die Propheten als Zeugen aufruft, auch er verkündet als Letztes, was er der Welt zu sagen hat, als den Kern der modernen christlichen Weltanschauung: den Glauben an das Ewig-Weibliche!



St. Peter vom Monte Pincio.

DER BAU VON S. PETER

„Das Bild des Todes in die Seele gemeisselt“, unterzog sich seit dem Jahre 1546 der ihm aufgezwungenen Riesenaufgabe der Fortsetzung des Petersbaues und allen ihm daraus erwachsenden Leiden der lebensmüde, aber von nie alternder Kraft beseelte Meister. (Vergleiche Bd. I, S. 217—225.) Was er nach dem Tode Antonio da San Gallos vorfand, war Folgendes. Noch unverändert stand das Längshaus der alten Basilika; nur in den Chorthellen war der neue Bau von Bramante begonnen und von seinen Nachfolgern weitergeführt worden. Auf Zeichnungen von M. Heemskerk sehen wir Bramantes vier Kuppelpfeiler mit ihren Bögen, welche hintermauert und abgedacht sind, emporragen. In der Vierung befindet sich ein Altargehäuse von dorischem Stile, welches von Bramante errichtet

und, wie es heisst, von Peruzzi beendet wurde. Im Westen schliesst sich ein von Bramante erbauter provisorischer Chor dorischer Ordnung an. Der Südkreuzarm ist begonnen, das von Bramante angefangene, von San Gallo vollendete Tonnengewölbe ausgeführt; die Tribuna hier, an Stelle des alten Rundbaues der heiligen Petronilla, der, von Ludwig XI. restaurirt, den Namen: Kapelle des Königs von Frankreich erhalten hatte, ist in den ersten Anfängen, welche Bramantes Plan eines Umganges mit Nischen zeigen. Östlich von der Vierung, also am Ende des Basilikalängshauses, sind Pfeiler angelegt, nördlich zwei Arkadenpfeiler mit Nische bis zur Höhe des ersten Stockwerkes gediehen.

Die wesentlichen Bestimmungen für den Chorbau, was die Maasse der Vierung, die Ausdehnung des Querschiffes und der Tribunen, die Anlage und ungefähre Höhe der die Kuppel flankierenden Tonnengewölbe und die Pilasterordnung anbetrifft, waren Michelangelo durch Bramante gegeben, an dem Grundriss Veränderungen vorzunehmen aber stand ihm frei, da ja die Tribunen, von den geringen Anfängen im Süden abgesehen, noch nicht Gestalt gewonnen hatten, wie es seinem freien Ermessen auch überlassen blieb, Form und Ausstattung der Kuppel zu bestimmen. Er entschied sich für eine Vereinfachung des Bramanteschen Gedankens, indem er an die Stelle der reich rhythmisirenden Gliederungen grosse, einfache Raumwirkungen setzte. Wie die Umgänge in den Apsiden, so gab er auch die festlich die Kuppel umkränzende Säulenhalle auf, verminderte die Zahl der Nischen und Kapellen auf drei und begnügte sich mit der Anlage quadratischer Kapellenräume zwischen den Tribunen in den Diagonalen der Vierung. Was den Gesamtgrundriss der Kirche angeht, verurtheilte er das Modell Antonios, welches die basilikale Anlage zeigte, und nahm Bramantes Gedanken des Zentralbaues wieder auf. Vor diesem ordnet er in der Breite der Vierung eine Fassade an, die aus einem Säulenportikus mit Attika bestehen sollte und deren Mitte durch eine viersäulige Vorhalle mit Spitzgiebel ausgezeichnet war.

Auf Grund seines so gestalteten, 1546 im Verlauf von vierzehn Tagen angefertigten Modelles, das wir aus Stichen des Stephanus du Perrac kennen, wurde er am 1. Januar 1547 durch ein Breve mit vollster Machtbefugniss als Bauleiter von S. Pietro bestellt. Er darf, wie es ihm gut scheint, das Vorhandene zerstören, verändern, verbessern, erweitern oder beschränken und hat die freie Bestim-

mung in Wahl und Anstellung aller Arbeiter, Meister und Vorgesetzten. Neid und Feindschaft der Anhänger San Gallos streut Verleumdungen aus. Nanni di Baccio Bigio macht in Florenz das Modell schlecht. Im Juli bittet der Meister seinen Neffen, ihm durch Fattucci die Maasse der Kuppel von S. Maria del Fiore: der gesammten Höhe vom Fussboden bis zum Ansatz der Laterne und der Höhe der Laterne, zu verschaffen. Über seinen Plan berichtet Vasari:

„Er fand, dass die vier von Bramante gemachten und von Antonio unverändert gelassenen Hauptpfeiler, welche die Last der Kuppel zu tragen hatten, zu schwach waren; so füllte er den (inneren) Theil aus und legte seitwärts zwei schrauben- oder schneckenförmige, eben ansteigende Treppen an, auf denen die Lastthiere alles Material bis oben hinauf tragen und auch Leute zu Pferd bis zur Höhe des Bogenansatzes reiten können. Er bildete aus Travertin das erste runde Gesims über den Bögen, das, wunderbar anmuthig, von allen anderen abweicht und nicht besser in seiner Art gemacht werden könnte. Er begann die zwei grossen Nischen des Querschiffes und dort, wo nach dem Campo santo zu, von Bramante, Baldassare Peruzzi und Raphael acht Tabernakel angeordnet wurden, die auch San Gallo in seinen Plan aufnahm, begnügte sich Michelangelo mit dreien und drei Kapellen; und wölbte sie mit Travertin ein und gab ihnen lichtreiche Fenster von verschiedener Form und gewaltiger Grösse; ich brauche sie, wie auch die von San Gallo, da man sie sieht und sie im Stich herausgegeben wurden, es also unnöthig wäre, nicht zu beschreiben. Genug, mit aller Genauigkeit liess er überall dort arbeiten, wo der Bau im Hinblick auf grösste Festigkeit verändert werden musste, so dass er niemals von Anderen verändert werden könnte.“

Im Besonderen lässt sich über den Fortgang der Thätigkeit, auf Grund eines Vergleiches der zahlreichen aus der Zeit bis 1564 erhaltenen Ansichten der Kirche, Folgendes sagen. Nach Ausfüllung der Pfeiler und Vollendung der Zwickel wurde der Tambour begonnen, dessen unterer Sockeltheil 1549 vermuthlich vollendet wurde. In eben dieser Zeit beginnt die Arbeit an dem nördlichen Kreuzarm und dessen Tribuna und, nach Wegräumung der älteren Bautheile der Bramanteschen Apsis, der Bau der Südtribuna, der, rascher voranschreitend als die nördliche Tribuna, 1551 bis zur Höhe des Pilasterarchitravs gelangt, ohne dass es aber in den

oberen Theilen aussen schon zur Vollendung und Bekleidung käme. Die Treppenthürme zur Seite der Tribuna sind bis zu gleicher Höhe gediehen, aber noch nicht durch die äussere schräge Mauer verdeckt. Das Bramante-San Gallosche Tonnengewölbe im linken Kreuzarm wird abgetragen. Dann bleibt die Arbeit an dieser Tribuna mehrere Jahre stehen. Vielleicht in Folge eines Anfangs 1551 stattfindenden Vorganges. Damals muss Michelangelo sich vor dem Papst und einer Versammlung der „Deputati am Bau“ wegen eines Vorwurfes äussern: er versehe die Kirche nicht mit genügend Licht, denn in der Königsnische, eben jener südlichen Tribuna, wo die drei Kapellen seien, habe er nur drei obere Fenster angebracht. Er erwiderte: er beabsichtige, in der Wölbung, die er aus Travertin machen werde, drei weitere Fenster anzubringen.

Am 23. Januar 1555 bestätigt Julius III. das Breve Pauls III. Am Tambour, vermuthlich auch am nördlichen Querarm und seiner Tribuna, ist inzwischen fleissig gearbeitet worden. 1555 sind Theile des Tambours im Süden und Osten schon bis zur Höhe des Säulenarchitraves gelangt, so dass es heissen kann, er sei bald so weit, an die Wölbung der Kuppel zu gehen; die Theile im Norden und Westen bleiben aber im Rückstand.

In diesem Jahre schreibt er an Ammanati den berühmten Brief, in dem er Bramantes Projekt rühmt und das Antonio da San Gallo verurtheilt:

„Man kann nicht leugnen, dass Bramante in der Architektur so bedeutend war, wie kein Anderer seit der Antike. Er entwarf den ersten Plan von S. Pietro, frei von jeder Verwirrung, klar und einfach, licht und ringsum isolirt; so dass er in keiner Weise dem Palast (des Vatikan) Schaden that, und er wurde für ein schönes Werk gehalten, wie auch heute noch offenkundig ist, so dass Jeder, der sich von besagtem Gedanken Bramantes entfernt hat, wie z. B. San Gallo, sich von der Wahrheit entfernt hat. Und dass es so ist, kann Jeder, dem die Leidenschaft nicht die Augen trübt, an seinem Modell sehen. Denn erstlich nimmt er mit jenem Umgang aussen dem Bau Bramantes alles Licht; aber nicht allein dies, auch für seinen eigenen hat er keines; und dann so viele dunkle Schlupfwinkel oben und unten, die es endlosen Schurkereien sehr bequem machen, als da sind: heinlicher Aufenthalt Verbannter, Falschmünzerei, Schwängern von Nonnen und Anderes; da würde man Abends, wenn die Kirche geschlossen wird, fünfundzwanzig Leute

nöthig haben, um die sich Versteckenden zu suchen und alle Mühe haben, sie zu finden. Auch wäre da noch dieser andere Übelstand, dass, wenn man den Umgang, den das Modell der Komposition Bramantes hinzufügt, ausführte, man gezwungen wäre, die Kapelle Pauls, die Stanza del Piombo, die Ruota und viele andere Räume niederzureissen; selbst die Sixtinische Kapelle, glaube ich, würde nicht unberührt bleiben. Was die Behauptung betrifft, dass dieser äussere Umgang 100000 Skudi kostete, so ist das nicht wahr, denn mit 10000 könnte man ihn machen, und es ginge wenig verloren, wenn man ihn zerstörte, denn die Steine, die zu den Fundamenten angewandt wurden, könnten nicht gelegener kommen, und der Bau würde um 200000 Skudi billiger und 300 Jahre früher fertig werden. Da habt Ihr meine Meinung und ohne Leidenschaft; siegten Jene, hiesse dies für mich grösster Verlust. Und könnt' Ihr dem Papst dies wissen lassen, so thut Ihr mir einen Gefallen, denn ich fühle mich nicht wohl. — Euer Michelangelo. — Hält man sich an San Gallos Modell, so folgt auch dies noch: dass nämlich Alles, was zu meinen Zeiten gemacht worden ist, niedergerissen wird, was allergrösster Schaden wäre.“

Man sieht aus diesem Schreiben, wie die Gegner wieder Alles daran setzten, San Gallos Projekten zum Siege zu verhelfen. Es spielen damals wohl auch Pirro Ligorios Intriguen. 1555 und 1556 ist man vornehmlich, wie es scheint, am südlichen Kreuzarm und dessen Tribuna, die 1557 eingewölbt wird, beschäftigt. Doch ist aus Mangel an Geld eine Stockung in die Thätigkeit gekommen, welche den Herzog Cosimo veranlasst, um des Meisters Heimkehr nach Florenz sich zu bemühen. Am 13. Februar 1557 bittet Buonarroti, ihn in Rom zu lassen: „denn würde mir die Komposition dieses Baues verändert, wie es der Neid zu thun versucht, so würde es mir vorkommen, als hätte ich bis zu dieser Stunde überhaupt noch nichts gethan.“ „Dass der Bau eingestellt wäre, ist nicht wahr, denn, wie man sieht, arbeiten noch sechzig Leute: Steinmetzen, Maurer und Handlanger dort; und es ist Hoffnung, dass fortgefahren werden kann.“ Auf Nachrichten hin, die vornehmlich Bastiano Malenotti verbreitet hat, äussert sich Vasari am 8. Mai: „von Vielen, die von Rom kommen, vernahm ich, dass der Bau von S. Peter fast stille steht.“

Diese Umstände und das hohe Alter Michelangelos erwecken seinen Freunden, dem Kardinal von Carpi, Donato Giannotti, Fran-

cesco Bandini, Tommaso Cavalieri und Giov. Francesco Lottini, Sorgen. Sie drängen in ihn, ein Holzmodell der Kuppel zu machen. „Dazu kommt, dass ich gezwungen bin, ein grosses Holzmodell der Kuppel und Laterne anzufertigen, um damit die Bestimmung zu hinterlassen, nach welcher der Bau ganz vollendet werden soll; und ganz Rom bittet mich hierum, insonderheit aber der ehrwürdigste Kardinal von Carpi: so glaube ich, dass ich, um dieses Nöthige zu erledigen, nicht weniger als ein Jahr noch hier bleiben muss.“ (13. Februar.) Erscheint sich aber erst 1558 dazu entschlossen zu haben und hat dann bis 1561 an diesem Modell arbeiten lassen.

Vasari berichtet hierüber: „es war (1557) so weit gekommen, dass Michelangelo, welcher sah, dass es im Peter wenig vorwärts ging, nachdem schon ein grosser Theil des Frieses über den Fenstern im Innern und den Doppelsäulen aussen, die auf dem grossen runden Gesims (um den Tambour) herumlaufen, ausgeführt war, von seinen besten Freunden ermahnt und gedrängt ward, er möchte doch, da er sehe, wie sich das Wölben der Kuppel verzögere, wenigstens ein Modell machen. Viele Monate liess er vergehen, ohne sich zu entschliessen; endlich aber begann er es und fertigte allmählich ein kleines Thonmodell an, nach dessen Muster er dann, mit Hülfe der Grundrisse und Profile, die er gezeichnet, ein grösseres aus Holz anfertigen lassen konnte. Nachdem er dieses angefangen, liess er es in wenig mehr denn einem Jahre von Maestro Giovanni Franzese, grosse Mühe und Sorgfalt darauf verwendend, ausführen. Und er machte es in solcher Grösse, dass die kleinen Maasse und Verhältnisse, auf den antiken römischen Palmo berechnet, im grossen Werke mit vollkommener Treue wiederkehrten; denn mit Sorgfalt führte er alle Glieder von Säulen, Basen, Kapitälern, Thüren, Fenstern, Gesimsen und Vorsprüngen aus, wissend, dass man für ein solches Werk nicht weniger thun dürfe, damit unter den Christen, ja in der ganzen Welt sich kein Bau, herrlicher geschmückt und grösser als dieser, finde.“

Wie das Modell und auch ein den Entwurf des Meisters wiedergebendes Fresko in einem Raume der Vatikanischen Bibliothek zeigt, waren Statuen auf den Sockeln des Kuppelumganges über dem Tambour, sowie auf den um die ganze Kirche laufenden Balustraden geplant. An ihre Einzelgestaltung scheint Michelangelo nicht gedacht zu haben. Nur von einem Karton, der einen Apostel

darstellte und in seiner Hinterlassenschaft sich befand, und von einer in S. Peter aufzustellenden Statue, die er zu arbeiten begonnen, wissen wir. Auch diese, eine Figur des sitzenden Petrus, fand sich nach seinem Tode in seinem Hause; Giacomo del Duca beabsichtigte, sie für das Grabmal Pauls IV. zu verwerthen. Es kam aber nicht dazu; später ist aus ihr im Auftrage des Kardinals Borromeo von Niccolò Cordieri die Statue des heiligen Gregor im Oratorium der heiligen Barbara bei S. Gregorio auf dem Monte Celio gemacht worden. Wenn nicht mit dem plastischen Schmuck, so hat der Meister mit einer malerischen Ausstattung des Kuppelinnern sich doch in Gedanken beschäftigt. Auf Blättern in Haarlem (Verz. 264 und 265), welche Entwürfe für die Kuppel enthalten, finden sich Skizzen zu stehenden und sitzenden Gestalten: dem Gebahren, dem Aussehen und den Büchern nach zu urtheilen, sind Apostel und Evangelisten gemeint: theils ältere Männer, theils Jünglinge, lesend oder sinnend oder lehrend. Die Feldereinrahmungen lassen darauf schliessen, dass sie für Kompartimente der Kuppel bestimmt waren; in einem Falle könnte man an eine absichtliche Übereinanderordnung zweier Figuren denken. Von dem nahen Zusammenhang dieser Entwürfe mit dem Karton: Epiphania war schon die Rede.

In eben jenem Frühjahr 1557 hatte der greise Meister ärgerliche Erfahrungen zu machen. Es war ein Fehler bei dem Bau der südlichen Tribuna geschehen. „Ich habe mehr Mühe und Ärger mit dem Bau“, schreibt er an Herzog Cosimo (Ende Mai), „denn je: bei der Wölbung der Kapelle des Königs von Frankreich, die sehr kunstreich ist und bisher nicht angewandt wurde, entstand, weil ich alt bin und nicht oft genug hingehen kann, ein Fehler, der mich zwingt, zum grossen Theil das, was schon gemacht war, wieder zu zerstören. Und was das für eine Kapelle ist, kann Bastiano da San Gimignano berichten, der hier Oberaufseher war, auch von welcher Bedeutung sie für den ganzen übrigen Bau ist. Und wenn der Fehler gut gemacht, so wird die Kapelle, glaube ich, bis Ende des Sommers vollendet werden können: und mir bleibt dann nichts weiter zu thun übrig, als das Modell des Ganzen hier zu lassen — — und nach Florenz zurückzukehren.“

An Vasari meldet er zu gleicher Zeit: „hätte man fortgefahren an dem Bau zu arbeiten, wie im Anfang, so wäre ich jetzt so weit mit ihm, wie ich gewünscht, um nach Florenz zurückzukehren:

aber die Bauthätigkeit hat sich, in Folge nachlassender Arbeit, verlangsamt, und zwar verlangsamt sie sich im Augenblick, da der mühsamste und schwierigste Theil der Arbeit beginnt; so dass, wenn ich sie jetzt aufgeben würde, dies hiesse, zu meiner grössten Schande den Lohn aller meiner Mühen, die ich aus Liebe zu Gott zehn Jahre lang erduldet, aufgeben. — — Ginge ich fort, so geschähe dies gewissen Dieben sehr zu Gefallen, und ich würde die Ursache des Ruins des Baues, ja dieser würde vielleicht für immer eingestellt.“

Am 1. Juli drückt er sich Lionardo gegenüber ähnlich aus: „da es an Geld und Leuten fehlte, gelang es mir noch nicht, so weit zu kommen,“ dass an dem Plan des Baues nichts mehr verdorben oder verändert werden kann, und sendet Vasari eine nähere Mittheilung über das in der Kapelle geschehene Versehen, das durch eine Zeichnung und am 17. August noch durch weitere Angaben erläutert wird. Der Fehler, der begangen wurde, obgleich Michelangelo, wie für Alles, so auch hierfür ein Modell gemacht, lag an einem ungeeigneten Gerüst, und die Wölbung, die, aus Travertin gebildet, bis zur Höhe der oberen Rundung gelangt war, musste wieder abgetragen werden. Auch im September klagte er über die Nachlässigkeit oder Böswilligkeit der Capomaestri; und ein Zeugniß für die fortwährenden kleinen Verdriesslichkeiten liegt in einem Briefe eines Arbeiters (28. März 1558) vor.

Das Gewölbe wird wieder abgebrochen und 1558 neu gemacht. In diesem und den folgenden Jahren arbeitet er am Kuppelmodell, das zu vollenden er noch viele, viele Monate brauchen wird, schreibt Lottini am 7. Juli 1559 an Cosimo. Damals und auch später scheint vornehmlich an der Nordtribuna gebaut worden zu sein, vielleicht auch (wenn nicht schon früher) an den beiden Kapellen zu Seiten der Haupttribuna. Aber die Fortschritte waren offenbar keine grossen, obgleich er auf die Nachricht hin, der Kardinal von Carpi habe geäussert, es könne nicht schlechter um den Bau stehen, als es stehe, am 13. September 1560 schreibt: „ich glaube, wenn ich mich nicht täusche, in Wahrheit versichern zu können, dass die Arbeit, wie sie augenblicklich betrieben wird, nicht besser sein könne.“ Da aber sein eigenes Interesse und sein Alter ihn täuschen und hieraus Schaden für den Bau entstehen könnte, bittet er, ihn von der Last dieser Aufgabe, die er siebzehn Jahre getragen, zu befreien. In den folgenden drei Jahren spielen jene empörenden

Intriguen Nannis di Baccio Bigio, die, uns bereits bekannt (Bd. I, S. 221 ff.), schliesslich zum offenen Konflikt und nach widrigsten Erfahrungen zur Verjagung Nannis und zur erneuten Bestätigung Michelangelos als Bauleiters führen, dessen Tod dem schwer erkämpften Siege bald gefolgt ist.

Mit dem Bau stand es, als er starb, folgendermaassen: noch ist der Tambour der Kuppel nicht ganz vollendet, wohl aber das südliche Querschiff und dessen Tribuna; die Nordtribuna ist fast bis zur Wölbung gediehen, die Kapellen am Chor zeigen, die eine, das Mauerwerk noch ganz niedrig, die andere bis zur halben Höhe gelangt. Bramantes provisorische Haupttribuna ist noch nicht abgerissen.

Über die späteren Vorgänge giebt Vasari kurzen Bericht. Pius IV. befahl den Deputati, nichts an dem zu ändern, was Michelangelo angeordnet, und in gleichem Sinne erliess Pius V. seine Befehle an die zwei Architekten, die des Meisters Nachfolger wurden, nicht Nanni, der eine Supplik einreichte, sondern Pirro Ligorio und Vignola. Als Pirro, mit fünfundzwanzig Dukaten monatlich angestellt, anmaassliche Veränderungen vornehmen wollte, wurde er seiner Stellung entsetzt, und Vignola wurde allein Leiter des Baues, nachdem Galeazzo Alessi eine Berufung abgelehnt. Aus Gesprächen, die Vasari 1565 und 1566 mit dem Papste hat, geht Dessen gewissenhaftes Festhalten an Michelangelos Plan hervor. Der Papst weist ihn an den Bischof Ferratino, der Vasari auf einen Vortrag hin verspricht, nach den hinterlassenen Vorschriften und Zeichnungen das Werk fortführen zu lassen und „ein Beschützer, Vertheidiger und Erhalter der Bemühungen eines so grossen Mannes zu sein“.

Auf Vignola (gestorben 1573), der den Tambour, das Gewölbe des nördlichen Querschiffes, dessen Tribuna und wohl auch die Kapellen neben dem Chor und die kleineren Kuppeln vollendet hat, folgte Giacomo della Porta. Er führte in den Jahren 1588 (15. Juli) bis (14. Mai) 1590 mit Domenico Fontana die Kuppel nach Michelangelos Modell bis zur Laterne aus; diese mit der Palla und dem Kreuz, sowie die Bleiverkleidung, war Ende Dezember 1590 fertig. Schon vorher aber, nämlich 1585, in welchem Jahre der alte provisorische Bau Bramantes niedergerissen wurde, ist die Haupttribuna begonnen und vermuthlich bis 1588 vollendet worden. Giacomo liess unter Clemens VIII. (1592 bis 1605) die Kuppel mit Mosaiken schmücken, die Wölbungen mit Stuck verzieren und das

Marmorpaviment anfertigen: auch baute er die Kapellen Gregoriana und Clementina, das heisst die östlichen kuppelbedeckten Eckräume der Zentralanlage, entsprechend Michelangelos Plan. Von diesem ist dann erst Carlo Maderna 1605 abgegangen, der die Bramante-Michelangelosche Zentralbauidee aufgab und das dreijochige Längsschiff mit seiner Fassade hinzufügte.

Umfassender, als man gemeinhin annimmt, stellt sich auf Grund einer gewissenhaften Prüfung aller Zeugnisse, deren Resultate im Vorhergehenden kurz zusammengestellt wurden, Michelangelos Thätigkeit heraus. Das gesammte Äussere des Kreuzschiffes und Chores, bis in alle Details hinein — wenn auch nicht Alles von ihm selbst ausgeführt — ist seine Schöpfung; nicht allein die Kuppel. In Gedanken zu ergänzen haben wir an dieser nur die auf dem Kranzgesims ringsum laufenden Balustraden mit Statuen und vor der Attika die Volutenstützen und Statuen. Die beiden niedrigeren Kuppelthürme dürften auf des Meisters Zeichnung zurückzuführen sein.

Auch die architektonische Gestaltung und Dekoration im Inneren aber, lassen wir nur Bramante den entscheidend bedeutungsvollen Ruhm der grundlegenden Raumanordnung, ist im Wesentlichen des Buonarroti Werk. Die Pilasterordnung und die Kassettirungen der Norm bildenden Tonnengewölbe freilich sind von Bramante und seinen Nachfolgern gegeben worden, aber die Fenster und Nischenbildungen sind von Michelangelo. Mit gleicher Sicherheit ist ihm die Gestaltung der kleineren Kuppeln zuzuschreiben, denn, wenn er auch selbst keine derselben ausgeführt hat, so hielt sich Giacomo della Porta doch gewiss an seine Zeichnungen. Sein Geist also hat sich, wenn auch nicht in so unabhängiger Weise wie dem Äusseren, auch dem Inneren aufgeprägt.

Gewiss werden bei einer ästhetischen Beurtheilung der Einzelheiten, namentlich der reichen und vielbewegten Fensterrahmen, dieselben Bedenken sich einstellen, welche bezüglich solcher Erscheinungen schon früher gelegentlich seiner anderen Bauten in Florenz und Rom dargelegt wurden. Doch spielen diese Momente, welche die einfachen klassischen Formen und Verhältnisse der Bramanteschen und San Galloschen Hochrenaissance verdrängen

und an ihre Stelle gewisse, spätantiken Willkürlichkeiten verwandte, sie aber noch überbietende barocke unruhige Gebilde setzen, an dem Petersbau eine verschwindende Rolle neben der Idee des Ganzen, der gesammten Raumanlage und Raumwirkung, die von so erhabener Grösse ist, dass jede Kritik verstummen muss. In ihr erhebt sich der Michelangelosche Genius zu einer solchen Ausdrucksgewalt, dass er als Architekt, der das gleiche kühne, auf ein Ganzes zielende Schauen und Wollen in seinen Entwürfen für das Kapitol, für das Farnesische Gesamtprojekt und für San Giovanni dei Fiorentini bewährte, uns nun auf derselben Alles überragenden Höhe erscheint, wie als Plastiker.

Ein vergleichender Blick auf seinen und Bramantes Grundriss genügt, bei dem gemeinsamen Betonen der einheitlichen zentralen Anordnung als des höchsten Bauideales, die tiefgreifende Verschiedenheit der ästhetischen Anschauung zu erkennen. Welche Vereinfachung bei Michelangelo! Wie gewaltsam reduziert er, indem er auf die herrlich reiche, in wundervollen Harmonieen erklingende Einzelgliederung, auf die polyphone Instrumentirung gleichsam verzichtet, die Anlage auf die einfachen, grundlegenden, struktiven Faktoren. Ohne Brechungen, Ausstrahlungen und Vertheilungen bleibt in ihnen die Kraft gesammelt und straff gespannt. Alle Mannichfaltigkeit verschiedenartiger, zu einander gestimmter Raumverhältnisse, wie sie in Säulenumgängen und ihnen entsprechenden Wandgliederungen sich darbietet, aller Reiz, den eine reiche Nischenbelebung der Wände und der Durchblick in Kolonnaden der Apsiden hervorbringt, muss der Wirkung eines schlichten Zusammenklanges des Kuppelraumes mit den anschliessenden Tonnengewölben und Tribünen weichen. In der deutlichen, unterordnenden Beziehung dieser Nebenräume zu dem Hauptraum der Vierung wird der ästhetische Eindruck gesucht und in unvergleichlicher Weise erreicht.

Ist es der Plastiker, der so auf die unbedingte, keine Ablenkung gestattende einheitliche Verdeutlichung des Baugefüges als der unmittelbaren Offenbarung einer organischen Kraft dringt und nun, durch seine grosse Aufgabe von seiner früheren dekorativen, das Einzelne belebenden Richtung abgelenkt, in dieser allgemeinen Durchdringung der Baumasse mit strukturbildendem Lebensdrange das architektonische Ideal erkennt, so ist es auch der Plastiker, welcher in der Kuppel mit dem Schwebenden das Strebende zu verbinden weiss.



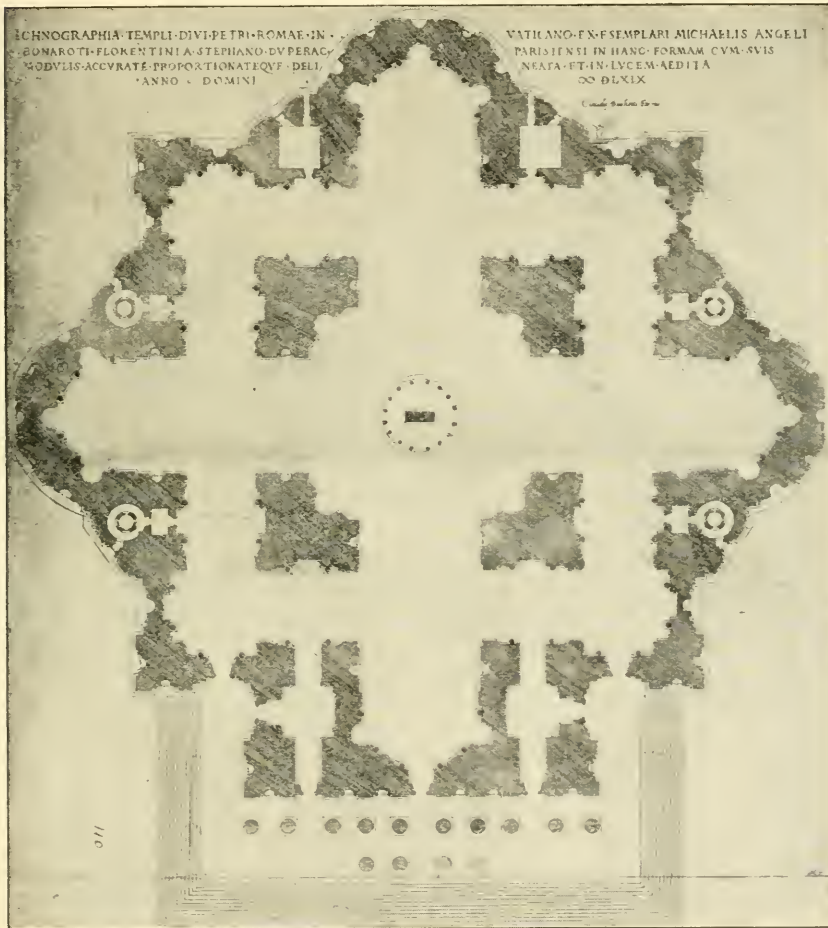
Die Kuppel von St. Peter.

Hier stellt sich freilich die Frage ein, die verschieden beantwortet ward: ist die Kuppel, wie sie Giacomo della Porta wölbte, die von Michelangelo gewollte oder nahm er Veränderungen vor? Zweifel hierüber wurden durch ihren Vergleich mit dem erhaltenen Modell erregt.

Dieses, 5,40 Meter hoch, nach des Meisters Weisungen von Giovanni Franzese angefertigt, zeigt drei übereinander angebrachte Wölbungen, nicht zwei, wie die ausgeführte Kuppel. Ungefähr entsprechen der letzteren die äusserste und mittlere am Modell, in welches eine unterste halbkreisförmige eingefügt ist. Diese nicht ausgeführte Halbkreiskuppel entspricht dem Bramanteschen Projekt (und der Pantheonkuppel). Es fragt sich nun, ob sie ursprünglich von Michelangelo geplant und dann von ihm aufgegeben wurde, oder ob er erst später auf sie kam, also, unbefriedigt von der überhöhten Form, die er der Innenkuppel im Modell gegeben hatte, eine Korrektur vornahm, indem er sie einfügte. Die erstere Annahme ist die v. Geymüllers, welcher meint, Michelangelo habe die mittlere Kuppel aus konstruktiven Zwecken eingeschoben, nur um den grossen Abstand zwischen der äusseren und der halbrunden inneren zu vermitteln, jedoch später auf die Ausführung dieser inneren verzichtet und sich mit den zwei anderen begnügt. Nun ist aber zu bemerken, dass diese halbrunde innere Kuppel aus einem anderen Stück Holz angefertigt ist, als die mittlere und die äussere, die zusammen aus einem Stück ausgeführt wurden, dass es also den Eindruck macht, als wäre sie später eingeschoben worden. Und hierfür sprechen auch einige Zeichnungen in Haarlem und Lille (Verz. 264 und 274; andere Studien in der Casa Buonarroti, Verz. 165 und in Oxford, Verz. 454), welche uns nur zwei Kuppelschalen, und zwar in der überhöhten Form, ungefähr so wie die äussere und mittlere Kuppel des Modells, zeigen.

Der Vorgang wird also dieser gewesen sein. Michelangelo, von Bramantes Idee abweichend, nahm sich zuerst Brunellescos florentiner Kuppel, deren Maasse er sich ja von Florenz kommen liess, zum Vorbild und beschloss, indem er zwei Kuppeln über einander anlegte, wie im Äusseren, so auch im Inneren ihnen eine überhöhte Form zu geben. Dann scheint er eingesehen zu haben, dass eine halbrunde Kuppel, wie die Bramantes, im Innern doch eine schönere Wirkung hervorbringe, und fügte also eine solche zu unterst in das Modell ein. Seine Nachfolger nun standen vor

der Frage: welches der beiden im Modell enthaltenen Projekte, das frühere oder spätere, ist zu verwirklichen? Der Stich Du Perracs von 1569 zeigt, dass man sich — wahrscheinlich auf Vignolas



Grundriss von S. Peter. Nach dem Stich von du Perrac.

Autorität hin — zunächst für das Beibehalten der halbrunden Kuppel, also für die von Michelangelo vorgenommene Korrektur entschied. Und man glaubte sich berechtigt, eine weitere Konsequenz dieser Korrektur zu ziehen und statt der überhöhten äusseren Kuppel eine der inneren entsprechende, nur wenig über

das Halbrunde erhöhte zu gestalten. Dann aber kam Giacomo della Porta und verwarf diesen Plan. Er brachte die andere Form, das heisst im Wesentlichen das erste Projekt des Meisters zum Siege. Er behielt die hohe äussere Kuppel bei und gab der inneren die überhöhte Form der mittleren Schale des Modelles. Und hierbei nahm er eine gewisse Veränderung mit dem Modell vor, indem er den Vertikalismus dadurch steigerte, dass er zunächst die Wölbung unten mehr senkrecht emporsteigen liess, den Bogen also dem Charakter des Gestelzten annäherte. Hierin, wie in dem Weglassen der Volutenstützen und Statuen am Umgang der Kuppel, hat er sich Abweichungen vom Modell erlaubt, wie wir solche auch in den Füllungen der Kuppel innen am unteren Theile gewahren, wo die Rundfüllungen einer Anordnung von Lünetten und leeren Feldern Platz machen mussten.

Eine andere Veränderung hat Michelangelo, wie sich aus Vasaris Schilderung und du Perracs Stich ergibt, wohl noch selbst angegeben. Im Modell hatte er die Fenstergiebel am Tambour alle im Segment, aussen alle dreieckig geformt. Die ausgeführten zeigen innen und aussen abwechselnd den Segment- und den Spitzgiebel.

Alle Zweifel also sind unberechtigt. Die Peterskuppel ist, wenn auch in Einigem modifizirt, Michelangelos Schöpfung, und zwar in der Form, wie er sie zuerst geplant hat. Architekten mögen darüber streiten, ob nicht die später beabsichtigte halbrunde Form der inneren Kuppel, wie sie Bramante gewollt, den Verhältnissen des Raumes und der Masse strenger entsprochen haben würde — wer von allen Besuchern der Peterskirche erlebte, in deren Mittelpunkt stehend, nicht einen Eindruck, mit dem sich in der Renaissancekunst, ja in der ganzen modernen Kunst, was Schönheit und Erhabenheit der Proportionen anbetrifft, nichts vergleichen lässt. Das Werk zweier im Leben sich feindlicher, in der Kunst versöhnter Genies, des Baumeisters, welcher grundlegend die Harmonie der Verhältnisse bestimmte, und des Bildhauers, welcher den Rhythmus schuf! Den Rhythmus, so wie er ihn empfinden musste, als Ausdruck nicht eines in sich beschwichtigten, wie die Kreislinie in sich zurückkehrenden Fühlens, sondern eines ewig, wie in Überhöhung, über sich selbst hinausstrebenden Willens — einer Bewegung, die aus denselben Tiefen, wie der gottsuchende Drang der Erbauer der mittelalterlichen Kathedralen, zu gleichen Himmelshöhen sich erhob!

Wir stehen und schauen hinauf: hoch, ein Abbild ewiger Sphären schwebt, wie in sanftem Kreisen, das Wundergebilde über uns, uns umschliessend und mit sich emporziehend, als seien wir, von der Erdenlast befreit, zu ätherischem Sein verklärt, als gesellten wir uns beflügelt dem Reigen der Geister, die dem Ewigen das hohe Lied der Liebe singen. Selige Glieder einer durch die erlösende Kraft des drunten auf dem Altare gefeierten Kreuzesmysteriums zur Einheit gewordenen Menschheit, Kinder des Himmels, den aus furchtbaren Leiden der diese Steine zum Ruhme Gottes emporwölbende Mann suchte und fand.

Und dann wieder von dem Hügel des Pincio gewahren wir sie Alles überragend und schirmend, was menschlicher Geist in dieser Stadt ersonnen und gebildet, das letzte höchste Zeugniß einer grossen Kultur, das wundervolle Symbol der zugleich religiösen und künstlerischen Gemeinsamkeit, die im Verlaufe von vier Jahrhunderten aus den mystischen Tiefen des Liebeverlangens zu dem Sonnenlichte der Schönheit emporwuchs. —

Die Sonne versinkt, das goldene Licht erbleicht, die Dämmerung bricht herein — der Wirklichkeit entrückt, wird die Peterskuppel, wird das Leben des Meisters, der sie geschaffen, wird die Renaissance, die in ihm gipfelte und mit ihm starb, zum Traumgesicht —.



Die Nacht.

SCHLUSS

Haben wir dieses Traumgesicht richtig erklärt? Träume, — und was ist für uns das Vergangene als eine Kette von Träumen? — sind vieler Deutungen fähig. Je nachdem sie ein Jeder mit dem besonderen Gesamttraum seines Lebens in Einklang zu setzen genöthigt ist, wird er ihnen auch einen verschiedenen Sinn beilegen. Worauf es ankommt, ist dies: die Deutung muss eine klare und einheitliche sein, das heisst einer künstlerischen Anschauung entspringen und entsprechen. Dass es sich um eine solche bei unsrem Versuche, Michelangelo zu verstehen, handelt, hofft der Deuter annehmen zu dürfen, da sich ihm aus der gewonnenen Auffassung bestimmte und mit einander übereinstimmende Antworten auf alle Fragen

ergaben, ausgenommen die eine, nie zu beantwortende, nach dem Wunder der genialen Schöpferkraft selbst.

Nicht eine Biographie, so gewissenhaft alles biographische Material verarbeitet und kritisch gesichtet worden ist, ward in diesem Werke zu geben beabsichtigt; die Aufgabe war, den weiten und tiefen Zusammenhang zu erfassen, in welchem das Genie mit der gesamten Kultur seines Volkes, auf deren Wesen gerade seine Erscheinung das hellste Licht wirft, steht. Als Grundproblem ergab sich demnach die Frage nach dem Verhältniss des Genies zur Kultur seiner und der vorangegangenen Zeit. Die beiden sich widerstreitenden landläufigen Meinungen, sowohl diejenige, welche behauptet, der Genius sei von seiner Zeit abhängig und aus dieser zu erklären, als auch jene, welche ihm absolute Unabhängigkeit zuspricht, erweisen sich an diesem Beispiel, das von höchster allgemeiner Bedeutung ist, weil gerade Michelangelo selbstherrlich war, wie wenige Andere, als irrig. Die Antinomie findet — wie die der Freiheit des Willens überhaupt — ihre Aufhebung in der Erkenntniss, dass das Genie zugleich bedingt und unbedingt ist. Unbedingt in dem, was es zum Genie macht: in der Schöpferkraft, bedingt, so stark das Persönliche auch reagieren mag, in dem Charakter seiner Schöpfungen. Aber bedingt nicht durch die Gegenwart, auf die es vielmehr selbst bestimmend wirkt, sondern durch die Ideen, die, als Erzeugniss einer Jahrhunderte früheren, Neues gestaltenden religiösen und sozialen Volksbewegung, der ganzen Kulturperiode zu Grunde liegen. Indem es diesen Ideen, mit deren Gestaltung in Phasen einer längeren Entwicklung schon andere Genien und die durch sie angeregten Geister sich beschäftigt haben, in neuen überraschenden Formen den höchsten, vollkommensten Ausdruck verleiht, geräth es in Widerspruch mit seiner eigenen Zeit, das heisst mit deren auf Zerstörung und Auflösung der religiösen und sozialen Gemeinsamkeit gerichteten Tendenzen, denen es noch einmal mit begeisterter Kraftanstrengung das Ideal entgegenstellt. Durch seine Schöpfungen enthüllt es, mit allem noch Gesunden sich durchdringend und verbindend, die geistigen Triebfedern einer der Äusserlichkeit verfallenden Kultur und wird zu deren Retter im unvergänglichen Bilde der Kunst.

In dem allgemeinen Rahmen solcher Anschauung traten nun aber andere Thatssachen in den Vordergrund, deren Betrachtung den Ausgang von der Erkenntniss der furchtbaren Tragik im Leben

und Schaffen des Meisters nahm. Welcher Art war dies Leiden, woraus erwuchs es? Die hierauf gegebenen Antworten bezeichnen die verschiedenen Probleme.

Als das eine bot sich uns die Noth, die in dem Wesen des Genies und dessen Konflikt mit der Welt begründet ist, dar. In dem ersten Bande galt es, in das Geheimniss der Psyche des grossen Menschen einzudringen, aus ihren Reaktionen gegen Menschheit und Schicksal bestimmende Schlüsse auf ihr Wesen und ihre schmerzlichen Konflikte zu ziehen. Das gewaltige Schauspiel, das sich den Blicken zeigte, war die nie endende Verstrickung in Leiden als Folge des übermässigen Liebesverlangens eines unsäglich empfänglichen und leidenschaftlichen Gefühles, der alle Realität überfliegenden Anforderungen einer ungeheuren Phantasie und der gewaltsamen Stürme eines unbändigen Temperamentes.

Die so geartete, in ihrer Unbedingtheit erfasste Persönlichkeit erschien uns im zweiten Bande ihrem geistigen Leben nach im Zusammenhange der ganzen Renaissancekultur, deren Wesen nach seinen Bedingungen und in seiner Entwicklung dargelegt ward. In dem grossen Künstler, dessen Gedankenwelt und Gesinnung uns vornehmlich aus seinen Gedichten kenntlich wird, gewinnt das Problem, welches in dem Verhältniss der beiden dominirenden Ideen: Schönheit und Liebe zu einander beruht, greifbare Deutlichkeit. Der Kompromiss zwischen antiker platonischer und moderner christlicher Anschauung, in dem er, als Künstler und als Zögling des Lorenzo-Medicischen Kreises, das Ideal zu finden glauben musste, erweist sich im Verlaufe des Lebens wohl immer mächtig und trostbringend, aber schliesslich doch als Wahn. Seit den tiefen Eindrücken, die er schon in jungen Jahren von den Predigten Savonarolas erfahren, wirkt dem Schönheitskultus die von allem äusseren Schein hinweg in die Tiefen drängende Erlösungssehnsucht entgegen und behält, durch die reformatorische Bewegung und im Besonderen durch den Verkehr mit Vittoria Colonna und ihren Freunden neu entflammt, schliesslich den Sieg. Michelangelo erscheint uns hier als leidensvoller Träger und als Opfer des, durch alle Herrlichkeit der Kunst nicht aufgehobenen, sondern nur verschleierten Widerspruches zwischen den beiden Hauptfaktoren der Renaissance.

Darzulegen, wie dieser Widerspruch im Charakter seiner Schöpfungen sich äussert, wurde die Aufgabe des dritten, den

Werken gewidmeten Bandes. Das hier sich aufdrängende Problem ist das des Verhältnisses, in welchem die plastische Kunst zu den Forderungen der christlichen Seele steht. Es führte mit Nothwendigkeit zu Erwägungen, welche, über die Renaissancekultur hinausgreifend, nach Stoff und Gehalt die antike und die moderne bildende Kunst überhaupt in Vergleich setzen. Sie ergaben die Erkenntniss, wie der Mythos der Antike als seine künstlerische Form die Plastik, die christliche Mystik aber als die ihrige die Malerei bedingte. Michelangelo ist es, dessen Schaffen dies zur vollen Ersichtlichkeit bringt. Hier tritt die Tragik seiner Erscheinung in ihrer vollen Grösse zu Tage. Trotz der unvergleichlichsten Begabung scheitert er an der mit aller titanischen Kraft unternommenen Aufgabe, christlich modernes Wesen in plastischer Schönheit auszudrücken. Sein unvergleichliches plastisches Genie sieht sich dazu gedrängt, dem Christlichen den Stempel des Mythischen aufzuprägen, um dann doch zu der Einsicht zu gelangen, dass dies nur durch Umgehung oder Vernichtung des in tiefem Sinne Christlichen möglich war. Es ist der Kampf zweier Weltanschauungen, der in einer Persönlichkeit bis zur Entscheidung ausgefochten wird — das grösste Genie der Renaissance war ein Märtyrer der Kunst!

Als solcher aber bedeutet er zugleich das Ende der Renaissance in Italien, insoferne man die Zeit, in welcher die Kultur bildenden Ideen sich ausleben und ihre produktive Kraft verlieren, als das Ende einer Epoche bezeichnen muss, mögen im Übrigen die geschaffenen äusseren Formen gleichwohl noch lange weiter wirken und in Sonderheit auf die Kultur anderer Völker nachhaltigen Einfluss gewinnen. Bringt dieses Ende die ästhetische Frage der christlichen Plastik zur Entscheidung, und zwar endgültig, weil das Schicksal dieser Kunst auch für alle kommenden Zeiten bis auf den heutigen Tag in dem Sinne besiegelt ward, dass sie, auf die ihr innewohnende Gesetzmässigkeit verzichtend, (von künstlicher Nachahmung abgesehen) zu keinem Stile und zu keiner führenden Stellung gelangen konnte — so zeigt sich mit Siegerherrlichkeit die Malerei des XVI. Jahrhunderts in Schöpfungen vollkommenen Stiles als die Kunst, in welcher die Ideen der Renaissance ihre reine, ungetrübte Spiegelung erlangten, und auch ihre fernere Zukunft erwies sich in der Entwicklung neuer, weiter gehender Möglichkeiten malerischen Ausdrucks als die Kunst der modernen Psyche. Selbst nachdem sie Mythisches und Mystisches

in der empfindungsvollen Schönheit der menschlichen Erscheinung vereint, war ihre Aufgabe nicht erfüllt. Ihr war es bestimmt, auch dem mystischen Einklang zwischen der Menschenseele und dem Naturganzen vollkommenen Ausdruck zu verleihen, die Natur selbst, indem sie den Menschen in ihr aufgehen liess, künstlerisch heilig zu sprechen!

Dass dieses möglich ward, dazu gehörte aber eine geistige Bewegung, welche die nachwirkende Renaissance in eine neue Weltanschauung einbezog. Das Jahrhundert, dessen grösste Erscheinung im Süden die Michelangelos war, ist das Jahrhundert Luthers. Wie einst im dreizehnten die Reform des Franz von Assisi, als geistiger Gehalt einer sozialen Bewegung, die Kultur der Renaissance ins Leben gerufen, so erzeugt die Reformation die neue Kultur. Aus dem schicksalschwangeren Dunkel wiederum vertieften und befreienden religiösen Glaubens erheben sich die wunderwirkenden Kräfte neuer, Kunst gestaltender Ideen. Und nun soll es sich zeigen, dass diese, in noch viel grössere Tiefen sich versenkende und von der Erscheinungswelt stärker sich abwendende Glaubenskraft neben der Malerei, wie sie bis zu Rembrandt sich entwickelte, und dann über sie hinaus jene Kunst zum Siege brachte, welche solchem Erleben am meisten entspricht: die Tonkunst. Mit ihr stellt die christlich germanische Kultur in ihrer von der Antike ganz unabhängigen Ausprägung das deutlichste und umfassendste künstlerische Bekenntniss ihres Wesens der plastischen Weltanschauung der Griechen gegenüber.

Wird man, unsrer Einleitung eingedenk, auch dies letzte Wort verstehen? Für ein Seelenleben von einer Tiefe und Erregbarkeit, wie es Michelangelo durch seine Zeit und seinen besonderen Genius in der Plastik auszudrücken gezwungen war, gab es fürderhin nur eine Ausdrucksmöglichkeit, die ihm voll entsprach, weil sie unmittelbar, nicht vermittelt äusserer Erscheinung die Seele kundgibt: die Kunst Bachs, Beethovens und Richard Wagners.

Michelangelos Kunst, die uns das Geheimniss der Renaissance offenbart, ist zugleich die in Stein und Farben verkündigte Weissagung auf die kommende Erlöserin germanischer künstlerischer Sehnsucht: die Musik!

GENERALREGISTER

I. ORTSREGISTER DER WERKE

II. PERSONENREGISTER

III. INDEX DER GEDICHTE MICHELANGELOS

I. ORTSREGISTER DER WERKE MICHELANGELOS (AUCH ENTWÜRFE UND KOPIEN).

Das A vor einer Ziffer bedeutet die Annalen im I. Bande. Für die Werke anderer Meister befrage man das Personenregister.

A. PLASTIK.

Amsterdam. Ryksmuseum.
David. Bronzeguss nach verlorenem Modell. I, 19. III, 182.
Berlin. Kaiser Friedrich-Museum.
Apollostatuette. I, A. 344. III, 81f.
Giovannino. I, 15. A. 344. III, 100—104. 113. 116.
(Simsongruppe). Nach verlorenem Modell. III, 470.
Bologna. S. Domenico.
Statuetten an der Arca di S. Domenico. I, 15. A. 344. III, 88—94.
Hl. Petronius. III, 90.
Hl. Proculus. III, 93f. 102.
Engel. III, 90—93. 100.
Die zerstörte Juliusstatue. I, 23. 24. 88. 245—247. A. 349 (2). 350 (passim). 354. 355. III, 268 bis 271. 633.
Brügge. Liebfrauenkirche.
Madonnenstatue. I, 17. 19. A. 345. 349. III, 130—134. 135, 152. 458. 491. 493.
Florenz. Accademia.
David. Marmorstatue. I, 18. 167. A. 345. 346 (3). 347 (4). 403. 441. III, 153. 175—180. 201.

Matthäus. I, 19. A. 346. III, 196. 198—202. 260. 279.
Die vier Sklaven des Giardino Boboli. S. Rom, Juliusdenkmal.
Florenz. Casa Buonarroti.
Der Kentaurenkampf. Relief. I, 14. A. 344. III, 71. 77—80. 192.
Die Madonna an der Treppe. Relief. I, 14. A. 344. III, 72. 74—77. 155. 171. 383. 458.
Florenz. Museo nazionale.
Adonis. Statue. I, A. 344. III, 110—114. 116.
Apollo (David?). Statue. I, 33. A. 411 (2). III, 471—474. 696.
Bacchus. Statue. I, 17. A. 345. III, 97. 114—118. 172. 491.
Brutus. Büste. I, 35. A. 435. III, 476—478.
(Faunsmaske). I, A. 344. III, 72.
Die Madonna Pitti. Relief. I, 20. III, 155—158. 347. 491. 493.
Der Sieger. Statue. S. Rom, Juliusdenkmal.
(Simson). Nach verlorenem Modell. III, 470.
(Die Kreuzabnahme). Elfenbeinrelief nach Zeichnung. III, 678.

Florenz. Uffizien.

Restaurirter Dionysos. Statue.
III, 98—100. 102. 103. 104. 116.
506. 518.

Florenz. S. Lorenzo.**Die Medicigräber.**

Allgemeines. I, 28. 29. 33. 34. 413
bis 463. A. 378. 380. 381. 382.
383 (2). 384. 385. 386. 390—394
(passim). 401—404 (passim). 410
(3). 423. 465. III, 143. 491. 524
bis 526. 696.

Der Freibautentwurf. III, 413 bis
416.

Der Doppelgrabmalentwurf. III,
416f.

Der einfache Grabmalentwurf.
III, 417—419.

Der Pöpstegrabmalentwurf. I, A.
401. 402. III, 419.

Dekorative Figuren. Entwürfe.
III, 416.

Die Fama. III, 423. 424. 426. 427.

Die Flussgötter. Entwürfe. I,
A. 397. 401. III, 416. 418. 420.
424. 428. 431. 433—435. Das
Modell in der Akademie. III,
456.

Die Hermen. III, 418. 427.

Die Klageweiber. III, 425. 427.
433.

Die Reliefs. III, 424. 427. 628.

Die Seitenstatuen. III, 417.
Himmel und Erde. I, A. 426.
429. III, 420. 424. 428. 433.
Alter und Jugend (?). III, 425.
435.

Die Throne. III, 428.

Die Trophäen. III, 418. 427.

Die Verstorbenen. I, A. 401.
III, 416. 418. 419. 420. 424. 425.
427.

Die Modelle. I, A. 388 (3). 389
(2). 390 (2). 391 (2). 392 (3).
393. 400. III, 227.

Das Denkmal Lorenzos. III, 420.
435. 439. 442. 443. 448—450.

Lorenzo Medici. I, A. 414. III,
492.

Das Denkmal Giulianos. I, A.
426. III, 256. 420. 432. 439.
442. 443. 450—452.

Giuliano Medici. III, 490.

Die Sarkophagfiguren. I, A. 393.
397. 401. 412. 432. III, 113.
416. 417. 419. 420. 424. 425.
427. 431. 432. 440.

Der Morgen. I, A. 412. 414. III,
420. 439. 456. 495. 498.

Der Abend. I, A. 414. III, 420.
439. 440. 454—456.

Der Tag. III, 452.

Die Nacht. I, A. 412. 414. III,
420. 452—454. 492. 495. 526.

Die Architektur. III, 438. 440.
632.

Die Ornamentik. III, 439.

Die Madonna. I, A. 382. 401.
414. III, 416. 417. 420 (2). 421.
423. 425. 456—462. 706.

Die Hl. Cosmas und Damianus.
III, 420. 421. 462f.

Florenz. S. Maria del Fiore (Dom).

Die Beweinung Christi. Gruppe.
I, 36. A. 453. 456. 459. 480.
III, 173. 688. 690—696.

Florenz. S. Spirito.

Das Kruzifix aus Holz. I, 14.
A. 344. II, 279. III, 83—87. 93.
102. 127. 680.

Klosterneuburg. Sammlung.

(Die Kreuzabnahme). Silberrelief.
Nach Michelangelos Zeichnung.
III, 678.

London. R. Accademy.

Die Madonna Taddei. Relief.
I, 20. A. 347. III, 158—160. 493.

**London. South Kensington mu-
seum.**

Eros. Statue. I, 17. A. 345. III, 97.
112. 118—121. 132. 136. 175.

München. Kgl. Residenz.

(Die Kreuzabnahme). Wachs-
relief. III, 678.

Paris. Louvre.

Die zwei Sklavenstatuen. S.
Rom, Juliusdenkmal.

Davidstatuette. Bronzerguss nach
Modell. III, 180f.

(Simson). Bronzestatuetten. Nach
verlorenem Modell. III, 470.

Petersburg. Eremitage.

Kauernder Jüngling. Statue. III,
474—476.

Rathshof bei Dorpat. Baron von Liphardt.

Apollo und Marsyas. Relief. I, 14. A. 344. III, 73.

Rom. Palazzo Rondanini.

Pietà. Statue. I, 36, 37. A. 472. 476. 477. 478. III, 173. 689f.

Rom. S. Gregorio.

Oratorium der hl. Barbara. (Cordieris Gregorstatue aus Michelangelos angefangener Petrusstatue gemacht.) III, 714.

Rom. S. Maria sopra Minerva.

Christus. Statue. I, 27, 28. 103. A. 359. 367. 371. 373. 375 (2). 376. 377. 378 (2). 380 (2). 381 (passim). 382 (4). 384 (4). 385. 422. 424. 445. III, 529—539.

Rom. S. Pietro.

Pietà. Statue. I, 17. A. 345 (2), 445. II, 294. III, 123—129. 132. 174. 491. 493.

Rom. S. Pietro in Vincoli.

Das Juliusdenkmal.

Allgemeines. I, 22. 26. 35. 36. 106. 254—272. A. 347. 348 (passim). 351—361 (passim). 362. 368 (2). 369. 372. 373. 375. 376. 380 (2). 385. 386 (2). 387. 389 (3). 393—402 (passim). 404. 412—443 (passim). 450. 456. III, 12f. 243—294.

Die Sklaven. Entwürfe. I, 26. III, 184. 244. 264. 272. 498. Als Allegorien der Künste. III, 248. 249.

Die Viktorien. Entwürfe. III, 244. 265. 272. Als Allegorien der Tugenden III, 249.

Paulus. Entwurf. III, 244. 251. 265. 273.

Der Diakon. Entwurf. III, 244. 252. 265.

Himmel und Erde. Entwurf. III, 244. 251. 252.

Die Engel. Entwurf. III, 251.

Die Putten. Entwurf. III, 246. 266.

Die Bronzereliefs. Entwurf. III, 273.

Die Architektur. III, 624.

Die Hermen. III, 244. 266. 274. 286. 294.

Das Wappen. I, A. 441.

Die zwei Sklaven im Louvre. I, 26. 98. A. 359. 437. 445. 452. III, 248. 249. 260—264.

Die vier Bobolisklaven in der Akademie zu Florenz. I, 27. III, 200. 274. 279—284. 696.

Der Sieger im Museo nazionale zu Florenz. I, 27. A. 480 (2). 484. III, 99. 274. 275—278.

Der Moses. I, 26. A. 437. 438. 440. III, 244. 251. 255—260. 273. 285.

Die Vita contemplativa und die Vita activa. I, A. 438 (3). 439. 440. 443. III, 244. 251. 265. 273. 288—292. 492. 496.

Die Madonna. I, A. 397. 434. 436. 437. 438. 442. III, 246. 267. 273. 288. 292. 293. 460. 706.

Die Sibylle. I, A. 437 (2). 438. 442. III, 246. 252. 266. 293.

Der Prophet. I, A. 436. 437. 438. 442. III, 246. 252. 266. 293.

Die Papststatue. I, A. 351. 396. 397. 439. III, 244. 266. 273. 286. 294.

Siena. Dom.

Die Statuen des Piccolomini-altars. I, 17. 18. A. 345 (2). 347 (3). 353. 434. 471. 472. III, 134—136. 196—198. *

Turin. Museo.

Schlafender Amor. Statue(s. Verschollene Werke).

Verschollene Werke.

Der schlafende Amor. I, 15. 16. A. 477. 478. III, 344.

Der Bronzedavid. I, 19. A. 345. 346 (10). 347. 348. 351 (2). 352. III, 180—183.

Die Herkulesstatue. I, 14. A. 344. 409. III, 82.

Bronzepferd, Statuette. I, A. 433 (2). III, 668.

Christus mit Kreuz. I, A. 472. Apostelstatue für S. Peter. I, A. 477. 478. 484. III, 714.

Aufträge.

Die zwölf Apostelstatuen für den Dom zu Florenz. I, 19. A. 346. 348. 350. III, 194.

Apostelstatue für den Dom zu Florenz. I, A. 364.

Aufträge.

Statue Andrea Dorias. I, A. 405.
 Reiterstatue Henris II. I, A. 466. 470 (2). 471.
 Kolossalstatue für die Piazza in Florenz. (Herkules mit Antäus. Herkules mit Kakus. Simson.) I, 30. 31. A. 345. 350. 352. 398. 404. 411. 469. III, 467—469. 470. 471.

Koloss für die Piazza S. Lorenzo. I, 170. 171. 206f. A. 397 (2). 398 (2). 399 (2). III, 466.
 Büste des Herzogs Cosimo Medici. I, A. 441.
 Pietà für König von Portugal. I, A. 444.
 Werk für Federigo Gonzaga. I, A. 403. 412.
 Grabdenkmäler u. a. s. unter C. Architektur.

B. MALEREI**Augsburg.** Gallerie.

(Christus am Kreuz.) Kopie. III, 682.

Berlin. Kaiser Friedrich-Museum.

(Gethsemane.) Kopie. III, 676.
 (Leda.) Bleiguss, Kopie. III, 481.
 (Pietà.) Kopie. III, 684.

Berlin. Königl. Schloss.

(Leda.) Kopie. III, 482.

Burgos. Kathedrale.

Madonna von Sebastiano del Piombo. III, 560.

Capodimonte. Königl. Schloss.

(Christus am Kreuz.) Kopie von Venusti. III, 681.

Dresden. Königl. Gallerie.

(Leda.) Kopie. III, 482.)
 (Hl. Familie, gen. il Silenzio.)
 Kopie. III, 559.

Florenz. Casa Buonarroti.

(Epiphanie.) Kopie von Condi. I, A. 478 (2). III, 702—707.

Florenz. Uffizien.

Hl. Familie Doni. I, 20. A. 347. III, 164—172. 174. 308. 383. 389. 458. 493. 498.

(Der Traum.) Kopie von Bronzino. III, 672.

(Christus am Kreuz.) Kopie. III, 682.

Tod des Adonis von Sebastiano del Piombo. III, 487. 495. 506. 541.

Genua. Palazzo Bianco.

(Christus am Kreuz.) Kopie. III, 682.

(Gethsemane.) Kopie. III, 676.

Gotha. Herzogl. Gallerie.

(Pietà.) Kopie. III, 684.
 (Hl. Familie, gen. il Silenzio.)
 Kopie. III, 558.

Gubbio. Gallerie.

(Pietà.) Kopie. III, 684.

Hamptoncourt. Gallerie.

(Ganymed.) Kopie. III, 512.
 (Venus und Amor.) Kopie. III, 488.

Hildesheim. Museum.

(Venus und Amor.) Kopie. III, 488.

Holkham.

(Die Schlacht bei Cascina.) Grisaille. Kopie. III, 185 ff.

Leipzig. Gallerie.

(Hl. Familie, gen. il Silenzio.)
 Kopie von Venusti. III, 558.

Liverpool. Institution.

(Christus und Samariterin.)
 Kopie. III, 676.

London. R. Accademy.

Der Karton der Leda. I, 33. 112. A. 407. 410 (2). 417 (2). 419. 432. III, 482. 484.

London. British Museum, Print-room.

Der Karton der Epiphanie. I, A. 478 (2). III, 702—707.

London. National-Gallery.

Die Grablegung. I, 36. III, 172 bis 174. 688.

Die Madonna von Manchester. I, 20. A. 346. III, 121. 150—154. 156. 158. 169. 493. 498.

- (Leda.) Kopie. III, 482 ff.
 (Der Traum.) Kopie. III, 672.
 (Hl. Familie, gen. il Silenzio.) Kopie. III, 558.
 (Die Vertreibung der Wechsler.) Kopie von Venusti. III, 674.
 Hl. Familie mit Johannes und Stifter von Sebastiano del Piombo. III, 560.
 Auferweckung Lazari von Sebastiano del Piombo. I, A. 365. 367. 371. 374. 376. 377. III, 543. 546—548.
- Madrid.** Prado.
 Christus im Limbus von Sebastiano del Piombo. I, A. 423. III, 545. 552 f.
 Kreuztragender Christus von Sebastiano del Piombo. III, 554.
- Mailand.** Brera.
 (Die Bogenschützen.) Kopie. III, 523.
- Neapel.** Museo nazionale.
 Karton zu Figuren der Bekehrung Sauls. III, 616.
 Karton zu Venus und Amor. III, 485.
 (Das Jüngste Gericht.) Kopie von Venusti. III, 580. 595.
 (Venus und Amor.) Kopie. III, 488.
 (Leda.) Plakette, Kopie. III, 481.
 Madonna del Velo von Sebastiano del Piombo. III, 557.
- Padua.** Museo civico.
 (Das Jüngste Gericht.) Kopie. III, 595.
- Paris.** Louvre.
 (Leda.) Kopie. Samml. Thiers. III, 481.
 Die Heimsuchung von Sebastiano del Piombo. III, 556.
- Petersburg.** Eremitage.
 Der kreuztragende Christus von Sebastiano del Piombo. III, 554.
- Rom.** Vatikan, Sixtinische Kapelle.
 Die Deckenmalereien.
 Allgemeines. I, 24. 25. 168. 169. 248. A. 348 (2). 350 (3). 351 (3). 352 (3). 353 (3). 354. 356. 357 (3). III, 143. 232 f. 297—409. 706.
 Entwurf der zwölf Apostel. I, 24. II, 424.
 Architektonischer Rahmen. III, 624.
 Die Deckenhistorien. III, 300 f. 305 f. 308. 310—337.
 Gottvater scheidet Licht und Finsterniss. III, 311.
 Gottvater erschafft Sonne und Erde. III, 312—315.
 Gottvater erschafft die Thiere. III, 315—317.
 Erschaffung Adams. III, 319 bis 325. 548.
 Erschaffung Evas. III, 326—328.
 Der Sündenfall. III, 328—331.
 Die Sündfluth. III, 332—334.
 Die Verspottung Noahs. III, 334.
 Der neue Bund. III, 334—337.
 Die Historien der Eckstichkappen. III, 301 f. 309. 337—342.
 Die eiserne Schlange. III, 337 f.
 David und Goliath. III, 338 f.
 Judith und Holofernes. III, 339 bis 341.
 Haman. III, 341 f.
 Die Bronzemedallions. III, 304. 309 342.
 Die Familienbilder der Lünetten. III, 302. 309. 346—350. 402—404. 406. 494 f. 506.
 Die Familienbilder der Stichkappen. III, 302. 309. 350—352. 494.
 Die Propheten und Sibyllen. III, 169. 302. 309. 353—383. 400 f. 404 f. 406. 408. 706.
 Cumaea. III, 374—376. 494.
 Daniel. III, 353. 357. 372—374.
 Delphica. III, 355. 356. 382 f. 493. 496.
 Erithraea. III, 364 f. 494.
 Ezechiel. III, 353. 355. 380—382. 704.
 Jeremias. III, 258. 353. 355. 356. 366—368.
 Jesajas. III, 353. 355. 368—372.

- Joel. III, 353. 354. 378.
 Jonas. III, 353. 355. 358—362.
 Libica. III, 378—380. 494.
 Persica. III, 362—364. 494.
 Zacharias. III, 265. 354. 364.
 Die nackten Jünglinge. III, 153.
 304. 305. 307. 387—394. 402. 405.
 406. 498.
 Die Bronzeakte. III, 384.
 Die Putten. III, 305. 384—387. 520.
 Das Jüngste Gericht. I, 34.
 A. 430. 431 (3). 432 (2). 433 (2).
 433 (2). 435. 436 (2). 441. 444.
 449. 467. III, 144. 201. 563—610.
 Christus. III, 23. 569. 599. 606—609.
 Allerheiligen. III, 569. 608.
 Aaron. III, 579.
 Abel. III, 578.
 Abraham. III, 578.
 Adam. III, 568. 578. 704.
 Anna. III, 580.
 Gideon. III, 579.
 Gute Schächer. III, 580.
 Henoch. III, 578.
 Jakob. III, 578.
 Joseph. III, 579.
 Josua. III, 579.
 Judas Makkabäus. III, 579.
 Königin von Saba. III, 579.
 Lea. III, 578.
 Noah. III, 578.
 Rahab. III, 579.
 Rahel. III, 578.
 Samuel. III, 579.
 Sarah. III, 578.
 Simson. III, 579.
 Chor der Apostel. III, 576. 580.
 Bartholomäus. III, 580. 588.
 Elisabeth. III, 581.
 Hannah. III, 581.
 Johannes Evangelista. III, 580.
 Johannes der Täufer. III, 579. 580.
 Martha. III, 581.
 Petrus. II, 568.
 Samariterin. III, 581.
 Thomas. III, 580. 581.
 Chor der Propheten. III, 576. 582.
 Daniel. III, 582.
 David. III, 582.
 Iliob. III, 482.
 Jeremias. III, 582.
 Jesajas. III, 582.
 Jünglinge im feurigen Ofen.
 III, 582.
 Moses. III, 576. 582.
 Chor der Confessores. III, 576. 582.
 Augustinus. III, 582.
 Franz von Assisi. III, 583 f.
 Hieronymus. III, 582.
 Monika. III, 582.
 Paulus. III, 582.
 Chor der Märtyrer. III, 576. 586
 bis 588. 608.
 Andreas. III, 586.
 Blasius. III, 586.
 Katharina. III, 586.
 Laurentius. III, 586.
 Sebastian. III, 586.
 Simon. III, 586.
 Chor der Virgines. III, 576. 584.
 Magdalena. III, 586.
 Chor der Sibyllen. III, 576. 584.
 Engel mit Marterwerkzeugen. III,
 588.
 Engel mit Posaunen und Büchern.
 III, 570. 588.
 Die Verdammten. III, 569. 590 bis
 592.
 Die sieben Todsünden. III, 590
 bis 592.
 Die Hölle. III, 592—594.
 Teufel. III, 590—594.
 Charon. III, 568. 592.
 Minos. III, 568. 592. 594.
 Die Auferstehenden. III, 594.
 Hesekiel. III, 594.
 Die Erlösten. III, 570. 588—590.
Rom. Vatikan, Capella Paolina.
 Allgemeines. I, 36. A. 407. 418.
 436 (2). 440. 441. 442. 444 (3).
 446 (2). 450. 451. 453. 455. II, 407.
 418. III, 611—618.
 Bekehrung Sauls. I, 36. III, 615
 bis 618.
 Kreuzigung Petri. I, 36. III, 641.
 615.
Rom. Galleria nazionale. Palazzo
 Corsini:
 (Verkündigung.) Kopie. III, 702.
 (Hl. Familie, gen. il Silenzio.)
 Kopie. III, 558.
Rom. Palazzo Colonna.
 (Venus und Amor.) Kopie. III,
 488.

- Rom.** Palazzo Doria.
(Christus am Kreuz.) Kopie. III, 682.
- Rom.** Villa Borghese.
(Christus am Kreuz.) Kopie von Venusti. III, 682.
(Pietà.) Kopie. III, 684.
(Die Bogenschützen.) Kopie. III, 523.
- Rom.** S. Giovanni in Laterano.
(Verkündigung) Kopie von Venusti. III, 700—702.
- Rom.** S. Maria del Popolo.
Geburt Mariä. Von Sebastiano del Piombo. I, A. 422. III, 536. 544. 545. 556.
- Rom.** S. Pietro in montorio.
Geißelung. Von Sebastiano del Piombo. I, A. 362 (2). 395. III, 542. 543. 548—550.
Transfiguration. Von Sebastiano del Piombo. III, 550 bis 552.
- Schleissheim.** Gallerie.
(Gethsemane.) Kopie. III, 676.
(Hl. Familie, gen. il Silenzio.) Kopie. III, 558.
(Pietà.) Kopie. III, 684.
- Turin.** Pinakothek.
(Christus am Kreuz.) Kopie. III, 682.
- Venedig.** Museo Correr.
(Leda.) Kopie. III, 482.
- Viterbo.** Gallerie.
Pietà von Sebastiano del Piombo. I, A. 365. III, 542. 553 f. 684.
- Wien.** Akademie.
(Christus und die Samariterin.) Kopie. III, 676.
- Wien.** Gallerie Czernin.
(Christus und die Samariterin.) Kopie. III, 676.
- Wien.** Gallerie Harrach.
(Christus am Kreuz.) Kopie. III, 682.
- Wien.** K. K. Hofmuseen.
(Der Traum.) Kopie. III, 672.
(Gethsemane.) Kopie. III, 676.
(Hl. Familie, gen. il Silenzio.) Kopie. III, 558.
- Thode, Michelangelo III.

Verschollene Bilder.

- Die Schlacht von Cascina.
Karton. I, 21. 206. A. 337 (4). 348. 349 (2). 440. II, 21. III, 149. 184—194. 334. 338. 498. 499.
- Die Stigmatisation des hl. Franz.
Nach Michelangelos Zeichnung für S. Pietro in montorio gemalt. I, 16. A. 345. III, 152.
- Die Versuchung des hl. Antonius. Nach Martin Schongauer. I, 12. A. 344.
- Entwürfe für mythologische und allegorische Gemälde.**
- Adonis Tod. (Venus) von Sebastiano del Piombo. Florenz. Uffizien. III, 487. 495. 506. 541.
- Atlas mit Himmelskugel. I, 84. A. 404.
- Die Bogenschützen. III, 512. 520—523.
- Ganymed. I, 34. 154. 425. 429. 512—514.
- Herkulesthaten. III, 512. 523.
- Idealbildnisse. Sogen. Graf von Canossa und Marchesa von Pescara. III, 506—510. Sogen. Zenobia. III, 502.
- Das Kinderbacchanal. I, 154. III, 512. 518—520.
- Kleopatra. III, 500—502.
- Phaeton. I, 34. 154. A. 428. 429. III, 512. 516—518.
- Prudentia. III, 504—506.
- Tityos. I, 34. 154. A. 425. 429. III, 512. 564 f.
- Der Traum. III, 671—673.
- Venus und Amor. I, A. 415. 442. III, 485—488. 495.
- Entwürfe für religiöse Gemälde.**
- Abschied Christi von Maria
I, A. 478 (2). III, 700.
- Apostel. Für S. Peter. III, 704. 713.
- Auferstehung Christi. III, 672 bis 675.
- Beweinung Christi. I, 36. III, 686 bis 689.
- Epiphanie. I, A. 478 (2). III, 702 bis 707.
- Hl. Familie, gen. il Silenzio.
III, 558—560. 704.

- Hl. Familie, Johannes und Stifter von Sebastiano del Piombo. III, 560.
 Geißelung Christi, von Sebastiano del Piombo. I, A. 362 (2). 395. III, 542. 543. 548 bis 550.
 Gebet in Gethsemane. I, A. 478. III, 676 f.
 Grabtragung Christi. I, 36. III, 688.
 Heimsuchung von Sebastiano del Piombo. III, 556.
 Kreuz, Christus am, für Vitt. Colonna. I, 36. A. 434. II, 392. 402. 403. 404. 405. III, 680 bis 683.
 Kreuztragender Christus von Sebastiano del Piombo. III, 554.
 Kreuzabnahme. III, 678—680.
 Kreuzigung. III, 677—679.
 Lazari Erweckung von Sebastiano del Piombo. I, A. 365. 367. 371. 374. 376. 277. III, 543. 546—548.
 Limbus, Christus im. Von Sebastiano del Piombo. I, A. 423. III, 545. 552 f.
 Luzifers Sturz. I, A. 430. III, 611 bis 614.
 Madonna del Velo. Von Sebastiano del Piombo. III, 557.
 Mariä Geburt. Von Sebastiano del Piombo. I, A. 422. III, 536. 544. 545. 556.
 Noli me tangere. I, 33. A. 411. 414. 415. III, 554—556. 700.
 Pietà für Vitt. Colonna. I, 434. II, 391. 404. 405. III, 684 bis 686.
 Pietà, neun Figuren. I, A. 478. III, 688.
 Pietà von Sebastiano del Piombo. Viterbo. I, A. 365. III, 542. 553 f. 684.
 Samariterin. I, 36. A. 434. 435. III, 675 f.
 Transfiguration von Sebastiano del Piombo. III, 550—552.
 Verkündigung. I, A. 478.
 Verkündigung für S. Giov. in Laterano. III, 700—702.
 Verkündigung für S. Maria della Pace. III, 702.
 Vertreibung der Wechsler. III, 674 f.
Aufträge.
 Madonna mit vier Heiligen für Malvezzi. I, A. 406.
 Madonna mit Michael für Zanobi dei Medici. I, A. 395. III, 488.
 Taufe Christi für Kardinal Alidosio. I, A. 352 f.
 Gemälde für Kardinal Salviati. I, A. 413. 414 (2). 415. 416.
 Gemälde für Pier Francesco Borgherini. I, A. 360. 362.
 Zeichnung für Gemme Valerio Bellis. I, A. 382.
 Werk für Kardinal Grimani. I, A. 386.

C. ARCHITEKTUR

- Florenz.** S. Apollonia.
 Portal und Ciborium. Nicht erhalten. III, 641.
Florenz. Fortifikationen.
 Bastionen bei S. Miniato. I, A. 405—409 (passim). III, 642.
Florenz. Palazzo Medici Riccardi.
 Fenster. Nicht erhalten. I, A. 368. III, 641.
Florenz. S. Lorenzo.
 Fassade. I, 27. 28. 106, 273—290. A. 360. 361. 363—378 (passim). III, 625—630.
 Reliquientribüne. (Ciborium.) I, 30. 34. A. 397. 398 (2). 399 (2). 400 (3). 402 (3). 415. 424 (3). 426. III, 633 f. 652.
 Libreria. (Laurenziana.) Allgemeines. I, 29. 30. 34. 38. A. 386. 387 (3). 388 (3). 390 (4). 391 (2). 392 (5). 394 (2). 399—402 (passim). 411. 425—428 (passim). 464. III, 634—640.

- Vestibül. III, 636—638.
 Treppe. I, A. 428. 451. 458. 463 (2). 464. III, 638f.
 Bibliotheksaal. III, 639f.
 Decke. I, A. 427. 428.
 Bänke. I, A. 425. 426. 427. 428.
 Paviment. I, A. 456.
 Medicisakristei. I, 28. 29. 33. 34. A. 381 (3). 382. 387. 388 (2). 399. 400. 401. 418. 424. 426. 474. III, 630—632.
 Altar und Kandelaber. III, 666.
- Florenz.** S. Maria del Fiore (Dom). Gesims der Doppelkuppel. Entwurf. I, A. 381. III, 640.
- Florenz.** Umgebung.
 Villa dei Collazzi. III, 641.
 Villa Liccioli. III, 641.
 Villa Mazzei. III, 641.
- Rom.** Brücke.
 Brücke S. Maria. I, A. 450. 454. III, 659.
- Rom.** Capitöl.
 Platz und Paläste. I, 37. A. 447. 449. 643—646. 718.
- Rom.** Castel S. Angelo.
 Kleine Fassade. III, 624.
- Rom.** Fortifikationen.
 Befestigung des Borgo. I, 37. A. 443. 446. 447. 448. 449 (2). III, 659f.
- Rom.** Palazzo Farnese.
 Kranzgesims. Oberes Stockwerk des Hofes. I, 36f. 219. A. 446. 447. 448. 450. III, 646—652.
- Rom.** S. Giovanni dei Fiorentini.
 Entwürfe für die Kirche. I, 38. A. 452. 453. 465. 466 (5). 467 (3). 468 (2). 469. III, 652—655. 718.
- Rom.** S. Maria degli Angeli.
 Kirche und Kloster. I, 38. A. 470. III, 656.
- Rom.** S. Maria maggiore.
 Capella Strozzi. III, 657f.
- Rom.** S. Pietro.
 Allgemeines. I, 22. 37. 217—225. A. 348 (2). 360. 447. 449. 450. 451. 454. 457 (2). 458. 460—469. (passim). 473 (3). 475 (2). 476 (2). 478. III, 708—723.
 Kuppelmodell. I, A. 461. 465. 468. III, 713. 715. 720f.
- Rom.** Thore. A. 473.
 Porta Pia. I, 38. A. 472 (2). 473 (2). III, 660—662.
 Porta del Popolo. III, 663.
 Portal Horti Pii Carpensens. III, 663.
 Portal Vigna Kardinal Sernone. III, 663.
 Portal Vigna Antonio Grimani. III, 663.
- Rom.** Vatikan.
 Belvedere. Nische, Treppe, Brunnen. I, A. 424. 453 (2). III, 659.
 Belvedere. Entwurf für Mosesbrunnen. I, A. 453. III, 659.
- Rom.** Vigna Papa Giulio.
 Rath beim Bau der Villa. III, 659.
- Fälschlich zugeschriebene Bauten: S. Andrea della Valle: Cap. Strozzi, S. Anna dei Palafrenieri, S. Giovanni in Laterano (Decke), S. Maria della Pace: Cap. Cesi, S. Maria dell' Orto, S. Susanna (Brunnen). III, 658. II Gest. I, A. 457.
- Entwürfe zu Bauten und Aufträge auf solche.**
 Haus des Baccio Valori. I, A. 411. III, 641.
 Brücke und Kirche in Villa Igno. I, A. 428.
 Villa für Marchese Gonzaga, Mantua. I, 29. A. 386. III, 641.
 Sapienza in Rom. III, 625.
 Palast des Kardinals von Santiquattro in Rom. I, A. 394. III, 658.
 Palast Julius' III. in Rom. I, A. 454. III, 658.
 Rialtobrücke in Venedig. I, 32. A. 408. III, 641.
- Entwürfe zu Grabdenkmälern, Ciborien u. a.**
Bologna. Grabmal Barbazza. I, A. 396. III, 664.
Mailand. Grabmal Marchese von Marignano (Leone Leoni). I, 36. A. 469. 474. III, 665.
Neapel. Das Farnesische Ciborium im Museo nazionale. I, A. 470. III, 669.

Neapel. Der Farnesische Schrein.
III, 669.
Rom. Grabmal des Cecchino
Bracci in S. Maria sopra Minerva.
I, 35. A. 441-444. III, 664.
Rom. Grabmal Leos X. und Cle-
mens' VII. in S. Maria sopra Minerva.
III, 664.
Rom. Grabdenkmäler Soderini
und Reliquientabernakel für
S. Silvestro in Capite. I, 28.
A. 371. 371. III, 663.

Grabmal für Kardinal Cibo.
I, A. 418. III, 664.
Grabmal für Prinz von Orange.
III, 664.
Grabmal für Herzog von Su-
essa. I, A. 393. 394. III,
664.
Grabdenkmalentwurf. III, 663.
Salzfass für Herzog von Ur-
bino. I, 35. A. 433.
Salzfassentwurf. III, 668.
Vaso oder Piatto. III, 666.

D. ZEICHNUNGEN UND MODELLE

Berlin. Kgl. Kupferstichkabinett.
Juliusdenkmal und Sklaven. III, 245.
246. 264. 265. 266.
Maria mit Kind. III, 164.
Cambridge. Rugby School.
Fassade von S. Lorenzo. Kopie. III,
626.
Chantilly. Schloss.
Prudentia. Kopie. III, 504.
Studien nach Antike und Masaccio.
III, 68.
Düsseldorf. Akademie.
Eherne Schlange. Kopie. III, 337.
Eherne Schlange. III, 338.
Florenz. Akademie.
Fassade von S. Lorenzo. Holzmodell.
III, 627.
Florenz. Casa Buonarroti.
Modell zum David? III, 183.
Modell zu einem Sklaven. III, 264.
Modell zu einer Viktoria? III, 265.
Modell zu Herkules und Kakus.
III, 470.
Kreuzabnahme. Stucco. Kopie. III,
678.
I, 1. Kopf der Madonna Doni. III,
168 (im Text irrig: Verz. 70 statt
11).
I, 2. Kleopatra. Kopie. III, 500.
I, 3. Alter Frauenkopf. Cumaea?
III, 376.
I, 4. Studie für Jüngstes Gericht.
III, 595.
II, 9. Studie für Schlachtkarton.
III, 190.

II, 11. Studien zu Flussgöttern. III,
456.
V, 14. Studie für Jüngstes Gericht.
III, 595.
V, 17-18. Erschreckte Männer. III,
489. 612.
V, 20. Studie für Jüngstes Gericht.
Kopie. III, 588. 594.
VI, 27. Studie für Jüngstes Gericht.
III, 588.
VI, 30. Studie für Jüngstes Gericht?
III, 595.
VI, 33. Ignudo. Sixt. Decke. -III,
393.
VII, 34. Apollo Valori. Kopie. III,
472.
VII, 35. Christus im Limbus. III,
553.
VII, 37. Eherne Schlange. III, 338.
VIII, 38. Erschreckte Männer. III,
489. 612.
X, 44. Für Flussgott. III, 456 (im
Text vierte Zeile von unten
Druckfehler: statt 48 muss es
heissen: 40).
X, 45. Adam in Vertreibung. III,
331.
X, 48. Für Flussgott? III, 456.
X, 49. Ignudo. Sixt. Decke. III,
393.
X, 51. Siegesdämon. III, 279.
XI, 52. Ignudo. Sixt. Decke. III,
390. 391.
XI, 53. Herkules mit Antäus. III,
467.

- XI, 54. Studie f. Jüngstes Gericht. III, 595.
 XI, 55. Sieger. Kopie. III, 278.
 XII, 58. Transfiguration. III, 552.
 XII, 63. Herkules und Kakus. III, 470.
 XII, 64. Adam in Vertreibung. III, 331.
 XIII, 65. Studie f. Jüngstes Gericht. III, 573.
 XIII, 66. Auferstehender Christus. III, 674.
 XIII, 67. 68. Erschreckte Männer. III, 489. 612.
 XIII, 69. Studie für Pietà. III, 684.
 XV, 71. Maria mit Kind. III, 162 f. 458.
 XVI, 73. Stud. für Schlachtkarton. III, 189 (im Text Druckfehler: Verz. 66 statt 65).
 XVII, 75. Ignudo. Sixt. Decke. III, 391. 392. 393.
 XXXI, 27. Sklave. III, 285.
 III, 73. Portal. III, 663.
 III, 106. Portal. III, 663.
 III, 124. Centralbau. III, 419. 653.
 V, 19. Grabmal Bracci. Studie zu J. Gericht. III, 418. 590. 665.
 IX. Fassade von S. Lorenzo. III, 626.
 XVIII, 49. Medicigrab. III, 414.
 XVIII, 50. Gesims der Domkuppel. III, 640.
 XVIII, 51. Fassade von S. Lorenzo. III, 628.
 XVIII, 52. Pöpstegrabmal. III, 419.
 XXI, 126. Plafond der Libreria. III, 640.
 XXI. Medicigrab. III, 414.
 XXII, 1. 2. Architektonische Details. Kopie. III, 623. 629.
 XXIII, 3. 4. Architektonische Details. Kopie. III, 623. 629.
 XXIV, 6. Adler. III, 666.
 XXIV. 7. Basen für Laurenziana. III, 636.
 XXVIII, 46. Medicigrab. III, 414 (im Text Druckfehler: Verz. 46 statt 96).
 XXVIII, 48. Laurenziana. III, 636.
 XXIX, 47. Fassade von S. Lorenzo. III, 626.
 XXIX, 49. Fassade von S. Lorenzo. III, 626.
 XXXIII, 33. Grundriss Pal. Altospacio. III, 641.
 XXXIII, 36. Centralbau. III, 419. 653.
 XXXIII, 37. Fenster, Laurenziana. III, 636.
 XXXIV, 39. Laurenziana. III, 636.
 XXXIX, 40. Ciborium. III, 691.
 XXXV, 53. Laurenziana. III, 640. 659.
 XXXV, 54. Säule, Fassade von S. Lorenzo. III, 628.
 XXXVI, 64. Säule, Fassade von S. Lorenzo. III, 628.
 XXXVI, 65. Fenster, Laurenziana. III, 636.
 XXXVI, 66. Gesims der Domkuppel. III, 640.
 XXXVII, 71. Medicigrab. III, 414.
 XXXVII, 73. Vasen. III, 667.
 XXXIX, 62. Laurenziana, Gesimse. III, 636.
 XLI, 76. Reliquientribüne, S. Lorenzo. III, 633.
 XLI, 77. Basen, Laurenziana. III, 636.
 XLI, 78. Basen, Laurenziana. III, 636.
 XLII, 88. Medicigrab. III, 414.
 XLII, 89. Laurenziana. III, 636.
 XLII, 91. Fassade von S. Lorenzo. III, 626.
 XLII, 92. Treppe, Laurenziana. III, 636. 639.
 XLII, 93. Medicigrab. III, 414.
 XLII, 94. Büchergestelle. III, 640.
 XLIII, 79. 80. Grundrisse, Laurenziana. III, 635.
 XLIII, 81. Situationsplan, Laurenziana. III, 634.
 XLIII, 84. Portal. III, 663.
 XLIV, 95. Fenster, Laurenziana. III, 636.
 XLIV, 96. Fenster, Laurenziana. III, 636.
 XLIV, 97. Portal, Laurenziana. III, 636.
 XLIV, 98. Portal, Laurenziana. III, 636.
 XLV, 99. Thüre. III, 663.

- XLV, 100. Wandarchitektur, Grabmal. III, 664.
 XLV, 102. Portal. III, 663.
 XLV, 103. Centralbau, Grabmal. III, 419. 653.
 XLVI, 109. Centralbau. III, 419. 653.
 XLVI, 110. Ciborium, Grabmal. III, 663.
 XLVI, 112. Nische. III, 641.
 XLVII, 113. Grundriss. Fassade von S. Lorenzo. III, 628.
 XLVII, 114. Grabdenkmal. III, 663.
 XLVIII, 31. Peterskuppel. III, 720.
 LIV, 117. 118. Grundrisse, Palazzo Altopascio. III, 641.
 LIV, 119. Grundriss eines Hauses. III, 641.
 LV, 120. Centralbau. III, 419. 653.
 LV, 121. Centralbau. III, 419. 653.
 LVI, 42. Laurenziana. III, 636.
 LVI, 43. Fassade von S. Lorenzo. Papst Julius. III, 273. 626.
 LVIII, 8. Triumphbogen. Kopie. III, 629.
 Fortifikationen. III, 641.
 Cod. XIII Hadeskopf. III, 499.
- Florenz.** Uffizien.
 137, 599. Frauenköpfe. III, 496.
 138, 598. Sogen. Zenobia. III, 502.
 139, 603. Frauenkopf. III, 496.
 140, 613. St. zum Schlachtkarton. III, 188. 189.
 142, 608. Juliusdenkmal. III, 246. 264. 265. 266.
 142, 614. Prudentia. Kopie. III, 504.
 144, 617. Sündfluth. III, 334.
 147, 233 F. Maria mit Kind, Apostel. St. zum Schlachtkarton. Ornamente III, 155. 162. 190. 198. 666.
 147, 611. Ganymed. III, 514.
 147 A, 18718. Julius II. Ignudo. III, 218. 271. 393.
 141 D, 18719. Die Nacht. III, 454.
 147 B, 18722. Gottvater, Erschaffung Adams. Ignudo. III, 319. 391.
 147 H, 18735. Akt für Sündfluth. III, 334.
 147 G, 18736. Tityos. III, 514.
 147 G, 18737. Leda. III, 484.
 147 G, 17379. 17380. Sitzende Männer. III, 347.
- 147 G, 17381. Sündfluth. III, 334.
 147 G, 18721. Eherne Schlange. Sklave. III, 337. 281.
 147 H, 170. Jüngstes Gericht. III, 573.
 Mappe 17377. St. für J. Gericht. III, 588. 590. 595.
 Verkündigung. Kopie. III, 700.
 Gethsemane. Kopie. III, 676.
 190, 607. Medicigrab. Kopie. Relief. III, 416. 424.
 205. Fassade von S. Lorenzo. Kopie. III, 626.
 3697. Fassade von S. Lorenzo. Nellis. Kopie. III, 628.
 816 A. Treppe der Laurenziana. Kopie. III, 639.
 1464. Treppe der Laurenziana. Kopie. III, 639.
 258. Medicigrab. Kopie. III, 417.
- Frankfurt a. Main.** Staedelsches Institut.
 Frauenkopf. III, 496.
 Christus am Kreuz. III, 682.
 Die Bogenschützen. Kopie. III, 523.
 Jüngstes Gericht. Kopie. III, 595.
- Haarlem.** Musée Teyler.
 Judith. III, 339.
 Studien für Schlachtkarton. III, 190. 192.
 Erschaffung Adams. Studien. III, 319. 392.
 Haman. III, 342.
 Der Tag. Studien. III, 452.
 Laurenziana. III, 636.
 J. Gericht. Laurentius. III, 586. 592. 595.
 J. Gericht. Teufel. III, 592.
 Portal. III, 663.
 Peterskuppel. Entwürfe. III, 714.
 Kreuzabnahme. III, 678.
 Phaeton. III, 516.
 Christus am Kreuz. III, 685.
 Nach Quattrocentofiguren. III, 68.
- Hamburg.** Kunsthalle.
 Studien zu Schlachtkarton. III, 191. 499.
- Lille.** Musée Wicar.
 Palast. Tityos. III, 514. 658.
 Studien für das J. Gericht. III, 595.
 Studien für das J. Gericht. III, 592.
 Fassade von S. Lorenzo. Kopie. III, 626.

- Laurenziana. III, 636.
 Fassade in Castel S. Angelo. B. da San Gallo. III, 625.
 Peterskuppel. III, 720.
- London.** British Museum. Print-room.
- 1854—5—13—1. Flussgott. III, 456.
 1859—6—25—543. Medicigrab. III, 416. 424.
 1859—6—25—544. Flussgott. III, 456.
 1859—6—25—545. Medicigrab. Kopf Adams. III, 414. 319.
 1859—6—25—547. Kostümstudien. Sibyllen. III, 289. 353.
 1859—6—25—550. Thüre. III, 640.
 1859—6—25—551. Ignudo. III, 393.
 1859—6—25—552. Christus am Kreuz. III, 682.
 1859—6—25—553. Venus und Amor. III, 485.
 1859—6—25—555. St. zu Haman. III, 341.
 1859—6—25—557. Herkules mit Antäus. Masken. III, 467. 594.
 1859—6—25—560 a. 560 b. Architektonische Details. Kopie. III, 623. 629. Fassade von S. Lorenzo. III, 629.
 1859—6—25—563. Adam im Sündenfall. III, 328.
 1859—6—25—564. Madonnenstudien. Eherne Schlange. III, 155. 338.
 1859—6—25—567. Sixtinische Decke. Ignudo. III, 298. 392.
 1859—6—25—568. Ignudo. III, 391. 393.
 1859—6—25—569. Flussgott. Ignudo. III, 456.
 1859—5—14—818. Madonnenstudien. III, 458.
 1859—5—14—820. Haman. III, 341.
 1859—5—14—822. Medicigrab. III, 416.
 1859—5—14—823. Medicigrab. III, 418.
 1860—6—16—1. Madonna. III, 460. 518.
 1860—6—16—2. a. b. c. Vertreibung der Wechsler. III, 674.
 1860—6—16—3. Die drei Kreuze. III, 677. 679.
- 1860—6—16—4. Kreuzabnahme. III, 680.
 1860—6—16—5. St. für J. Gericht. III, 588.
 1860—6—16—133. Auferstehung. III, 674.
 1860—7—14—1. Auferweckung Lazari. III, 546.
 1860—7—14—2. Auferweckung Lazari. III, 546.
 1885—5—9—1893. St. zum J. Gericht. III, 590.
 1885—5—9—1894. St. zum J. Gericht. III, 592.
 1886—5—13—5. St. zum J. Gericht. III, 594.
 1887—5—2—12 a. Kleopatra. Kopie. III, 500.
 1887—5—2—115. Sibylle. III, 353.
 1887—5—2—116. St. für Schlachtkarton. III, 192. 506.
 1887—5—2—117. St. für Schlachtkarton. Putten. III, 190. 158.
 1887—5—2—119. Auferstehung. III, 674.
 1896—7—10—1. Beweinung. III, 686.
 1900—6—11—1. Verkündigung. III, 702.
 Pp. 2. N. 113. Jonas. III, 358.
- London.** British Museum. Samml. Malcolm.
55. Sogen. Graf von Canossa. III, 506—510.
 56. Sogen. Marchesa Pescara. III, 506—510.
 59. Apostel. Schlachtkarton. Ornamente. III, 190. 198. 346.
 60. Haman. III, 341.
 61. St. nach Quattrocento. Adams Kopf. III, 68. 319. 391.
 63. Geisselung. III, 548 f.
 64. St. zum J. Gericht. III, 674.
 65. St. zum J. Gericht. Palast. III, 588. 659.
 66. Herkules mit Antäus. III, 467.
 67. Christus am Kreuz. III, 682.
 70. 71. Laurenziana. III, 636.
 72. Christus am Kreuz. III, 682.
 73. Christus am Kreuz. III, 682.
 74. Moses im J. Gericht. III, 582.
 75. St. für J. Gericht. III, 595.
 76. St. für J. Gericht. III, 595.

- 76*. Drache. III, 666.
 78. Verkündigung. III, 702.
 79. Phaeton. III, 516.
 80. St. zum J. Gericht. III, 574.
 Drache. III, 666.
- London.** South Kensington Museum.
 Modell zu Sklaven. III, 264.
 Modell zu Sklaven. III, 284.
 Modell zu Herkules und Kakus. III, 470.
- London.** Mr. G. T. Clough.
 Abschied Christi von Maria. III, 555 f. 700.
- London.** Mr. Gathorne Hardy.
 Grablegung. III, 688.
- London.** Mr. J. P. Heseltine.
 Madonna, nach Desiderio. III, 74.
 Christus (Minerva). III, 534.
- London.** Einst Th. Lawrence.
 Verkündigung. III, 702.
- London.** Sir Robinson.
 St. zu J. Gericht. III, 590.
- London.** Mr. Ch. Newton Robinson.
 Ganymed. III, 514.
 Phaeton. III, 516.
- Madrid.** Don Aureliano de Beruete.
 Libica. III, 378.
- Mailand.** Ambrosiana.
 Prudentia. • Kopie. III, 540.
- Mailand.** Städt. Archiv. Samml. Bianconi.
 Fassade von S. Lorenzo. Kopie. III, 626.
- München.** K. Kupferstichkabinet.
 Petrus des Masaccio. III, 68.
 Verspottung Noahs. III, 334.
 Fassade von S. Lorenzo. Kopie. III, 626.
 Fassade von S. Lorenzo. Kopie. III, 626.
 Medicigrab. Kopie. III, 417.
- Oxford.** Univ. Gallery.
 6. 7. Flussgötter. III, 456.
 8. Ignudo. III, 391.
 10. Frauenkopf. Sibylle. III, 353. 497.
 13. Jünglingskopf. III, 499.
 15. Putten. III, 158.
 16. 17. 18. 19. St. zu Schlachtkarton. III, 190. 191.
22. Anna selbdritt. Jünglingskopf. III, 164. 499.
 23. Libica. Sklaven. III, 249. 264. 378.
 24. 25. Skizzenbuch. III, 311. 347 ff. 393. 410.
 29. Eherne Schlange. III, 337.
 30. Sibylle. Kopie. III, 353.
 32. Köpfe. Kopie. III, 496. 499.
 37. Grabtragung. III, 688.
 40. Medicigrab. Kopie. III, 417.
 41. Medicigrab. III, 417.
 42. Medicigrab. Sieger. III, 278. 419.
 45. Herkules mit Antäus. Nacht. III, 454. 467.
 49. Reliquientribüne von S. Lorenzo. Auferstehung. III, 634. 674.
 53a. Drache. III, 666.
 58. St. zum J. Gericht. III, 594.
 65. Kopie. J. Gericht. III, 595.
 69. Todtschlagszene. III, 672.
 70. 1. Beweinung. III, 686. 688. 689.
 70. 2. Gethsemane. III, 676.
 72. Christus am Kreuz. III, 682.
 73. Christus am Kreuz. Kopie. III, 682.
 74. Verkündigung. III, 702.
 77. St. zur Kreuzigung Petri. III, 615.
 80. 81. Fenster. III, 652.
 82. Peterskuppel. III, 720.
- Oxford.** Christchurch College.
 Christus am Kreuz. III, 680.
 Frauenkopf. III, 496.
 Medicigrab. Kopie. III, 417.
- Paris.** Louvre.
 109. Faunskopf. III, 496.
 110. Anna selbdritt. III, 164.
 111. Medicigrab. III, 417. 418.
 112. 1. Madonna. III, 458.
 112. 2. Auferstehung. III, 671. 672.
 113. Familie. III, 704.
 114. Sieger. III, 277. 278 (21).
 118. Johannes. III, 682.
 120. Christus am Kreuz. III, 682.
 121. Maria mit Kind. III, 458.
 122. Sibylle. III, 353.
 123. David. Verspottung Noahs. Ignudo. III, 178.
 125. Christus für Pietà. III, 684.
 134. Fassade von S. Lorenzo. Kopie. III, 626.
 689. Sieger. Madonna. III, 277. 278. 460.

706. Männer nach Giotto. III, 68.
 707. St. für J. Gericht. III, 592.
 708. St. zu Giuliano Medici. III, 452.
 712. Sieger. III, 277. 278.
 718. St. für Eherne Schlange. III, 338.
 720. Maria. III, 682.
 726. Frau. St. zur Grablegung. III, 174.
 727. St. zu Schlachtkarton. III, 190. 191.
 737. Medicigrab. III, 818.
 739. Christus am Kreuz. III, 682.
 775. Leda. III, 482. 484.
 974. Ignudo. Haman. III, 342. 390.
 815. Leda. III, 485.
 841. Christus am Kreuz. III, 682.
 842. Christus am Kreuz. III, 682.
 843. Christus am Kreuz. III, 682.
 844. Ignudo. St. zum Juliusdenkmal, zur Erschaffung Evas. III, 265. 275. 283. 326. 331. 391.
 860. Ignudo. III, 391.
 Cod. Vallardi. Ganymed. III, 514.
 Cod. Vallardi. Familie. Lünette Asa. III, 349.
 789. Medicigrab. III, 417.
 Kreuzigung. Kopie. III, 677.
 Madonnenstudien (aus S. Bonnat). III, 161.
 733. Kleopatra. Kopie. III, 500.
 Phaeton. 3 Kopien. III, 516.
 Ganymed. 3 Kopien. III, 512.
Paris. Ecole des beaux-arts. Atlas. III, 667.
Paris. M. Léon Bonnat. Jüngstes Gericht. III, 573.
Paris. M. Valton. Sklave. III, 283.
Paris. M. Emile Wauters. Sixtinische Decke. Entwurf. III, 298.
Rom. Galleria nazionale. Martyrium der hl. Katharina. III, 489f.
- Rowfant Crawley.** Mrs. Locker Sampson. Studie zur Erschaffung Adams. III, 319.
Venedig. Accademia. Phaeton. III, 516. Sibyllenentwurf. III, 353. 497.
Weimar. Grossherzogl. Schloss. Der Traum. III, 671—673.
Wien. Albertina. 136. Grablegung. III, 686. 137. Leichnam Christi. III, 174. 145. Medicigrab. Kopie. III, 518. 150. Studie nach Quattrocento III, 68. 152. Maria mit Kind. III, 460. 155. Ignudo. III, 392. 157. Studie für Schlachtenkarton. III, 192. 167. Studie für Schlachtenkarton. III, 192. 146. Medicigrab. Kopie. III, 417.
Wien. K. kgl. Hofbibliothek. Medicigrab. III, 417.
Windsor. Kgl. Schloss. Frauenkopf. III, 350. Herkulesthaten. III, 523. Auferstehung. III, 674. Die Bogenschützen. III, 520—523. Ganymed. III, 512—514. Tityos. Auferstehender. III, 514. 674. Auferstehung. III, 674. Phaeton. Frauenkopf. III, 496. 516. Kinderbacchanal. III, 518f. Studie zum Jüngsten Gericht. III, 592. 594. Studie zum Jüngsten Gericht. III, 574. 594. Christus am Kreuz. III, 683. Christus am Kreuz. III, 682. Maria mit Kind. III, 458. Portale. III, 663. Bogenschützen. Kopie. III, 523. Sogen. Marchesa Pescara. Kopie. III, 506. Sogen. Zenobia. Kopie. III, 502.

II. PERSONENREGISTER

Das A. vor den Ziffern bedeutet die Annalen im I. Bande. Die Namen der bildenden Künstler und Handwerker sind gesperrt gedruckt. Abkürzungen dahinter: A. = Architekt, B. = Bildhauer, K. = Kupferstecher, M. = Maler, St. = Steinmetz.

- A.
Aginensis, Kardinal, s. Rovere, Leon. Grossi.
Agnolo di Donnino. M. I, 248. A. 351.
Agostino, Frate. I, A. 428.
Agostino d'Antonio di Duccio. B. I, 18. A. 345.
Agostino da Lodi. I. A. 432.
Agostino Veneziano. K. III, 185.
Agresti, Livio. M. I, 87.
Agricola, Musiker. II, 49.
Alamanni, Luigi. I, 42. A. 417. III, 480.
Alba, Herzog. I, A. 460.
Albani, Francesco. M. III, 598.
Albanien, Herzog von. I, A. 414.
Alberti, Cherubino. K. III, 690.
Alberti, Leone Batista. A. II, 57. 64. 66. 73. III, 206. 219. 288.
Alberti, Michele. B. I, A. 478. 484. III, 676.
Albertinelli, Mariotto. M. III, 87.
Albizo, Ser. I, A. 393.
Albizzi, Antonio Francesco degli. I, A. 394. 395 (2).
Aldobrandini, Pietro. I, 23. A. 349. 350. III, 666.
Aldovrandi, Gian Francesco. I. 15. A. 344. II, 120. III, 87.
Aldovrandi, Ulisse. III, 119. 535.
Aleander, Kardinal. II, 336.
Aleria, Bischof von, s. Pallavicini, Francesco.
Alessi, Galeazzo. A. III, 716.
Alexander VI., Papst. II, 88. 279. 282 ff. III, 388.
Alexander der Grosse. III, 208.
Alfonso I. von Neapel. II, 61.
Alidosi, Kardinal von Pavia. I, A. 349 (4). 352.
Aliotti, Bischof. I, A. 453.
Allori, Alessandro. M. I, A. 467.
Alton, d'. III, 486.
Altoviti, Bindo. I, 83. 97. A. 442. 452. 465. III, 488. 653.
Amadio d'Alberto. Ing. I, A. 405 (2). 406 (3).
Ambrogio, Fra. Aus Siena. II, 395 bis 400.
Ambrogio Catarino, Fra. II, 349.
Amideni, Teodoro. I, 187.
Amiens, Meister von. Statuen. III, 31.
Ammanati, Bartolommeo. B. I, 87. A. 452. 453. 458. 463 (4). 464. 471. 479. Brunnen für Rathssaal. 468. Neptun. 467. 468. 469. 471. III, 206. 481. 641. 711.
Ammanati, Laura. I, A. 471.
Andrea Pisano. B. III, 47. 49.
Angelico, Fra Giovanni. M. III, 566. 567. 606. 607.
Angelo di Costanzo. Dichter. II, 44.

- Angiolini, Bartolommeo. I, 77. 92. 119. 150. 157. 158. 159. A. 383. 386. 423. 424 (2). 425. 426 (2). 428 (3). 429 (3). 435.
- Anguissola, Almicare. I, 79.
- Anguissola, Sofonisba. M. I, 79.
- Anonymus Magliabecchianus. I, XIII. 198.
- Anonymus. Stecher mit Monogramm Christi. III, 558.
- Antike Meister. Werke. Adonis. III, 111. Amor, schlafender. III, 108. Apollo von Belvedere. III, 109.
- Ares Ludovisi. III, 492. Ariadne. I. A. 453. Caracallabüste. III, 478.
- Constantinsbogen. III, 305. Diocletiansthermen. III, 656. Dioskurentempel. III, 650. Diskobol. III, 470. Dornauszieher. III, 474. 476. Eros. III, 102. 107. Farnesischer Stier. I, A. 447. III, 650.
- Flora Farnese. III, 292. 492. Formen des Nerva. III, 650. Gallier. III, 109. 111. Hadeskopf. III, 499.
- Herkules und Antäus. III, 467. Jupitertempel. III, 431. Laokoon. I, A. 348. III, 337. Leda. III, 484.
- Marc Aurel. I, A. 434. III, 643.
- Medusa Ludovisi. III, 492. Narkissos. III, 100. Pantheon. III, 650.
- Parthenonfries. III, 81. Phigalia, Reliefs. III, 81. Porphyrschale. I, A. 456. Rossebändiger von Monte Cavallo. III, 109. 643. Sarkophage. III, 266. 431. Theseion. III, 81.
- Sogenannte Thusnelda. III, 292.
- Titusbogen. III, 650. Triumphbogen. III, 109. Vespasiantempel. III, 650.
- Antonio, Diener Michelangelos. I, A. 458. 460.
- Antonio, Franzese. Diener Michelangelos. I, 98. A. 455. 459. 462. 470. 472. 474. 475. 477. 478. 484. III, 690.
- Antonio da Ponte a Sieve. St. I, A. 358. 359 (2). III, 624.
- Antonio da Puliga. St. I, A. 364.
- Apelles. M. III, 208.
- Aquila, Giovanni Batt. dell'. I, A. 364.
- Aquino, Thomas von. II, 52f., 67. 78. III, 38.
- Aquitaniern, Meister von. Skulpturen. III, 29.
- Arca, Niccolò dell'. B. III, 88.
- Arduino. Ing. III, 269.
- Aretino, Lionardo. II, 59. 61. 69.
- Aretino, Pietro. I, XIV. 93. 94. 97. 105. A. 395. 432. 433. 434 (2). 441. 443. 444. 445. 449. II, 43. 207. 366. 374. III, 564. 586. 602—604.
- Ariosto. II, 41f. 43. 366.
- Aristotele. M. I, 248.
- Aristoteles. II, 53. 67.
- Arkadelt. Musiker. I, 176. A. 440. II, 49. 129. 134. 135. 149.
- Arles, Meister von. Skulpturen. III, 29.
- Armenini. III, 225.
- Arnold von Brescia. II, 273.
- Arrabbiati, die. II, 282ff.
- Arragonien, Alfonso I. von. II, 61.
- Arragonien, Federigo von. II, 109.
- Arragonien, Ferdinand von. II, 281.
- Ascanio da Novi. Notar. III, A. 385.
- Assisi, Franz von. II, 14f. 22. 26. 68. 77. 315. III, 37. 728.
- Augustinus, d. hl. II, 337f.
- Avalos, Alfonso, Marchese del Vasto. I, 33. 97. A. 411. 414. II, 362. 363. 378. 390. III, 554. 700.
- Avalos, Costanza d'. II, 344. 372. 389.
- Avalos, Ferrante Francesco, Marchese von Pescara. II, 362. 363. 364.
- Averrhoes. II, 213.

B.

- Baccellino. S. Bartolommeo di Pietro.
- Bacchiacca, il, Francesco Ubertini. M. III, 496.
- Baccio d'Agnolo. A. I, 27. 85. 210. 259f. 274f. A. 347. 360. 363 (3). 364 (4). 366. 367. 368. III, 626. 629. 640.
- Baccio di Berto da Filicaja. St. I, A. 371. 372 (2).
- Baccio Bigio. A. I, A. 367. 375. 390 (2). 393. III, 634.
- Bach, Joh. Sebastian. III, 728.
- Badia, Tommaso. Dominikaner. II, 336.
- Baglioni, Malatesta. I, 31. 31. A. 405. 407 (4). 410.

- Baldassare del Milanese. I, 16. A. 344.
III, 104. 105. 106.
Balducci, Baldassare. I, 255. III, 106.
Balducci, Giovanni. I, 19. A. 349.
Bamberg, Meister von. Skulpturen. III, 31. 34.
Bandinelli, Baccio. B. I, 207.
208. A. 357. 364. 366. 378. 390.
393. 406. 441. III, 112. 629. 664.
Herkules. I, 30. 31. 206. 404. 411.
A. 430. III, 464—470. Laokoonkopie. I, A. 377.
Bandini, Francesco. I, 98. 224. A. 459.
460. 465. 469. 472. III, 692. 694.
712.
Bandini, Giovannni. B. I, A. 481.
Bandini, Pier Antonio. I, A. 459. 480.
III, 694.
Bandino, Familie. I, 36.
Barbaro, Ermolao. II, 35. 66.
Barbarossa, Chaireddin. II, 343.
Barbazza, Bartolommeo. I, A. 396. III,
644.
Barbieri, Filippo. III, 354.
Bardo, Tommaso dei. I, A. 465.
Bardoccio, Raffaello. St. I, A.
374.
Bartoli, Cosimo. I, A. 460.
Bartolommea di Ghezzo. S. Buonarroti.
Bartolommeo, Fra. M. I, 20. II,
293. III, 607.
Bartolommeo del Bene. S. Bene.
Bartolommeo di Pietro, gen. Baccellino. St. I, 18. A. 345. III, 175.
Basso, Bernardino di Piero. St.
B. I, A. 355 (2). 356. 359. 360. 386.
392. 401.
Basso, Pietro. St. I, A. 351.
Bastiano. Tischler. I, A. 388.
Bastiano da San Gimignano. St.
III, 714.
Bastiano di Francesco. St. I,
A. 409.
Battiferri, Giovanni Antonio. I, A. 463
(2).
Battiferri, Laura. I, A. 471.
Battista del Benciotto. B. I, A.
481.
Battista del Cinque. Schreiner.
III, 633.
Battista, Lorenzo. B. A. 481 (3).
Beatrice, Gräfin von Canossa. I, 116.
Beatrizet, Nicolaus. K. III, 512.
514. 516. 518. 523. 534. 595. 616.
670. 675. 684. 700.
Beccadelli, Lodovico. Erzbischof von
Ragusa. I, 75. 92. A. 459 (2). 461.
463. II, 381. 383.
Beethoven. III, 728.
Belcari, Feo. III, 572.
Belli, Valerio. Intagliator. I, A.
382. 399. III, 669.
Bello von Torano. St. I, A. 377.
379. 382.
Bembo, Pietro. II, 42. 43. 62. 71. 92.
193. 217. 267. 330. 333. 338. 366.
375. 390. 400.
Bene, Bartolommeo del. I, A. 470.
Bene, Benedetto del. M. I, A. 417.
419. 480. 481. 482. 484.
Benedetta. Magd Michelangelos. I, A.
462. 470.
Benedetto, Fra. II, 306.
Benedetto da Majano. B. III, 49.
91. 104.
Benedetto da Rovezzano. B. I,
85. A. 351. 352. 360. III, 180.
Benivieni, Girolamo. II, 66. 71. 73.
120. 121. 192. 208. 275. 282 f.
Benti, Donato. St. I, 281. 284. A.
370 (3). 371. 372. 374. 375. 377 (2).
401. 440.
Bentivoglio, die. I, 24.
Bentivoglio, Giovanni. III, 87.
Benzio, Trifon. II, 237.
Berlinghieri, Bonaventura. M.
III, 683.
Bernardi, Giovanni, di Castel-
bolognese. Intagliator. I, A. 428.
429. III, 481. 514 (2). 669. 670.
Bernardino. Gehülfe Michelangelos.
I, A. 353.
Bernardino de Marcho. St. I, A.
437.
Bernardino da Reggio. M. I, A.
379. 380.
Bernardino, der hl. von Siena. II, 93.
Bernardo. St. I, A. 359. 424.
Bernardo da Bibbiena. I, A. 356.
Bernardo della Cecca. A. I, 347.
Berni, Francesco. I, 112. 178—184.
II, 40. 97. 119. 127. 212. 333. III, 520.
Bernini, Lorenzo. B. III, 218. 234.
239.

- Bertini, Alessandro. St. I, A. 371.
 Bertini, Domenico, gen. Topolino. St. I, 186. A. 373 (2). 377 (2). 385. 386. 390.
 Berto da Filicaja. I, 283.
 Bertoldo di Giovanni. B. I, 13. A. 344 (2). III, 55. 69. 72. 81. 84. 565.
 Bessarion. Kardinal. II, 67.
 Bettini, Bartolommeo. I, 95. 97. A. 448. 450. 451 (2). 454. 455. 487.
 Bettino, Pietro. I, 78.
 Betussi, Giuseppe. II, 71. 210.
 Bevilacqua, Andrea. St. I, A. 437.
 Biagio, Zimmermeister. III, 594.
 Biagio da Cesena. I, A. 435.
 Bibbiena, Bernardo Dovizi, Kardinal von. I, 203. 253. A. 364. 378.
 Bini, Bernardo. I, A. 358. 420.
 Bini, Giovanni Francesco. I, A. 426 (2).
 Biondo, Flavio. II, 61.
 Blozio. Päpstlicher Sekretär. II, 393.
 Boccaccio, Giovanni. II, 30—34. 48. 55. 83. 106. III, 88.
 Boccapaduli, Prospero. I, A. 447. III, 643.
 Bocchi, Francesco. III, 210.
 Bojardo, Conte. II, 41 f.
 Bologna, Giovanni da. B. I, A. 469. III, 50. 275.
 Bonasone, Giulio. K. I, A. 447. III, 558. 595. 682. 684. 685.
 Bonaventura, der hl. II, 52. 53 f. 67. 68. 303.
 Bonfadio, Jacopo. II, 266. 353.
 Bonsi, Pagolo di Benedetto. I, A. 405.
 Borgherini, Lionardo, Sellajo. I, 89. A. 363. 367—394 passim. 400. 401. III, 531. 533.
 Borgherini, Pier Francesco. I, A. 360. 362. 379. 395. III, 488. 542. 560.
 Borghini, Raffaello. I, A. 481. III, 112.
 Borghini, Vincenzo. I, A. 460. 468.
 Borgia, Cesare. I, 16. A. 346. III, 105. 107. 149.
 Borromeo, Giovanni. I, A. 412.
 Borromeo, Kardinal. III, 714.
 Bos, Cornelius. K. III, 481. 482.
 Boscoli, Pietro Pagolo. II, 327.
 Boscoli, Tommaso di Pietro. B. I, A. 439. III, 294.
 Bottari, Giovanni. I, XIII.
 Botticelli, Sandro. M. II, 293. III, 66. 151. 153. 341. 492. 493.
 Bourbon, Herzog von. I, A. 403.
 Bracci, Cecchino. I, 35. 121. 150—153. 175—178. A. 437. 440. 441. 444. II, 129. 156. 225 f. 228—230. 237. 239. 240. 264. 434 ff. III, 664 f.
 Bracciolini, Poggio. II, 59. 61. 88. 89.
 Bramante, Donato. A. I, 22. 24. 87. 209—216. 218. A. 348 (2). 350. 351. 359. 458. II, 64. III, 541.
 Brentius. II, 380.
 Bronzino, Angelo. M. I, 85. A. 448. 471. III, 487. 502. 612. 670.
 Bruccioli, Antonio. II, 336.
 Brucciolo. I, A. 408.
 Brunellesco, A. I, 86. 88. II, 18. III, 219. 630. 720.
 Brunelli, Giulio. I, A. 464. 471.
 Brutus. I, 122—125. II, 123.
 Bucer, Martin. II, 351. 380.
 Bugiardini, Giuliano. M. I, 85. 189. 190. 248. A. 351. 412. 414. 419. 422. 424. III, 234. 298. 488 f. 667.
 Buglioni, Santi. St. I, A. 456.
 Buonaccorsi, Biagio. I, A. 351.
 Buonaccorsi, Giuliano. I, A. 417. III, 480. 481.
 Buonaccorsi, Piero. I, A. 402.
 Buonarroti, Simoni. Familie. I, 114.
 Buonarroti, Bartolommea di Ghezzo. I, A. 361. 404.
 Buonarroti, Bernardo. I, 114.
 Buonarroti, Buonarroto di Simoni. I, 114. 117.
 Buonarroti. Sohn eines Michael. I, 114.
 Buonarroti, Buonarroto. Bruder Michelangelos. I, 30. 56. 63—65. 88. 99. A. 343. 345 (2). 349. 352. 355 (3). 359 (2). 361 (2). 372. 383. 403. 404. II, 284. 324 f. III, 666.
 Buonarroti, Buonarroto. Sohn Lionardos d. J. I, A. 456.
 Buonarroti, Cassandra. Frau des Francesco. I, A. 351. 352.
 Buonarroti, Cassandra Ridolfi. Frau des Lionardo d. J. I, 71—73. 76. A. 456. 459. 474.

- Buonarroti, Cassandra. Tochter Lionardos d. J. I, A. 469.
- Buonarroti, Francesca di Neri di Miniato del Sera e di Bonda Rucellai. Mutter Michelangelos. I, 12. A. 343 (3).
- Buonarroti, Francesca. Tochter Buonarroto. Nichte Michelangelos. I, 66. 99. 100. A. 348. 404. 426. 427. 434. III, 307.
- Buonarroti, Francesco. Onkel Michelangelos. I, 114. A. 351 (2).
- Buonarroti, Giovanni Simone. Bruder Michelangelos. I, 59—62. 65. 66. A. 343. 351. 352. 430. 434. 436. 450. II, 294. 421.
- Buonarroti, Gismondo. Bruder Michelangelos. I, 63—65. 70. 115. A. 343. 352 (2). 362. 385. 386. 413. 436. 440. 457. 458. II, 421.
- Buonarroti, Lionardo. Grossvater Michelangelos. I, 114.
- Buonarroti, Lionardo. Bruder Michelangelos. I, A. 343. 344. 345. II, 275. 284.
- Buonarroti, Lionardo. Sohn Buonarroto, Neffe Michelangelos. I, 66—73. 76. 98. 99. 100. 115. 166. A. 376. 404. 435. 436 (3). 440—484 passim. II, 422. III, 275—279. 676.
- Buonarroti, Lodovico di Lionardo. Vater Michelangelos. I, 12. 13. 16. 34. 51—59. 193. 238. A. 343. 344. 350. 351. 352. 353 (2). 355. 357. 367. 382. 385. 395. 410. 411. 430. II, 324. 325. 326. III, 71.
- Buonarroti, Lucrezia Ubeldini. Zweite Frau Lodovicos. I, A. 343. 345. 385.
- Buonarroti, Simone. I, 114.
- Buoninsegni, Domenico. I, 89. 206. 259. 275 ff. A. 359. 363 (3). 364. 366. 367. 368 (2). 371. 374. 379. 381. 382 (2). 383. 393. 394.
- Buontalenti, Bernardo. A. III, 279.
- Burchiello. II, 36.
- Burgund, Meister von. Skulpturen. III, 29.
- Burke, Edmund. III, 29.
- Burla, Giovanni Francesco. I, A. 432.
- Busini, Piero. I, A. 382.
- C.
Caccini, Giovanni. B. III, 84. 100.
- Caesar. I, 122—125. II, 123.
- Cagione, Francesco Baldassare. St. I, A. 431.
- Cagione, Lionardo. St. I, A. 365 (3). 366 (2).
- Calandrini, Filippo. I, A. 409.
- Calcagni, Tiberio. B. I, 36. A. 435. 459. 466. 467 (2). 468. 469. 472. 476 (2). III, 476. 653. 657. 692. 694. 695.
- Calvin. II, 380.
- Cambi, Giovanni. I, A. 381. III, 466.
- Cambio, Arnolfo del. A. II, 17.
- Campanari, Domenico. III, 502.
- Campano, Francesco. Prior von S. Lorenzo. I, A. 400.
- Campano, Gian Antonio. II, 59.
- Canale, Martino da. II, 60.
- Canigiani, ein. I, 89. A. 359.
- Canossa, die Familie. I, 116—118.
- Canossa, Alessandro, conte di. I, 117. A. 379 (2). 450.
- Canossa, Rolandino, conte di. I, 118.
- Canossa, Simone, conte di. I, 116. 117. A. 379.
- Capata. II, 207 ff. 399 ff.
- Capello, Bernardo. II, 44.
- Capistranus, Johannes. II, 93.
- Capodiferro, Evangelista. III, 129.
- Capponi, Agostino. II, 327.
- Capponi, Filippo di Niccolò. III, 234.
- Capponi, Niccolò. I, A. 403. 405 (3). 407 (3).
- Caracci, Agostino. M. III, 684.
- Caracci, Annibale. M. III, 597.
- Carracciolo, Galeazzo, marchese. II, 351.
- Caraffa, Giampietro, Kardinal. S. auch Paul IV. II, 331. 334. 335. 336. 339. 340. 352. 356. 378. 382. 386. 388. 390.
- Caravaggio, Fra Giampietro. I, A. 406.
- Cardiere. I, 252f.
- Cardona, Don Raimondo de, Vizekönig. I, 25. II, 323. 363.
- Carducci, Francesco. I, 31. A. 405.
- Cariteo. II, 45.
- Carnesecchi, Pietro. I, 182. II, 351. 374. 379. 380. 382.
- Carnevali, Domenico. M. III, 565.

- Caro, Annibale. I, XIV. 92. 207. A. 456. 460. 468. II, 43. 44.
 Carota. Schreiner. III, 635.
 Carpaccio, Vittore. M. II, 48.
 Carpi, Kardinal von. I, 224. A. 460. 463. 464. 469. 475. III, 712. 713. 715.
 Carrara, die. II, 82.
 Casa, Giovanni della. II, 44. III, 227. 595.
 Casella, Musiker. II, 47.
 Cassius. II, 123.
 Castiglione, conte Baldassare. I, A. 375. 386. II, 51. 71. 73. 193. 267f. 333. 341. 366.
 Catarina, die h. von Siena. II, 85.
 Catarina, Magd Michelangelos. I, A. 407. 408.
 Catarina di Giuliano fiorentino, Magd Michelangelos. I, A. 448. 479.
 Catarino, Fra Ambrogio. II, 349. 395 bis 400.
 Catilina. II, 126.
 Cattani, Francesco de', da Diaccetto. II, 71. 193.
 Cavalca, Fra Domenico. II, 84.
 Cavalcanti, Guido. II, 23. 30. 66. 71. 120. 192. 208. 209.
 Cavalieri, Tommaso. I, 34. 87. 97. 153 bis 165. 200f. A. 424 (2). 425 (2). 426 (3). 427. 428 (4). 429 (2). 452. 460. 472 (2). 477. 478 (2). II, 212. 402. III, 213. 500. 511ff. 543. 581. 603. 643. 668. 680. 681. 700. 713.
 Cavalleriis, Giov. Battista de. K. III, 558. 595. 616. 684.
 Cecco d'Ascoli. II, 85. 86.
 Cecho. Gehilfe Michelangelos. I, A. 359.
 Cechone, St. I, A. 382.
 Celano, Thomas a. III, 571.
 Cellini, Benvenuto, B. I, 83. 85. 193f. 240. A. 404. 448. 455. 469. 479. 480. III, 50. 191. 222. 226. 227. 237. 667.
 Cencio, Bernardo. I, 27. A. 359. 380. 381. III, 529.
 Cerretani, Familie. I, 100.
 Cervini, Marcello. Kardinal. S. auch Marcellus II. I, 222. A. 454. II, 339. 375. 387. 400.
 Cesare da Casteldurante. A. I, A. 471. 473. 475.
 Cesis, Kardinal de. I, 147. A. 430. III, 702.
 Chartres, Meister von. Skulpturen. III, 30.
 Chiara. Haushälterin Michelangelos. I, A. 403.
 Chigi, Agostino. I, A. 368. III, 544.
 Chrysoloras, Manuel. II, 59.
 Ciajo. Notar in Siena. I, A. 471.
 Ciappino, Schreiner. III, 635.
 Cibò, Catarina. II, 372. 374.
 Cibò. Kardinal. I, 33. A. 418. III, 664.
 Ciccone, St. I, 249.
 Ciconia, Johannes. Musiker. II, 48.
 Cimabue, Giovanni. M. II, 17.
 Cini, Girolamo. I, A. 354.
 Cino da Pistoja. II, 121. 134.
 Cioli Valerio. I, A. 481.
 Citadella, Pietro. II, 331.
 Clemens VII. Papst. S. auch Medici, Giulio. I, 29—34. 110. 170. 262ff. 270. A. 401—430 passim. II, 333. 365. III, 480. 633. 659.
 Clemens VIII. Papst. III, 716.
 Clovio, Don Giulio. M. I, 92. A. 429. III, 514.
 Colombino. Ingenieur. I, A. 406.
 Colombo, Realdo. Arzt. I, A. 462. III, 222.
 Colonna, Ascanio. I, A. 456. II, 377. 386. 502.
 Colonna, Fabrizio. II, 362.
 Colonna, Giovanni. Kardinal. III, 183.
 Colonna, Vespasiano. II, 237. 343.
 Colonna, Vittoria. I, 35. 36. 89. 145. 153. A. 433. 434 (2). 435 (2). 442. 447. 453. 454. 467. II, 45. 232. 343. 358—420. III, 229. 621. 584. 586. 614. 676 (2). 677. 680. 683. 684. 686. 692. 702. 726.
 Colonnelli, Cornelia, Frau Urbinos und Kinder. I, 76. 77. A. 459 (2). 461. 464. 471. 473.
 Compagnacci, die. II, 283.
 Condivi, Ascanio. M. I, XIII. 4. 5. 74. 80. 81. A. 456. 460. 478. II, 130. III, 702. 703. Und passim.
 Condivi, Porzia, Ascanios Frau. I, A. 460.
 Coner, Andreas. III, 629.

Consilium, Giacomo. Musiker (auch Concilion) I, A. 426 II, 135.
 Contarini, Gaspare. Kardinal. II, 333 ff. 335. 336. 337. 338. 339. 350. 352. 355. 372. 378. 382. 383. 386.
 Contarini, Serafina. Nonne. II, 386.
 Conte, Jacopo del. M. I, A. 448.
 Contile, Luca. II, 378.
 Coradini, Ruggiero. Kanonikus. III, 605.
 Corboli, Francesco I, A. 444. 446.
 Cordieri, Niccolò. B. III, 714.
 Correggio. M. II, 18, 23. III, 485.
 Corsi, Giovanni. I, A. 449 (2).
 Corsini, Rinaldo. I, 32. A. 407 (2). 408.
 Corte, Meo della. I, A. 391.
 Cortese, Gregorio. Abt II, 333. 336. 352.
 Cortesi, Jacopo. I. A. 439
 Cortona, Kardinal von, Passerini. I, A. 403.
 Corvino, Alessandro. I, A. 449.
 Cosimo, Zimmermann. I, 107.
 Credi, Lorenzo. M. II, 293.
 Crispo. Kardinal. I, 92.
 Crocini, Intagliatore. III, 635.
 Cronaca, Simone gen. il. A. I, A. 344 346 347. II, 293. III, 179.
 Cucarello, Matteo di. St. I, A. 348. 351. 365. 367.
 Cujo Dini Capitano. I, 83.
 Curione, Celio Secondo. II, 340.

D.

Daelli, G. I, XIII.
 Damiano. Arzt. II, 388.
 Dandi, Francesco. M. III, 595.
 Dandolo, Andrea. Doge. II, 61.
 Daniele da Volterra. S. Volterra.
 Dante, Alighieri. I, 93. 122—125 288. 289. A. 376. II, 23—28. 30 31. 34. 37 55. 69. 78. 82. 105 f. 109. 120 bis 127. 174. 208—210. 461. III, 88. 341. 462. 568 f. 590. 592. 684. 686.
 Danti, Vincenzo. B. I. A. 469.
 Decembrio, Pio Candido. II, 61.
 Dei, Orlando. I. A. 411.
 Desiderio da Settignano. B. III, 74. 439.
 Desnoyers. Minister. III, 481.
 Dini. Agostino. I, A. 344. 409.

Dini, Cujo, Capitano. I, A. 395.
 Diodorus, Siculus. III, 219.
 Diomede, Leoni. I, A. 477 (3). 481 bis 484. III, 114.
 Dionysios Areopagita. II, 194. 200.
 Diotima. II, 191. 200. 203. 205.
 Dolce, Lodovico. II, 43. III, 366.
 Domenichi, Lodovico. III, 605.
 Domenico da Pescia, Fra. II, 285.
 Dominikaner, die. II, 37. 52—54. 78.
 Dominikus, der h. II, 52
 Donatello. B. I, 14 86. 240. II, 18. III, 48. 49. 55. 72. 83. Brancaccidenkmal. III, 247. David, Bronze. I, 19. A. 345. III, 86. Daniel Martelli. III, 94. Diomedesrelief. III, 389. Frauenideal. III, 493. 495. Gattamellata. III, 48. H. Georg. I, 207. III, 178. Grabmal Johann XXIII. III, 247. Johannes Ev. III, 258. Judith III, 128. Kanzeln. III, 49. 247. Kriegerideal. III, 498 Kruzifix, Padua. III, 86. Madonnenreliefs. III, 74 155 247. h. Marcus. I, 171 III, 196. Orgeltribüne. II, 48. III, 247. Plaketten Mars, Diana. III, 510. Propheten. III, 47. 48. 196. Tanz der Salome. III, 76. Verkündigung. III, 388. 440.
 Donati, Federigo. Arzt. I, A. 476. 477.
 Donato. St. I, 111. 250 f.
 Doni, Agnolo. I, 20. 111. III, 164. 231. 237.
 Doni, Antonio Francesco. I, 207.
 Donnino, Agnolo. M. I, A. 351. III, 298.
 Doria, Andrea. I, 29. 79. A. 387 403. III, 488.
 Dovizi, Bernardo. Kardinal von Bibbiena. I, 203. 253. A. 364. 378.
 Dragoncino. II, 71.
 Duca, Jacomo del. B. I, A. 470. 473 (2) 478. 481—484. III, 660. 669. 676. 714.
 Dürer, Albrecht. M. III, 130. 220. 221.
 Dufay Musiker. II, 48.
 Duns Scotus. II, 53.
 Durante, Francesco. A. 432.

E.

Edelinck, Gerard. K. III, 192.
 Empedokles. II, 202.

- Equicola, Mario. II, 71. 193. III, 522.
 Erasmus von Rotterdam. II, 341.
 Este, Alfonso I. von. I, 24. 31. 33. 41. 112. A 355. 357. 405. 406 (2). 407 (2). 408. 410 (2). III, 270. 478f.
 Este, Hippolyt von. Kardinal. III, 270.
 Este, Luigi von. Kardinal. I, A. 471.
 Este, Renata von. II, 373. 374. 376. 386.
- F.**
- Falcone, Silvio. Gehülfe Michel-angelos. I, 79. A. 368.
 Fancelli, Domenico. St. I, 85. A 360 (2). 443.
 Fancelli, Sandrø, gen. Scherano. St. I, A. 434. III, 292.
 Fantini, Marco. I, A. 388.
 Fantini, Pier. Arzt. I, 277.
 Farnese, Alessandro. Kardinal. I, A. 440 (2). 452. II, 378. 383. III, 595. 669. 670.
 Farnese, Pier Luigi. I, A. 443. 445. 447 (2). 449. III, 660.
 Fattorino, Giovanni Francesco gen. in Casteldurante. I, A. 471.
 Fattucci, Giovanni Francesco. I, 92. 173. 174. 261 ff. A. 353. 394—403 (passim). 422. 433. 434. 436. 440. 448—454 (passim). 457. 466. II, 411. III, 710.
 Faust. II, 461.
 Fazio, Bartolommeo. II, 61.
 Febo di Poggio. I, 147—150. A. 430 (2). 431.
 Ferrara, Herzog von. S. Este, Alfonso und Renata.
 Ferratino, Sebastiano. Bischof. I, A. 448. 475. 476. III, 716.
 Ferreto von Vicenza. II, 61.
 Ferrucci, Andrea. A. I, A. 366. 368. 390.
 Ferrucci, Francesco. I, A. 410.
 Festa, Constanzo. Musiker. I, A. 426. II, 135.
 Fiamma, Don Gabriel. I, A. 472.
 Ficino, Marsilio. I, 13. II, 65—70. 73. 192. 200 ff. 275.
 Fidelissimi, Gherardo. Arzt. I, A. 477 (2).
 Fiesco. Kardinal. I, A. 385. III, 489
 Thode, Michelangelo III.
 Fiesco, Scipione. I, A. 372.
 Fiesole, Fra Giovanni Angelico da. M. III, 566. 567. 606. 607.
 Fiesole, Mino da. B. III, 49. 439.
 Figiovanni. Prior von S. Lorenzo. I, A. 392. 401. 402. 410. 415. 423. 424 (2).
 Filarete, Antonio. B. III, 484.
 Filelfo, Francesco. II, 59. 88.
 Filicaja, Berto da. I, 283.
 Filippo da Como. St. III, 269.
 Filonico Alicarnasseo. II, 363. 364.
 Firenzuola, Agnolo. I, 178. II, 43.
 Flaminio, Marc Antonio. II, 333. 349. 351. 352. 353. 354. 381. 382.
 Foix, Gaston de. II, 322.
 Folengo Benediktiner. II, 344.
 Folengo, Anton Maria. I, A. 434.
 Fontana, Domenico. III, 716.
 Fonzio, Bartolommeo Franziskaner II, 335.
 Fracastoro. Arzt. II, 333. 388.
 Francesca di Neri s. Buonarroti.
 Francesca, Piero della. M. II, 64.
 Francesco di Giovanni, gen. Grassa. St. I, 275. A. 365. 366. III, 626.
 Francesco di Giovanni Michele. St. I, A. 377.
 Francesco del Nero. I, A. 463.
 Francesco di Pelliciaja. St. I, A. 362. 363. 365.
 Francesco da Urbino. Schulmeister. I, 12. A. 343.
 Francesco da Urbino. B. I, 268.
 Francia, Francesco. M. I, 171. 199.
 Franco, Battista del. M. I, A. 415. III, 512 f. 555. 672. 682.
 Franco, Matteo. II, 234.
 Franz von Assisi, der h. II, 14 f. 22. 26. 68. 77. 315. III, 37.
 Franz I., König von Frankreich. I, 14. 32. 36. 96. A. 417. 440. 442. 445 (2). 446. II, 327. 328. III, 254. 480. 481.
 Franzese, Giovanni. A. III, 720.
 Franziskaner, die. I, 77 f. II, 14. 22. 52—54.
 Fregoso, Federico. Kardinal. II, 339. 375.

- Freiberg, Meistervon. Skulpturen. III, 31.
 Frey, Carl. I, X. XI. XII. XIII. A. 343 u. passim.
 Friedrich II. von Hohenstaufen. II, 22.
 Friedrich III., Kaiser. II, 61.
 Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen. II, 331.
 Frizzi, Federigo. B. I, 28. A. 371. 378. 383 (3). 384. 385. III, 531. 532. 533.
 Fucci, Vanni. II, 126.
 Fusto, Jacopo Castriotto. I, A. 449. III, 660.
- G.**
- Gaddi, Bankhaus der. I, 286.
 Gaddi, Giovanni. Kardinal. I, 92. A. 404. 419. 424.
 Gaeta, Pier Luigi. A. I, 225. A. 472. 473 (2). 475 (2). 476. 478. III, 660.
 Galateo, Girolamo. II, 335.
 Galli, Jacopo. I, 16. 17. 255. A. 345. III, 109. 114. 118.
 Galluzzi, Francesco. I, A. 425.
 Garbo, Raffaelino del. M. I, A. 351.
 Gaye, Giovanni. I, XIII und passim.
 Gellesi, Giovanni. I, 89. 173. A. 359. 362. 367.
 Gelli, Giov. Battista. III, 107. 236.
 Gemistos, Georgios. II, 67.
 Gennazano, Fra Mariano da. II, 283.
 Genga, Girolamo M. I, A. 412. 440.
 Georg von Trapezunt. II, 67.
 Gesuati, Frate Jacopo. I, A. 350.
 Ghirlandajo, David. M. I, A. 344.
 Ghirlandajo, Domenico. M. I, 12. 13. 196. 197. A. 344 (2). III, 65 ff. 151. 169. 171.
 Ghiberti, Lorenzo. B. I, 86. III, 49. 366.
 Ghiberti, Vittorio. B. I, A. 383.
 Ghisi, Adam. K. III, 675.
 Giannotti, Donato. I, XIV. 89. 92. 121. 125. 150. 165. 175. A. 435. 437. 441. 448. 460. II, 63. 121. 128. 130. 131. 149. III, 222. 477. 692. 712.
 Giberti, Giovan Matteo. Bischof. II, 330. 332. 334. 339. 351. 365. 383. 390.
 Gigli, Ottavio Cav. III, 690.
 Gilio, Giov. Andrea, da Fabriano. III, 605.
 Ginevra. Wärterin Michelangelos. I, A. 405.
 Ginori, Federico. I, 84. A. 404. III, 667.
 Ginori, Lionardo. I, 69. 70.
 Giocondo, Fra. A. I, 37.
 Giorgione. M. III, 46.
 Giotto di Bondone. M. I, 86. II, 17. 19. 26 ff. 47. III, 44. 68. 565. 566. 567. 606.
 Giovanni. Gehülfe Michelangelos. I, A. 353.
 Giovanni da Bologna. B. I, A. 469. III, 50. 275.
 Giovanni da Pistoja. I, 169.
 Giovanni da Ravenna. II, 57.
 Giovanni da Reggio. M. I, 116. A. 379 (3). 380 (2). 381. III, 532. 533.
 Giovanni da Udine s. Udine.
 Giovanni da Viterbo. A. 395.
 Giovanni di Simone. Prete. I, A. 479. 480.
 Giovanni Franzese. A. III, 720.
 Giovanni Pisano. B. II, 17. III, 46. 47. 80. 247. 566. 567.
 Giovanni Speciale. I, A. 359.
 Giovanni Battista. B. I, A. 411. 664.
 Giovanni Francesco, gen. Fattorino. I, A. 464. 471.
 Giovo, Paolo. I, XIII. A. 357. 400. 440. II, 367.
 Giraldi, Cinzio. II, 38.
 Girolama, Magd Michelangelos. I, A. 470.
 Girolamo da Fano. M. III, 565.
 Giugni, Galeotto. I, 32. A. 407 (2). 408. 409 (2).
 Giuliano. St. I, A. 437.
 Giulio Romano. M. I, 210.
 Giustiniani, Lorenzo. Dichter und Musiker. II, 35. 49.
 Giustiniani, Vincenzo. Marchese. I, 187.
 Gleim. III, 558.
 Gobbo, il. M. III, 129. 385. 488.

- Gobineau, Arthur. Graf. I, XII.
 Goethe. III, 1. 27. 461.
 Gondi, Piero. I, 30. A. 388. 403. II, 321. III, 465.
 Gonzaga, die. II, 82.
 Gonzaga, Ercole. Kardinal. I, A. 421. II, 340. 350. 373. III, 250.
 Gonzaga, Federigo, Marchese. I, 29. 33. A. 375. 386. 403. 412. 434. III, 488.
 Gonzaga, Francesco. I, A. 412.
 Gonzaga, Giulia. I, A. 422. II, 237. 343. 344. 351. 371. 372. 382.
 Gonzaga, Isabella. I, 16. III, 105. 106. 107.
 Goro, Ingenieur. I, A. 406.
 Gotti, Aurelio. I, XI und passim.
 Gottifredi. II, 71.
 Granacci, Francesco. M. I, 13. 85. 99. 248. A. 343. 350. 351. 408. III, 65. 68. 70. 298. 641.
 Grassa, Francesco di Giovanni. St. I, 275. A. 365. 366. III, 626.
 Grassis, Paris de. I, 350. 354.
 Gregor IX, Papst. III, 584.
 Gregor XIII, Papst. III, 565.
 Grimani, Domenico. Kardinal. I, 29. A. 386. III, 109. 488.
 Grimm, Herman. I, IX.
 Gritti, Andrea. Doge. I, A. 408. III, 641.
 Groslye, Jean Villiers de la. Kardinal. I, 17. A. 345. III, 114. 123.
 Grosso, Leonardo della Rovere. Kardinal s. Rovere.
 Gualandi, Conte Rosselmini. III, 101.
 Gualteruzzi, Carlo. I, A. 435. II, 388. 418.
 Guarini, Alessandro. III, 479.
 Guarino da Verona. II, 57.
 Guasti, Cesare. I, XII und passim.
 Guglielmo d'Agnello. B. III, 88.
 Guicciardini, Francesco. II, 63.
 Guicciardini, Michele di Niccolò. I, A. 434. 436 (2). 449.
 Guidi, Jacopo. St. I, 208. A. 375.
 Guidiccioni, Giovanni. Bischof. II, 44. 211. 375. 411.
 Guido d'Antonio di Biagio. St. I, A. 349.
 Guidotto. I, 174.
 Guiducci, Simone. I, A. 470.
 Guinicelli, Guido. II, 23. 30.
- H.
- Hadrian VI. Papst. I, 29. A. 384. 385. 386. II, 330.
 Harford, John Samuel. I, XI.
 Hasenclever, Sophie. I, XIII.
 Heemskerck, Martin. III, 708.
 Hawkwood, John. III, 185.
 Heinrich II. Kaiser. I, 116.
 Heinrich VII. Kaiser. II, 60. 61.
 Heinrich VIII. König von England. II, 334. 375.
 Heinse. III, 558 f.
 Heliand. III, 202.
 Henri II. König von Frankreich. I, 36. A. 466. 470 (2). 471.
 Hermes Trismegistos. II, 69. 192.
 Hieronimo von Porto Venere. I, A. 372.
 Hieronimo von Urbino. I, A. 385.
 Hieronymus, der hl. III, 570.
 Hieronymus de Montepulciano. Kapuziner. II, 373.
 Hierotheus. II, 200.
 Hildebrand, Adolf von. III, 631. 696.
 Hobrecht, Musiker. II, 49.
 Hollanda, Francisco de. I, XIV. 89—92. II, 393—400. III, 234 ff.
 Humanisten, die. II, 35 f., 55—73. 88 f.
 Hyginus. III, 78.
- I.
- Jacomo da Bressa. Zimmermann. I, A. 436.
 Jacopo, Garzone Montelupos. I, A. 439.
 Jacopo di Sandro. M. I, 248. A. 352. III, 298.
 Jacopo da Turano. St. I, A. 364.
 Jacopo, Romano. B. I, A. 482.
 Jacopone da Todì. II, 22. 24. 36. III, 584.
 Jamblichos. III, 192.
 Indaco, Jacopo. M. I, 188. 189. 248. 249. A. 351. 352. III, 298.
 Innocenz III. Papst. II, 14.
 Innocenz VIII. Papst. II, 281.
 Isaak. Musiker. II, 49.

Julius II. Papst. I, 21—25. 41. 107 bis 110. 168. 211—217. 254—257. A. 347—358 passim. 439. 441. II, 92, 297. 322 f. III, 247 f. 268—271.
 Julius III. Papst. I, 37. 222. A. 451. 452 (3). 453 (3). 454 (2). 455. 457. 460. 464. III, 653. 659. 711.
 Justi, Carl. I, XI und öfters.

K.

Kant, Immanuel. I, 129.
 Karl I. König von England. III, 107.
 Karl V. Kaiser. I, 31. A. 406 (2). 410. 432 (2). II, 333. 342. 362.
 Karl VIII. König von Frankreich. I, 15. A. 344. II, 280. 281. 282. 285.
 Kartarus, Marius. K. III, 675. 684.

L.

Landino, Cristoforo. I, 13. II, 66. 70. 120. III, 522.
 Lando, Pietro. Doge. I, A. 408.
 Lapo d'Antonio di Lapo. Michelangelos Gehülfe. I, 23. 245—247. A. 349. 350. III, 268.
 Laschi, Jacopo, gen. il Pisanello. I, A. 410. III, 479.
 Lastricati, Zanobi di Bernardo. I, A. 480.
 Lawrence, Thomas. M. III, 506.
 Lazarino di Bellone. St. I, A. 365.
 Lazzerio. Schmied. I, 250.
 Lenoir, Alexandre. III, 254.
 Lenzone, Carlo. I, A. 460.
 Leo X. Papst, s. auch Medici, Kardinal Giovanni. I, 26—28. 273 ff. A. 358. 360. 363. 368. 369. 374. 378. 380. 465. II, 327 ff. III, 464. 652.
 Leone, St. I, A. 377. 382.
 Leone, Ebreo. II, 71. 193. 196. 200. 202.
 Leone, Leoni. B. I, 36. 85. 113. A. 469. 471. 474. III, 665.
 Leoni, Diomede. I, A. 477 (3). 481 bis 484. III, 114.
 Lessing. II, 35.
 Ligorio, Pirro. I, A. 459. III, 712. 716.
 Lionardo Aretino. II, 59. 61. 69.

Lionardo sellajo, s. Borgherini.
 Lionardo di Compagno. I, 286.
 Lionardo da Vinci. M. I, 19. 20. 21. 131. 198 f. A. 346 (3). 347 (2). 348. II, 16. 18. 65. 120. III, 46, 77. 147—150. 164. 179. 185. 224. III. Annaseldritt. I, A. 345. III, 164. Frauenideal. III, 492. 493. Kriegerideal. III, 499. Leda. III, 484. Schlacht bei Anghiari. I, 21. A. 347. 348. III, 147. 149. 185. 192. 193. Vierge aux rochers. III, 91.
 Liphart, Baron von. I, 14.
 Lippi, Fra Filippo. M. I, 86. III, 151.
 Lisabetta von Casteldurante. Michelangelos Magd. I, A. 456.
 Livius, Titus. II, 60.
 Lochner, Stephan. M. III, 600.
 Locke, William. III, 481.
 Lodovico di Guglielmo del Buono, gen. Lotti. Michelangelos Gehülfe. I, 23. 245 f. A. 349. 350. III, 268.
 Lomazzo, Gio. Paolo. III, 226. 237.
 Lombardello, Leonardo. Notar. I, A. 368.
 Lombardi, Alfonso. B. I, A. 431. III, 664.
 Lombardi. Künstler. III, 384.
 Lombardo, Antonio. B. I, A. 351.
 Lombardo, Pietro. B. III, 384.
 Loredan. I, A. 408.
 Lorenza, Michelangelos Magd. I, A. 396.
 Lorenzo del Cone. Vetturin. I, A. 429.
 Lotti, il, s. Lodovico di Guglielmo.
 Lottini, Giovanni Francesco. I, 92. A. 447. 460. 465. III, 713. 715.
 Lotto da Carrara. I, A. 366.
 Loyola, Ignatius. I, A. 457. II, 357.
 Luca. B. I, A. 473 (2). III, 660.
 Lucchesi, Michele. K. III, 671.
 Lucia aus Casteldurante. Michelangelos Magd. I, A. 458. 462.
 Lucian. III, 520.
 Ludovico. Zimmermann. I, A. 435. III, 564.
 Ludwig XI. König von Frankreich. III, 709.
 Ludwig XII. König von Frankreich. II, 322. 327. 328.

- Lunetti, Stefano di Tommaso. Miniator. I, A. 381. 382. 387 (3). 388 (3). 394. 424. 425. II, 321.
- Luther. II, 94. 288. 291. 292. 330. 331. 332. 338. 341. 342. 380. III, 728.
- M.
- Macchiavelli, Niccolò. I, A. 351. II, 43. 62 f.
- Maderna, Carlo. A. III, 717.
- Maffei, Kardinal. I, 92.
- Majano, Benedetto da. B. III, 49. 91. 104.
- Malaspina, Alberigo. Marchese von Massa. I, 279 ff. 286 f. A. 350. (2). 351. 352. 360. 361. 364. 368. 372. 373. 374. III, 464.
- Malaspina, Donna Argentina. I, 93.
- Malaspina, Bona. Marchesa. I, A. 384.
- Malaspina, Don Lorenzo. Marchese. I, 361.
- Malatesta, Galeotto. III, 185.
- Malenotti, Bastiano. A. I, A. 460. 461. 658. III, 712.
- Malespini, Leonardo. I, 92.
- Malvezzi, Matteo. I, A. 406. III, 488. 545.
- Mancina. II, 237.
- Mancino, Bartolommeo. St. I, A. 363. 365.
- Manetti, Antonio di Tuccio. II, 66. 70.
- Manfido. I, A. 353.
- Manno. Goldschmied. III, 668. 669.
- Manriquez, Isabella, von Briseña. II, 344.
- Mantegna, Andrea. M. II, 64. III, 384. 388. 389.
- Mantua, Kardinal von. III, 680.
- Manuzio, Paolo. I, A. 482 (2). II, 208.
- Marcellus II. Papst, s. auch Cervini. I, 37. 223. A. 457.
- Marchesi, Giovanni di. B. I, 268. A. 437. 438.
- Marchetto da Verona. II, 47.
- Marco di Rubei. I, A. 385.
- Margarethe von Navarra. II, 373. 374. 375. 376.
- Margarita. Magd Lodovico Buonarrotis. I, 77. A. 430. 435 (2).
- Mariano, Fra, da Genazzano. II, 276.
- Marignola. Michelangelos Magd. I, A. 396.
- Marignano, Marchese, Giovanni Jacopo Medici. I, 36. A. 469. III, 665.
- Marinozzi, Lionardo. I, A. 457. 460.
- Marot, Clément. II, 373.
- Marsili, Antonio. I, A. 378.
- Marsili, Cristoforo. I, A. 462.
- Martelli, Niccolò. I, A. 436.
- Martini, Luca. I, 95. 207. A. 448. 469. II, 131.
- Martini, Niccolò. I, 94.
- Martino, Bernardino. I, A. 375.
- Maruffi, Fra Silvestro. II, 285.
- Marzi, Agnolo. Bischof von Assisi. I, A. 388. 410.
- Marzi, Pier Paolo. I, A. 399. 412.
- Masaccio. M. I, 14. 86. II, 17 f. III, 44 f. 68. 72. 331.
- Matham, Jakob. K. III, 534.
- Mathilde, Gräfin. I, 116.
- Matteo di Cucarello. St. I, A. 348. 351. 365. 367.
- Maximilian I. Kaiser. II, 283.
- Mazzetti. I, 84.
- Medici, Alessandro. Herzog. I, 30. 35. 125. A. 403 (2). 413. 421. 428. 430. 433 (2). 465. II, 92. III, 277. 421. 476. 487.
- Medici, Catarina. Königin von Frankreich. I, 36. A. 466. 470 (2).
- Medici, Cosimo. Herzog. I, 37. 118. I, A. 441. 444. 447. 450. 454—482 passim. III, 275. 279. 421. 514. 653. 658. 676. 712. 714.
- Medici, Francesco. Don. I, 97. A. 472. III, 114.
- Medici, Gian Angelo, s. Pius IV.
- Medici, Giovanni. Kardinal, s. auch Leo X. I, 25. 253. A. 467 (2). II, 322. 323.
- Medici, Giuliano magnifico. I. A. 465. III, 421.
- Medici, Giuliano. Herzog von Nemours. I, 25. 253. A. 344. 357. 361. 465. II, 323. III, 185. 421.
- Medici, Giulio. Kardinal, s. auch Clemens VII. I, 26. 28. 259 ff. 278 ff. A. 363 bis 370 passim. 376—400. passim.
- Medici, Hippolyt. Kardinal. I, 182. A. 403 (2). 429. II, 343.
- Medici, Isabella. III, 112.
- Medici, Lorenzino. I, 35. 125. III, 476.

- Medici, Lorenzo Magnifico. I, 13. 14. 37. 40 f. 252 f. A. 344. 465. II, 69 bis 71. 73. 105—111. 229. 273. 276. 277—279. III, 69 ff. 421. 450.
- Medici, Lorenzo. Herzog von Urbino. I, A. 421. 448 f. 465.
- Medici, Lorenzo di Pier Francesco. I, 15. 16. A. 344 (2). 335. III, 100. 104. 105. 110.
- Medici, Ottaviano. I, 190. A. 412. 415. 419. 422. III, 481.
- Medici, Piero. I, 14. 15. 16. 252. 253. A. 344 (2). 345. II, 66. 280. 282. 283. III, 83. 114. 130.
- Medici, Vieri. I, A. 365.
- Medici, Zanobi. Fra. I, A. 395. III, 488.
- Melanchthon. II, 331. 380.
- Meleghino, Jacopo. Ingenieur. I, 208. A. 434. 446 (2). 447. III, 660.
- Melito, Conte da. I, A. 457.
- Mendoza, Don Diego de. I, A. 440. III, 481. 488.
- Mengs, Raphael. M. III, 597.
- Menighello, Domenico de Terra nuova, gen. M. I, 186. A. 369. 371. 411.
- Neo. St. I, 249.
- Michele, Krämer. I, 101.
- Michele di Piero di Settignano. St. I, A. 358. 360.
- Michi, Giovanni. M. I, 216. A. 351. 352. 353. 355.
- Michiel, Marcantonio. I, A. 378.
- Migliorotti, Atalanta. I, A. 356.
- Milanesi, Gaetano. I, XII. XIII und passim.
- Mini, Antonio. M. I, 32. 33. 74. 97. 266. A. 386. 400. 407. 414. 417 (oft). 418. 419. 432. 442. III, 480. 481.
- Mini, Giovanni Battista di Paolo. I, A. 414 (2). 432.
- Miniato. Artillerieleutnant. I, A. 410.
- Mino da Fiesole. B. III, 49. 439.
- Mirandola, Antonmaria della. III, 106.
- Mirandola, Giov. Franc. Pico della. I, 13. A. 344. II, 66. 71. 73. 120. 192. 193. 202. 208. 273. 280. 281. 330.
- Mocchi. Kommissär. I, A. 447 (2). III, 660.
- Modena, Tommaso da. II, 339.
- Mollio, Giovanni. II, 351.
- Molza, Francesco Maria. I, 182. II, 44. 225. 237. 366.
- Mondovi. III, 478.
- Montauto, Antonio. II, 126.
- Montauto, Salvestro. Bank. I, A. 438. 439. 442. 455.
- Montefeltre, Agnese di. II, 362.
- Montefeltre, Federigo di. II, 362.
- Montefeltre, Guidobaldo di. III, 107.
- Montelupo, Raffaello da. B. I, 35. 268 f. A. 436. 437. 438 (3). 439 (2). 442. 443. 452. III, 292. 293. 420. 462. 664.
- Montemellino, Giov. Francesco. I, A. 443. III, 659. 660.
- Montmorency, Anne Connétable de. III 254.
- Monterey, Graf. III, 185.
- Monti, Antonio dei. Kardinal. I, A. 386. 420. 452. III, 286.
- Monti, Fabiano dei. I, A. 452.
- Montorsoli, Fra Giovanni. B. I, 34. A. 420. 423. 424 (2). 425. 426 (3). 474. III, 420. 462. 468.
- Morelli, Lorenzo. I, A. 398. III, 465.
- Morone, Giovanni. Kardinal. I, A. 478. II, 339. 375. 388. 389. 390.
- Morone, Girolamo. II, 362.
- Mosca, Simone, il. B. I, A. 390. 452.
- Mouscron, Jean und Alexandre. I, 19. A. 349. III, 130.
- Mussato, Albertino. II, 60.
- Muti, Orazio. I, A. 475.
- Muziano. M. II, 365.
- Muzio, Girolamo. II, 193. 207. 211. 383. 387.
- Myron. III, 470.

N.

- Naldini, Domenico. I, A. 382. III, 666.
- Nanni di Baccio Bigio. A. I, 106. 221—225. A. 448. 454. 473. 475 (2). 476. 477. III, 124. 659. 664. 710. 716.
- Nardi, Jacopo. II, 63. 336.
- Nasi, Ruberto. I, A. 432.
- Natta. II, 202.
- Naumburg, Meister von. Skulpturen. III, 31.

- Navarra, Margarethe von. II, 373. 374. 375. 376.
 Nelli, Giov. Battista. A. III, 628.
 Niccola Pisano. B. I, 15. II, 17. III, 46. 80. 88. 566. 567.
 Niccolò dell' Arca. B. III, 88.
 Niccolò da Pescia. Gehilfe Michelangelos. I, A. 396.
 Niccolò di Giovanni. St. I, A. 392.
 Niccolò di Matteo. I, A. 409.
 Niccolò Niccoli. II, 59.
 Niccolini, Bernardo. I, 173. 287. A. 363. 365. 366. 367. 373. 394.
 Niccolini, Leonardo. I, A. 404.
 Nicholajo. St. I, A. 382.
 Nikolaus. III. Papst. III, 590.
 Noca, Schuster. I, 175.
 Norchiati, Giovanni. Kanonikus. I, A. 424. III, 646.
- O.
- Occama, Wilhelm von. II, 53.
 Ochino, Bernardino. II, 329. 342. 350. 372—375. 377. 378. 380. 383—387. 393.
 Okeghem, Musiker. II, 49.
 Oranien, Philibert von. I, 31.
 Orange, Prinz von. II, 664.
 Orcagna, Andrea. M. III, 666.
 Oria, Marchese von. II, 351.
 Orpheus. II, 200.
 Orsini, Mario. I, A. 407.
 Ovid. III, 78. 516.
- P.
- Paesano, Pietro. I, A. 410.
 Pagani, Francesco. M. III, 635.
 Paggi, Giov. Battista. I, 223.
 Paggi, Girolamo. I, 223.
 Paleario, Aonio. II, 329. 348. 355. 386.
 Palla, Battista della. I, 32. 92. A. 344. 408. 409. 410 (2).
 Palladio. A. III, 645.
 Pallavicini, Francesco. Bischof von Aleria. I, 34. 261. A. 372. 373. 375. 376. 380. 387. 414. 431.
 Panciatichi, Paolo di Oliviero. I, A. 434. 471.
 Pandolfini, Francesco. I, A. 348.
 Panormita, Antonio. II, 59. 89.
 Parente, Pietro. II, 279.
 Parisani, Ascanio. Kardinal. I, A. 436. III, 614.
 Paris. Notre Dame und St. Denis. Meister der Skulpturen. III, 30.
 Passavanti, Jacopo. II, 84.
 Paul III. Papst. I, 34. 35. 267 ff. 331 bis 439 passim. 443. 444. 446 (2). 449. 451 (3). 452. II, 336 ff. 355. III, 562. 646. 648. 649. 660.
 Paul IV. Papst. S. auch Caraffa. I, 37. 224. A. 457. 459. 465. 484. II, 333. 357. 381. 424. III, 564. 660.
 Pausias. III, 235.
 Pelliccia, Francesco di. St. I, A. 362. 363. 365.
 Penni, Luca. M. I, 210.
 Peri, Francesco. I, 93. 285. A. 372. 373.
 Perini, Gherardo. I, 97. 146. 147. 173. A. 384. 385. III, 500. 603.
 Perini, Francesco. I, A. 367.
 Perini, Vincenzo. I, 94. A. 436.
 Perino del Capitano. Zimmermeister. I, A. 431. III, 563.
 Perrac, Stephan du. K. III, 643. 709. 721. 722.
 Peruzzi, Baldassare. M. I, 37. 218. A. 377. 431. 709. 710.
 Peruzzi, Salustio. A. I, A. 460.
 Pesciolini, Cav. Raniero. III, 101.
 Petrarca. II, 30—35. 55. 82. 105 f. 109. 111. 120. 126 f. 132. 137. 141. 143. 210. III, 88. 183.
 Petreo, Antonio. I, 121. 165. II, 121 ff.
 Philipp IV. König von Spanien. I, A. 465. 466.
 Piagnonen, die. II, 282 ff.
 Piccolomini, Andrea. I, A. 347.
 Piccolomini, Antonio Maria. I, 18. A. 433.
 Piccolomini, Enea Silvio. II, 61.
 Piccolomini, Francesco. Kardinal. S. auch Pius III. I, 103. A. 345 (2). 472.
 Piccolomini, Jacopo. I, A. 347.
 Pieratti, Domenico. III, 101.
 Pier Antonio. B. I, A. 423 (3). 431.
 Piero Antonio Lombardo. I, A. 460.

- Pier Francesco von Urbino. Ingenieur. I, A. 405.
- Pier Paolo. Kastellan. I, A. 378. 385.
- Pieri di Cosimo. M. II, 435. III, 492. 500.
- Pierodi Giannotto. Gehülfe Michelangelos. I, 78. A. 345.
- Piles, Roger de. III, 481.
- Pilon, Germain. B. III, 481.
- Piloto. Goldschmied. I, 174. 188. A. 384. 385. 399. 407.
- Piombo, Sebastiano del. M. I, 28. 83. 87. 97. 159. 179—184. 203f. 211. A. 362 (2). 365. 367. 371. 374. 376—380. passim. 383. 393. 394. 395 (3). 411—415. passim. 419—431. passim. 446. 448. III, 488. 531. 564. 649. 677. Gemälde. III, 540 bis 562. Kleopatra. III, 503. Porträt Clemens' VII. I, A. 412. 413. 414. 415 (2). 419. 422. Tod des Adonis. III, 487. 506.
- Pisanello. Jacopo Laschi, gen. I, A. 410. III, 479.
- Pisano, Andrea. B. III, 47. 49.
- Pisano, Giovanni. B. II, 17. III, 46. 47. 80. 247. 566. 567.
- Pisano, Niccola. B. I, 15. 17. III, 80. 88. 566. 567.
- Pitti, Bartolommeo. I, 20. A. 347. III, 155.
- Pius III. Papst. I, 17. A. 346.
- Pius IV. Papst. I, 36. 37. 225. A. 454. 466. 471. 473. 476. III, 643. 658. 660. 716.
- Pius V. Papst. III, 565. 716.
- Pius IX. Papst. III, 660.
- Platon. II, 53f. 66—73. 107. 191—221. passim. 232. 266. 267. III, 121. 154. 171. 314. 323. 389. 706.
- Plethon. II, 67.
- Plotin. II, 69. 70. 192.
- Poggini, Domenico. B. I, A. 481.
- Poggio, Bracciolini. II, 59. 61. 88. 89.
- Pole, Reginald. Kardinal. I, 92. II, 334. 335. 336. 337. 339. 350. 351. 353. 373. 375. 379. 380. 381. 386. 387. 388. 390. 400.
- Politi, Fra Ambrogio Catarino. II, 393.
- Poliziano, Angelo. I, 13. A. 344. II, 40. 42. 59. 66. 71. 110 ff. 275. 277. 281. III, 71. 98.
- Pollajuolo, Antonio. B. III, 49. 248. 249. 268. 467. 498.
- Pollajuolo, Simone. A. I, A. 347 (2).
- Pollina. St. I, A. 366. 379. 382.
- Polyklet. III, 8.
- Pona, Francesco. Arzt. III, 502.
- Pontano, Giovanni. II, 40. 59.
- Ponte, Bernardino d'Antonio del. Bronzegiesser. I, 23. A. 350. III, 269. 350 (2).
- Ponte, Girolamo da. I, 87.
- Pontormo, Jacopo. M. I, 33. 85. 98. A. 411. 415. 448. III, 237. 482. 487. 554f.
- Porcello, Gianantonio. II, 61.
- Porphyrius. II, 69.
- Porrino, Gandolfo. II, 237. 409. 434.
- Porta, Giacomo della. A. III, 643. 644. 652. 654. 657. 716. 717. 722.
- Porta, Giovanni Maria della. I, A. 418 (2). 419 (3). 420. 421 (oft). 422 (2). 423 (2). 426. 430. 431. 433. III, 564. 668.
- Porta, Guglielmo della. B. I, 85. A. 447. 452. III, 664.
- Portuensis, Bischof Antonio. I, A. 421.
- Portugal, König von. I, A. 444.
- Primaticcio, Francesco. M. I, A. 445.
- Praxiteles. III, 102. 107. 129. 486.
- Près, Josquin des. Musiker. II, 49.
- Priuli, Luigi. Abt. II, 333. 334. 339. 381. 418.
- Proklos. II, 192.
- Pucci, Antonio. II, 119.
- Pucci, Lorenzo, Kardinal von Santi Quattro. I, 257. A. 353. 358. 361. 389. 393. 394. 428.
- Pulci, Luigi. I, 178. II, 40. 109.
- Pusterla, Baldassare und Niccolò della. I, A. 432. 445.

Q.

- Quaratesi, Andrea. I, 266. A. 421.
- Quercia, Jacopo della. B. III, 49. 87. 89. 90. 94. 128. 353. 377. 382.
- Quindici. St. I, A. 377. 382.
- Quirino, Bombardiere. I, A. 355. III, 270.

R.

- Raffaello da Ripa. I, A. 429.
 Raffaello di Giorgio. I, A. 352.
 Raffaello di Urbino. M. I, 20.
 24. 28. 37. 86. 87. 203f. 208. 209
 bis 211. 214. 216. 239. 274. A. 350.
 353. 354. 357. 360. 361. 362. 365.
 374. 375. 378. II, 16. 18. III, 23.
 46. 174. 210. 292. 303. 541. 542.
 543. 710. Madonna di Loreto. III,
 557. Madonna del Velo. III, 557.
 Pietà. III, 553. Transfiguration.
 I, A. 371. 374. III, 543. 550f. Six-
 tinische Madonnas. III, 707.
 Raimondi, Marc Antonio. K. III,
 185. 553.
 Ratti, Niccolò. I, A. 483.
 Renata von Este. II, 373. 374. 376.
 386.
 Reynolds, Sir Joshua. M. III,
 502. 506.
 Rheims, Meister der Domskulp-
 turen. III, 30. 31.
 Riario, Raffaello. Kardinal. I, 16. A.
 344. 345. III, 105. 106. 109. 110.
 Ricasoli, Giovanni da. I, 282.
 Riccio, Luigi del. I, 35. 89. 92. 118.
 119. 121. 122. 150. 165. 175—178.
 201—203. A. 433. 437 (3). 439 (3).
 441 (3). 442. 443. 444 (3). 445. 447.
 II, 121 ff. 128—130. 183. 225. 437.
 III, 520.
 Riccio, Pier Francesco. I, A. 451.
 Richard, Abbé. III, 565.
 Richard, Diener Michelangelos. I, A.
 455.
 Richelieu, Kardinal von. III, 254.
 Richelieu, Maréchal de. III, 254.
 Ridolfi, Cassandra s. Buonarroti.
 Ridolfi, Donato. I, 71.
 Ridolfi, Giovanni. I, A. 351 (3). 456.
 Ridolfi, Lorenzo. I, 92. A. 444.
 Ridolfi, Niccolò. Kardinal. I, 92. A.
 423. 424. 431. 435. II, 128.
 Rienzi, Cola di. II, 82.
 Rinieri. St. Gehülfe Michelangelos.
 I, A. 359.
 Rinuccini, Cino. II, 67.
 Robbia, Andrea della. B. III, 535.
 Robbia, Luca della. B. II, 48.
 III, 48. 49. 152. 158.
 Robert-tornow, Walter. I, XIII.
 Robertet, Florimond. I, 19. A. 348.
 Rohan, Pierre de. Maréchal de Gié.
 I, 19. A. 345. 346 (5). 347 (2).
 Romanis, Filippo de. I, A. 483.
 Romano, Giulio. M. III, 210.
 Romolino, Francesco. II, 286.
 Rontini, Baccio. Arzt. I, A. 435. 442.
 Roselli, Jacopo. Maurermeister.
 I, A. 348. 350.
 Roselli, Piero di Jacopo. A. I,
 214. A. 358. 371. III, 298.
 Rossellino, Antonio. B. I, 86. III,
 49. 91. 247. 266.
 Rossi, Vincenzo dei. B. III, 100.
 112.
 Rosso, il. M. I, 85.
 Rota, Martino. K. III, 595. 684.
 Rovere, Bartolommeo della. I, A. 389.
 396. 397. 398. 402.
 Rovere, Eleonora. Herzogin von Urbino.
 II, 373. 376.
 Rovere, Felice Orsina della. I, A. 418.
 421.
 Rovere, Francesco Maria della. Herzog
 von Urbino. I. 264 ff. A. 396. 398.
 400. 402. 403. 404. 412 (2). 413.
 415. 418—423 (passim). 430. 431.
 433. 434. 436—440 (passim). III,
 614. 668f.
 Rovere, Guidobaldo della. Herzog von
 Urbino. I, 16. 268.
 Rovere, Leonardo Grosso della. Kar-
 dinal Aginensis. I, 104. 257 ff. A.
 358 (2). 361 (2). 368. 372. 373. 374.
 375. 376. 379. 450.
 Rovezzano, Benedetto da. B. I,
 85. A. 351. 352. 360.
 Rubecchio. St. I, 250.
 Rubens, Peter Paul. M. III, 192.
 514. 596. 614.
 Ruccellai. Dichter. II, 42.
 Rustici, Giov. Francesco. B. I,
 A. 377. 442.
 Rusticucci. Kardinal. III, 565.
 Rutilone, Niccolò. I, A. 455.

S.

- Sabbatini, Lorenzino. M. III, 565.
 Sabellico, Marc Antonio. II, 62.
 Sacchetti. Dichter. II, 36. 134.

- Sacchetti, Benedetto. I, A. 427.
 Sadoletto, Jacopo. Bischof. II, 330.
 332. 334. 336. 337. 338. 339. 348.
 366. 375. 390.
 Saint Denis, Kardinal von. I, 17. A.
 345. III, 114. 123.
 Salviani, Dichter. II, 43.
 Salviati, Alamanni. I, 254.
 Salviati, Cecchino. I, A. 441.
 Salviati, Francesco. M. I, A. 428.
 470.
 Salviati, Jacopo. Kardinal. I, 33. 92.
 222. A. 413. 416. 424. 429. III, 233.
 488.
 Salviati, Jacopo. I, 205. 250. 280f. A.
 364. 366. 370. 370 (2). 374 (3). 385.
 387. 388 (2). 390. 392. 393. 394.
 395 (2). 398.
 Salvini, Professor. B. III, 101.
 Sandrart, Joachim. M. III, 654.
 Sandro, St. I, A. 396.
 Sandro di Giovanni, St. I, 250
 San Gallo, Antonio da, d. J. A.
 I, 36. 37. 87. 218—220. 274. A.
 347 (2). 361. 430. 443. 447. 448.
 Fortifikationen. III, 659. Palazzo
 Farnese. III, 646—649. 651. S.
 Giovanni dei Fiorentini. III, 653.
 A. 465. S. Pietro. III, 709. 711.
 712.
 San Gallo, Aristotele da. A. I,
 85. A. 440. 449. III, 188.
 San Gallo, Bastiano da. A. I, A.
 351. III, 298. 625.
 San Gallo, Francesco da. A. I, 85.
 218. A. 393. 399. 405. 448. III, 465.
 San Gallo, Giuliano da. A. I, 37.
 213. 217. 274. A. 348 (2). 360. III,
 179. 498. 624. 626. 629.
 Sannazaro, Dichter. II, 42. 43. 44. 333.
 366. 411.
 Sansovino, Andrea. B. I, 85. 274.
 A. 346. 361. 364. 387. 393 (2). III,
 50. 247. 294. 414. 624. 653.
 Sansovino, Jacopo. B. I, 85. 86.
 205. 206. 275. A. 361. 365 (2). 366 (2).
 373. 374. 377 (2). 389. 394 (2). 465.
 III, 50. 629. 645. 664.
 Santarelli, Giov. B. III, 120.
 Santi Quattro, Kardinal von, Lorenzo
 Pucci. I, 257. A. 353. 358. 361.
 389. 393. 394. 428.
 Santa Croce, Kardinal von. I, 92.
 Sanuto, Marino. II, 64.
 Sarto, Andrea del. M. III, 488. 541.
 544.
 Savonarola. I, 15. 17. 30. 231. 232.
 A. 344. 345. II, 63. 271. 273—320.
 412. 420. III, 83. 87. 122. 123. 126.
 726.
 Scala, die. II, 82.
 Scapucci, Mario. I, 27. A. 359. III,
 529.
 Scaramuccia, Raphael da. I, A. 476.
 Scheffler, Ludwig von. I, XII.
 Scherano, il, Sandro Fancelli. St.
 I, A. 434. III, 292.
 Schemann, Ludwig. I, XII.
 Schiller. III, 178. 233.
 Schlegel, A. W. von. III, 486.
 Schomburg, Nicolaus von, Erzbischof
 von Capua. I, A. 411 (2). 413. 415.
 III, 554.
 Schongauer, Martin. K. I, 4. 13.
 A. 344. III, 68. 224.
 Schopenhauer, Arthur. I, 4. II, 241.
 Scierbelloni, Gabrio. I, A. 476.
 Scipione da Settignano. St. I,
 A. 381. 382.
 Sebastiano del Piombo. M. S.
 Piombo.
 Sebastiano di Francesco. I, 32.
 Selim I, Sultan. I, A. 375.
 Sellaio, il, Lionardo s. Borgherini.
 Serafino. II, 45.
 Serlio, Sebastiano. A. I, 212. A.
 405. III, 654.
 Serristori, Averardo. I, A. 474. 475.
 477.
 Settignano, Desiderio da. B. III,
 74. 439.
 Sforza, Ascanio Guido, Kardinal von.
 I, A. 434. III, 657.
 Sforza, Francesco. II, 61.
 Shelley. III, 117.
 Sigismondo di Trotto. I, A. 351.
 Signorelli, Luca. M. I, 86. A. 359.
 369. III, 169. 353. 389. 566. 567.
 574. 576.
 Silvio di Giovanni Cepparello. I, 79.
 Simone del Bernia. I, A. 479.
 Simone da Urbino. I, A. 369.
 Simoni, Familie. I, 116—118. S. Buon-
 narroti.

- Sinigaglia, Bischof von. I, A. 439.
 Sixtus IV, Papst. II, 92. III, 248.
 249.
 Sluter, Claes. B. III, 258.
 Soderini, Donna Argentina, Frau Pietros.
 I, A. 361.
 Soderini, Niccolò. I, A. 383.
 Soderini, Piero. I, 19. 23. 25. 28. 41.
 108. 167. A. 346 (2). 347. 349 (3).
 350. 351 (2). 352. 357. 371. 372.
 II, 322. 323. III, 148. 221.
 Soderini, Tommaso. I, A. 407.
 Sokrates. II, 69. 205.
 Solismeo. B. I, A. 397. 426.
 Soranzo, Vittore. II, 381.
 Soye, Philipp. K. III, 558.
 Spina, Giovanni. I, 92. 262 ff. 388.
 391. 392 (3). 394. 396 (2). 398.
 399 (2). 402 (4).
 Spalatinus, Georg. II, 331.
 Spatafora, Bartolommeo. I, A. 467.
 II, 418.
 Sperone Speroni. II, 71. 193.
 Speziale, Giovanni. I, 89.
 Springer, Anton. I, XI.
 Staccoli, Hieronimo. I, A. 413 (2). 414.
 415. 418. 420. 421. 433. III, 668.
 Stampa, Gaspara. II, 45.
 Stefano di Tommaso. Miniator.
 S. Lunetti.
 Stein, Heinrich von. I, XII.
 Stella, Bartolommeo. I, A. 455.
 Stoppa, Frate. II, 84.
 Strassburg, Meister der Tugen-
 den am Münster. III, 249. 250.
 Strozzi, die. I, 14. 21. 118. 119. A. 441.
 477. III, 185.
 Strozzi, Carlo di Giovanni. I, A.
 455.
 Strozzi, Filippo. I, A. 344. 350. 409.
 III, 429. 565.
 Strozzi, Kardinal. I, A. 471.
 Strozzi, Lorenzo. I, A. 352.
 Strozzi, Ruberto di Filippo. I. 98. 119.
 A. 442. 445. 452. 466. 470. 471.
 III, 254.
 Stufa, Luigi della. I, 170. A. 398. III,
 466.
 Suessa, Herzog von. I, 206. A. 393.
 395. III, 664.
 Sulla. I, 125.
 Symonds, John Addington. I, XI.
- T.
- Tacca, Pietro. B. III, 470.
 Tadda, F. del. B. III, 227.
 Taddeo Taddei. I, 20. A. 347. III, 158.
 Tarsia, Galeazzo di. II, 366.
 Tasso, il. Intarsiator. I, A. 448. III,
 635.
 Tasso, Bernardo. II, 44. 366. 382.
 Tebaldeo. Dichter. II, 45.
 Tedaldi, Francesco. I, A. 417. 419.
 III, 480.
 Tedaldi, Pietro. I, A. 429.
 Tedeschi, Graf Lodovico. III, 668.
 Tempesta, Antonio. K. III, 508.
 Theatiner, die. II, 330. 342. 350. 356.
 Theodorina Sauli. II, 352.
 Thiene, Gaetano da. II, 330.
 Thomas von Aquino. II, 52f. 67. 78.
 III, 38.
 Thomas von Celano. III, 571.
 Thona. B. I, A. 390.
 Ticcianti. III, 666.
 Tinctor. Kapellmeister. II, 49.
 Tintorello, il. M. I, XV. III, 226.
 471. 562. 596. 697.
 Tiraboschi. I, XIII.
 Tiranno, Girolamo. I, A. 438 (2). 440 (2).
 442.
 Tizian. M. I, 87. A. 407. 444. II, 18.
 366. III, 46. 239.
 Toledo, Don Pietro di. Vicekönig von
 Neapel. I, A. 423.
 Tolomei, Claudio. I, 92. II, 192. 193.
 211. 237. 366. 386. 400. 412. III,
 669.
 Tolomei, Lattanzio. I, 89. II, 393 bis
 400.
 Tommaso di Modena. M. II, 339.
 Tommaso di Tolfo. I, A. 347. 375.
 III, 488.
 Tommasuccio. III, 84.
 Topolino, il, Domenico Bertini.
 St. I, 186. A. 373 (2). 377 (2).
 385. 386. 390.
 Torelli, Lelio. I, A. 451.
 Tornabuoni. Bischof. I, A. 447.
 Torrentino, Lorenzo. I, A. 451.
 Torrigiano dei Torrigiani. I, 13. 14. 43.
 193 f. A. 344. III, 70. 72. 134.
 Tosinghi, Ceccotto. I, A. 405. 406.
 Traversari, Ambrogio. II, 59.

- Tribolo, Niccolò. B. I, 34. A. 396. 426 (2). 429. 432. 447. 448. III, 420. 451. 456. 635.
- Trissino, Dichter. III, 42.
- Trivulzio, Beatrice. I, A. 432.
- Tromboncino, Bartolommeo. Komponist. I, 140. II, 135.
- Troubadours, die. II, 21 f. 47.
- Tullia d'Arragona. II, 71.
- Turini, Baldassare. I, A. 430.
- Turriano, Giovacchino. Dominikaner. II, 286.
- U.
- Ubaladini, Bank der. I, A. 477.
- Ubaladini, Giovan Paolo. II, 266.
- Ubaladini, Lucrezia. S. Buonarroti.
- Ubaladini, Uberto. I, A. 465.
- Ubertini, Francesco, gen. Bacciacca. M. III, 496.
- Uberto, Sebastiano. I, A. 455.
- Udine, Giovanni da. I, 34. A. 384. 388. 400. 401. 402. 418 (2). 424. 425. 427. III, 420. 635. 641.
- Ughi, Giovanni Francesco. I, A. 488.
- Ugolino. III, 592.
- Ulivieri, die. Bank. Benvenuto. I, A. 442. 453.
- Urbano, Pietro. St. Michelangelos Gehilfe. I, 28. 74. 78. 103. A. 349. 366. 367 (3). 368 (4). 369. 370 (2). 373. 375. 376 (3). 377. 380. 381 (2). 382 (2). 383 (2). 531. 532. 533. 534. III, 627. 628.
- Urbino, Herzöge von, s. Rovere.
- Urbino, Francesco di Bernardino d'Amadore. Michelangelos Diener. I, 72. 74—76. 89. 98. 101. 130. 177. A. 425. 429. 436. 437. 439 (4). 440 (2). 441 (3). 444. 457. 458. 459 (2). II, 401. III, 564. 664 f. 694.
- V.
- Vaga, Perino del. M. I, A. 446. 449. III, 648. 669.
- Valdès, Alfonso de. II, 340. 341.
- Valdès, Juan de. II, 340—354. 371. 372. 374.
- Valla, Lorenzo. II, 56. 59.
- Valori, Bartolommeo. I, 33. A. 410. 411 (2). 412. 414. 417. III, 471. 641.
- Valori, Francesco. II, 283.
- Vandini, Pier Filippo. I, 76. A. 464.
- Vanvitelli. A. III, 656.
- Varchi, Benedetto. I, XIV. 92. 95. 154. 160. A. 424. 448. 451. 452. 467. 479 (2). II, 63. 71. 127. 131. 193. 212—230. III, 237 f. 435. 460. 486.
- Vargas, Francisco de. I, A. 466.
- Vari, Metello. I, 27. 103. 284. A. 359. 367. 371. 373. 374. 375. 377. 378. 380. 381. 383 (2). 384 (3). 385. 422. II, 322. III, 529. 532. 533. 534.
- Vasari, Giorgio. M. I, XIII. 4. 5. 75. 81. 82. 85. A. 415. 417. 433. 440. 441. 442. 446. 452. 453. 454. 456. 457 (3). 458 (2). 460 (2). 461. 462. 467 (3). 468 (3). 470. 472. 474 (2). 479 (2). 480 (2). 481—484. III, 481. 487 f. 635. 649. 716 und passim.
- Vasto, Marchese del, s. Avalos, d'.
- Vauban. III, 641.
- Vecchietta, Lorenzo. B. III, 535 (2).
- Vecchietti, Bernardo. III, 185. 481.
- Vegio, Maffeo. II, 57. 59.
- Venusti, Marcello. M. Christus am Kreuz. III, 681. 682. Hl. Familie, Silenzio. III, 558. Gethsemane. III, 676. Jüngstes Gericht. III, 580. 595. Verkündigung. I, A. 478. 700. Vertreibung der Wechsler. III, 674.
- Verdelot, Philipp. Musiker. II, 49.
- Vergerio, Pier Paolo. II, 57. 348. 349. 375. 376.
- Verini. II, 71.
- Vermigli, Pietro martire. II, 350. 384. 386.
- Verrazzano, Bartolommeo. I, 89. A. 359.
- Verrocchio, Andrea del. B. III, 48. 49. 181. 492. 496. 498.
- Vettori, Pier. I, A. 460.
- Vico, Enea. K. III, 481. 482. 518. 604. 616.
- Vieri, Bartolommeo. I, A. 404.
- Vigenère, Blaise de. I, A. 453. III, 690.
- Vignola. A. III, 643. 650. 652. 716.
- Villani, Giovanni. II, 60. 84.
- Villiers, Jean, de la Groslaye. Kardinal. I, 29. A. 386. III, 109. 488.

- Vincenzia. Magd Michelangelos. I, 101.
 Vincenzia. Tochter Micheles. Magd Michelangelos. I, A. 456 (2). 458.
 Vio, Thomas de. I, A. 352.
 Visconti, die. II, 82.
 Visconti, Filippo Maria. II, 61.
 Vitelli, Alessandro. I, A. 448.
 Vitruv. A. I, A. 388. 424. III, 646.
 Vittorino da Feltre. II, 57.
 Vogelweide, Walter von der. II, 24.
 Volpaja, Benvenuto della. I, A. 412. 416 (2). 417. 419 (2). 421. 423.
 Volpaja, Fruosino della. I, A. 419.
 Volterra, Daniele da. I, 85. 87. A. 454. 461. 474. 475 (3). 476 (3). 477 (3). 478 (3). 479. 480 (2). 481 bis 484. III, 275. 565. 595. 689. Malereien in der Sala dei Re. I, A. 450. 470. Jüngstes Gericht. I, A. 467. Bethlehemitischer Kindermord. III, 471. Kreuzabnahme. III, 680. Reiterbild Henris II. I, A. 466. 470 (2).
 Volterra, Kardinal von. I, 41.
 Voragine, Jacopo del. II, 84.
- W.
- Wagner, Richard. I, 4. 143. 227. II, 103. 433. 728.
 Waldenser, die. II, 22.
 Waldus, Petrus. II, 14.
 Vicar. M. III, 506.
 Willant, Adrian. Musiker. II, 49.
 Wilson, Charles Heath. I, XI.
 Winckelmann. III, 229.
- Z.
- Zara, Domenico. St. I, A. 365.
 Zwingli, Ulrich. II, 331.

III. INDEX DER GEDICHTE MICHELANGELOS

DIE IN DEM WERKE IN MEINER DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG GEGEBEN
SIND

A. NACH DER AUSGABE VON CESARE GUASTI

Epigrammi ed Epitafi. S. 3.		VI. 25	II, 437.
I. a)	III, 429.	VI. 26	II, 255.
b)	III, 430.	VI. 27	II, 434.
II.	II, 435.	VI. 28	II, 435.
III.	II, 237.	VI. 29	II, 229.
IV.		VI. 30	II, 255.
V.	II, 257.	VI. 31	I, 177.
VI. 1	II, 438.	VI. 32	II, 226 und II, 432.
VI. 2	II, 437.	VI. 33	II, 228.
VI. 3	I, 153.	VI. 34	I, 177.
VI. 4	II, 230.	VI. 35	II, 236.
VI. 5	I, 151.	VI. 36	II, 239.
VI. 6	II, 237.	VI. 37	II, 240.
VI. 7	I, 152.	VI. 38	I, 152.
VI. 8	II, 225.	VI. 39	II, 229.
VI. 9	II, 230.	VI. 40	II, 229.
VI. 10	I, 152.	VI. 41	I, 152.
VI. 11	II, 227.	VI. 42	I, 152.
VI. 12	I, 152.	VI. 43	II, 439.
VI. 13	II, 438.	VI. 44	II, 439.
VI. 14	I, 151.	VI. 45	I, 152.
VI. 15	II, 439.	VI. 46	II, 439.
VI. 16	II, 440.	VI. 47	II, 226.
VI. 17	II, 239.	VI. 48	II, 229.
VI. 18	II, 437.		
VI. 19	II, 436.	Madrigali. S. 25.	
VI. 20	II, 436.	I	I, 120.
VI. 21		II	II, 437.
VI. 22	I, 121.	III	II, 431.
VI. 23	II, 236.	IV (I)	I, 201.
VI. 24	II, 438.	V	II, 409.

VI	II, 228.	LVI	II, 149.
VII	II, 259.	LVII (1)	II, 265.
VIII	II, 258.	LVIII	II, 164.
IX	II, 234.	LIX	II, 227.
X	II, 234.	LX	II, 158.
XI	II, 224.	LXI	II, 152.
XII	III, 229.	LXII	II, 224.
XIII	II, 235.	LXIII	II, 441.
XIV	III, 231.	LXIV	II, 168.
XV	II, 156.	LXV	II, 154.
XVI	II, 155.	LXVI	II, 161.
XVII	II, 156.	LXVII	I, 141.
XVIII	II, 247.	LXVIII	I, 121.
XIX	II, 255.	LXIX (1)	II, 231.
XX	II, 249.	LXX	II, 161.
XXI	II, 163.	LXXI	II, 445.
XXII	II, 226.	LXXII	II, 175.
XXIII	II, 149.	LXXIII	II, 176.
XXIV	I, 140.	LXXIV	II, 223.
XXV	I, 139.	LXXV	II, 179.
XXVI (3)	II, 153.	LXXVI (1)	II, 440.
XXVII	II, 151.	LXXVII	II, 178.
XXVIII	II, 154.	LXXVIII	I, 327.
XXIX	II, 254.	LXXIX	I, 327.
XXX	II, 250.	LXXX	II, 180.
XXXI (1)	II, 168.	LXXXI	II, 177.
XXXII	II, 167.	LXXXII	II, 409.
XXXIII	II, 159.	LXXXIII	II, 440.
XXXIV	II, 262.	LXXXIV	II, 182.
XXXV	II, 153.	LXXXV	II, 182.
XXXVI	II, 155.	LXXXVI	II, 182.
XXXVII	II, 164.	LXXXVII	II, 185.
XXXVIII (2)	II, 160.	LXXXVIII	II, 183.
XXXIX	II, 159.	LXXXIX	II, 180.
XL (1)	I, 142.	XC	II, 175.
XL (2)	II, 151.	XCI	II, 446.
XLI	II, 150.	XCII	II, 176.
XLII	II, 174.	XCIII (1)	II, 179.
XLIII	II, 159.	XCIV	II, 181.
XLIV	II, 254.	XCV	II, 178.
XLV (2)	II, 241.	XCVI	II, 180.
XLVI	II, 166.	XCVII	II, 456.
XLVII	II, 147.	XCVIII	II, 253.
XLVIII	II, 163.	XCIX	II, 225.
XLIX	II, 240.	C	II, 162.
L	II, 242.	CI	II, 408.
LI	I, 195.	CII	II, 162.
LII (3)	I, 141.	Sonetti. S. 153.	
LII (4)	II, 145.	I	II, 124.
LIII	I, 138.	II	II, 124.
LIV	II, 150.	III	I, 256.
LV	II, 263.		

IV	II, 297.	LV	I, 162.
V	I, 169.	LVI (1)	II, 222.
VI	II, 125.	LVII (2)	II, 260.
VII	I, 202.	LVIII	II, 264.
VIII	I, 151.	LIX	II, 264.
IX	I, 95.	LX (1)	II, 256.
X	II, 238.	LXI	II, 232.
XI	I, 82.	LXII	II, 433.
XII	II, 417.	LXIII	I, 148.
XIII	II, 401.	LXIV	II, 169.
XIV	III, 230.	LXV	II, 459.
XV	II, 214.	LXVI	II, 448.
XVI	II, 233.	LXVII	II, 450.
XVII	II, 250.	LXVIII	I, 75.
XVIII	II, 259.	LXIX	II, 446.
XIX	II, 253.	LXX	II, 447.
XX	I, 139.	LXXI	II, 454.
XXI	I, 140.	LXXII	II, 458.
XXII	I, 162.	LXXIII	II, 455.
XXIII	II, 244.	LXXIV (1)	II, 449.
XXIV	II, 236.	LXXV	II, 453.
XXV	II, 246.	LXXVI	II, 458.
XXVI	II, 167.	LXXVII	II, 457.
XXVII	II, 250.	LXXVIII	II, 245.
XXVIII	II, 248.	LXXIX	II, 262.
XXIX	II, 244.	LXXX	I, 137.
XXX	I, 161.	LXXXI	II, 255.
XXXI	I, 160.	LXXXII	II, 442.
XXXII	II, 146.	LXXXIII	II, 144.
XXXIII (1)	II, 230.	LXXXIV	II, 257.
XXXIV	III, 232.	LXXXV	II, 247.
XXXV	I, 163.	LXXXVI	II, 169.
XXXVI	II, 241.	LXXXVII	II, 452.
XXXVII	II, 165.	LXXXVIII	I, 136.
XXXVIII	I, 143.	LXXXIX	II, 451.
XXXIX	II, 177.	XC	II, 444.
XL	II, 258.	XCI	II, 148.
XLI	II, 164.	XCII	II, 457.
XLII	II, 419.	XCIII	I, 148.
XLIII	III, 454.	XCIV	II, 142.
XLIV	II, 434.	XCVI	II, 454.
XLV	II, 183.	XCVII	II, 410.
XLVI	II, 174.	XCVIII	II, 152.
XLVII	II, 245.	XCIX	II, 455.
XLVIII	II, 186.	C	II, 143.
XLIX	II, 243.	CI	II, 151.
L	II, 185.	CII	II, 148.
LI	I, 186.	CIII	II, 265.
LII	II, 220.	CIV	II, 265.
LIII	II, 261.	CV	II, 442.
LIV	II, 263.	CVI	II, 240.

Frammenti. S. 276.		26	II, 149.
1	II, 451.	28	II, 408.
3	II, 156.	Capitoli. S. 87.	
4	II, 432.	I	I, 182.
5	II, 449.	Ia. Berni	I, 179.
6	II, 451.	II	I, 184.
7	II, 147.	III	I, 57.
8	II, 147.	IV	I, 147. II, 251.
9	II, 147.	V	II, 170.
10	II, 449.	VI	III, 210.
11	II, 448.	VII	II, 144.
12	II, 166.	Stanze. S. 317.	
13	II, 444.	I	II, 112.
14	I, 142.	II	II, 139. 142.
15	II, 257.	III	II, 184.
16	II, 232.	IV	I, 178.
17	II, 242.	Canzoni. S. 343.	
18	III, 411.	I	I, 173.
20	II, 158.	II	I, 173.
21	II, 417.	III	I, 137. III, 443.
22	II, 254.	IV	II, 435.
23	II, 165.		
24	III, 234.		
25	II, 167.		

B. NACH DER AUSGABE VON CARL FREY

I	II, 182.	XXVII	II, 254.
II	I, 138.	XXIX	II, 164.
III	I, 256.	XXXI	II, 236.
IV	II, 232.	XXXII	II, 246.
V	I, 138.	XXXIII	II, 177.
VI	I, 139.	XXXIV	II, 246.
VII	I, 139.	XXXV	II, 144.
IX	I, 169.	XXXVI	II, 139.
X	II, 297.	XXXVII	I, 178.
XI	I, 141.	XXXVIII	II, 152.
XII	II, 148.	XXXIV	II, 148.
XIII	I, 141.	XLI	II, 147.
XV	II, 225.	XLII	II, 147.
XVI	II, 250.	XLIII	II, 241.
XVII	III, 431.	XLIV	II, 146.
XVIII	III, 424.	XLV	I, 162.
XIX	II, 263.	XLVI	II, 185.
XXI	II, 158.	XLVII	II, 156.
XXII	I, 142.	XLVIII	II, 454.
XXIII	II, 451.	XLIX	II, 443.
XXIV	I, 137.	L	I, 162.
XXV	II, 444.	LI	II, 147.
XXVI	II, 162.	LII	II, 142.

LV	II, 245.	LXXIII, 37	II, 236. 432.
LVI	II, 142.	LXXIII, 38	II, 239.
LVII	I, 182.	LXXIII, 39	II, 240.
LVIII	I, 57.	LXXIII, 40	I, 152.
LIX	II, 265.	LXXIII, 41	II, 229.
LX	II, 265.	LXXIII, 42	II, 229.
LXI	II, 262.	LXXIII, 43	I, 152.
LXII	II, 257.	LXXIII, 44	I, 152.
LXIII	II, 250.	LXXIII, 45	II, 439.
LXIV	II, 263.	LXXIII, 46	II, 439.
LXV	II, 233.	LXXIII, 47	I, 152.
LXVI	I, 140.	LXXIII, 48	II, 439.
LXVIII	II, 125.	LXXIII, 49	II, 226.
LXIX	II, 112.	LXXIII, 50	II, 229.
LXX	II, 149.	LXXIV	I, 202.
LXXI	II, 148.	LXXV	I, 258.
LXXII	II, 144.	LXXVI	I, 160.
LXXIII, 1	II, 438.	LXXVII	III, 454.
LXXIII, 2	II, 437.	LXXVIII	II, 434.
LXXIII, 3	I, 153.	LXXIX	II, 220.
LXXIII, 4	II, 230.	LXXX, 1	II, 165.
LXXIII, 5	I, 151.	LXXX, 2	III, 234.
LXXIII, 6	II, 237.	LXXX, 3	II, 408.
LXXIII, 7	I, 152.	LXXX, 4	II, 167.
LXXIII, 8	II, 225.	LXXX, 6	II, 149.
LXXIII, 9	II, 230.	LXXXI	I, 184.
LXXIII, 10	I, 152.	LXXXIII	II, 214.
LXXIII, 11	II, 226.	LXXXIV	III, 229.
LXXIII, 12	I, 152.	LXXXV	II, 257.
LXXIII, 13	II, 438.	LXXXVI	II, 451.
LXXIII, 14	II, 437.	LXXXVII	II, 456.
LXXIII, 15	I, 151.	LXXXVIII	II, 417.
LXXIII, 16	I, 151.	LXXXIX	II, 244.
LXXIII, 17	II, 439.	LXXXX	II, 165.
LXXIII, 18	II, 440.	LXXXXI	II, 261.
LXXIII, 19	II, 239.	LXXXXII	II, 248.
LXXIII, 20	II, 437.	LXXXXIII	III, 210.
LXXIII, 21	II, 436.	XCIV	II, 259.
LXXIII, 22	II, 436.	XCV	II, 150.
LXXIII, 24	I, 121.	XCVI	II, 223.
LXXIII, 25	II, 236.	XCVII	II, 452.
LXXIII, 26	II, 438.	XCVIII	II, 228.
LXXIII, 27	II, 437.	XCIX	II, 170.
LXXIII, 28	II, 255.	C	II, 419.
LXXIII, 29	II, 434.	CI	II, 232.
LXXIII, 30	II, 435.	CII	II, 169.
LXXIII, 31	II, 229.	CIII	I, 148.
LXXIII, 32	II, 255.	CIV	I, 148.
LXXIII, 33	I, 177.	CV	II, 242.
LXXIII, 34	II, 432.	CVI	II, 243.
LXXIII, 35	II, 228.	CVII	II, 253.
LXXIII, 36	I, 177.	CIX, 1	II, 249.

CIX, 2	II, 164.	CIX, 57	II, 174.
CIX, 3	II, 166.	CIX, 58	II, 180.
CIX, 4	II, 158.	CIX, 59	II, 177.
CIX, 5	II, 247.	CIX, 60	II, 167.
CIX, 7	II, 152.	CIX, 61	II, 231.
CIX, 8	II, 244.	CIX, 62	II, 262.
CIX, 9	II, 161.	CIX, 63	I, 142.
CIX, 10	I, 141.	CIX, 64	I, 121. II, 149.
CIX, 11	II, 178.	CIX, 65	II, 180.
CIX, 12	I, 195.	CIX, 67	II, 237.
CIX, 13	II, 147.	CIX, 68	II, 238.
CIX, 14	II, 227.	CIX, 69. 70	II, 241.
CIX, 15	II, 159.	CIX, 71. 72	I, 201.
CIX, 16	III, 429.	CIX, 73	II, 151.
CIX, 17	III, 430.	CIX, 74	II, 154.
CIX, 18	I, 163.	CIX, 75	II, 156.
CIX, 19	I, 161.	CIX, 76	II, 163.
CIX, 20	II, 433.	CIX, 77	II, 176.
CIX, 21	II, 164.	CIX, 78	II, 183.
CIX, 22	II, 181.	CIX, 79	II, 409.
CIX, 23	II, 254.	CIX, 80	II, 160.
CIX, 24	II, 240.	CIX, 81	II, 179.
CIX, 25	II, 155.	CIX, 82	II, 401.
CIX, 26	II, 155.	CIX, 83	II, 181.
CIX, 27	II, 227.	CIX, 84	II, 168.
CIX, 28	II, 182.	CIX, 85	II, 163.
CIX, 29	II, 182.	CIX, 86	II, 174.
CIX, 30. 31	II, 153.	CIX, 87	II, 264.
CIX, 32	I, 327.	CIX, 88	III, 232.
CIX, 33	II, 178.	CIX, 89	II, 234.
CIX, 34	I, 327.	CIX, 90	II, 161.
CIX, 35	II, 156.	CIX, 91	I, 143.
CIX, 36	II, 182.	CIX, 92	III, 240.
CIX, 37	II, 124.	CIX, 93	II, 176.
CIX, 38	II, 185.	CIX, 94	II, 259.
CIX, 39	II, 153.	CIX, 95	II, 253.
CIX, 40	II, 243.	CIX, 96	II, 168.
CIX, 41	II, 440.	CIX, 97	II, 409.
CIX, 42	II, 184.	CIX, 98	II, 250.
CIX, 43	II, 175.	CIX, 99	II, 258.
CIX, 44	II, 159.	CIX, 100	II, 167.
CIX, 45	II, 235.	CIX, 101	II, 256.
CIX, 46	II, 230.	CIX, 102	II, 186.
CIX, 47	II, 445.	CIX, 103	II, 224.
CIX, 48	I, 120.	CIX, 104	II, 255.
CIX, 49	II, 124.	CIX, 105	II, 222.
CIX, 50	II, 224.	CX	II, 172.
CIX, 51. 52	II, 431.	CXI	I, 136.
CIX, 53	II, 234.	CXII	II, 143.
CIX, 54	II, 159.	CXIII	II, 183.
CIX, 55	II, 150.	CXIV	I, 162.
CIX, 56	II, 254.	CXV	II, 408.

CXVI	II, 440.	CXLV	I, 442.
CXVII	II, 417.	CXLVI	II, 240.
CXVIII	II, 179.	CXLVII	II, 459.
CXIX	II, 186.	CXLVIII	II, 448.
CXX	II, 245.	CXLIX	II, 449.
CXXI	II, 231.	CL	II, 448.
CXXII	II, 446.	CLI	II, 450.
CXXIII	II, 458.	CLII	II, 455.
CXXIV	II, 175.	CLIII	II, 151.
CXXV	II, 432.	CLIV	II, 451.
CXXVI	II, 264.	CLV	II, 447.
CXXVII	II, 441.	CLVI	II, 457.
CXXVIII	II, 260.	CLVII	II, 446.
CXXIX	II, 154.	CLVIII	II, 449.
CXXX	II, 410.	CLIX	II, 449.
CXXXI	II, 166.	CLX	II, 458.
CXXXII	II, 444.	CLXI	I, 95.
CXXXIII	I, 82.	CLXII	I, 75.
CXXXIV	III, 230.	CLXIII	II, 112.
CXXXV	II, 265.	CLXIV	II, 457.
CXXXVI	II, 435.	CLXV	II, 455.
CXXXVII	II, 435.	CLXVII	II, 178.
CXXXIX	II, 442.		
CXXXX	II, 453.		
CXXXXI	II, 255.		
CXXXXII	II, 454.		
CXXXXIII	II, 169.		
CXLIV	III, 411.		

Sonette von Vittoria Colonna.

II, 363. 364. 367. 371. 377. 405. 412.
413. 414. 415. 416. III, 584. 677.

BERICHTIGUNGEN

I. BAND:

S. 162. Zeile 14 von unten. Statt Frey LV: Frey XLV.

II. BAND:

- S. 186. Letzte Zeile unten. Statt Frey LI: Frey CXIX.
S. 226. Zeile 13 von unten. Statt Frey LXXIII, 23: LXXIII, 24.
S. 228. Zeile 11 von unten. Statt Frey XCII: Frey XCVIII.
S. 230. Zeile 9 von oben. Statt S. 18 N. 40: S. 18 Nr. 4.
S. 240. Zeile 6 von unten. Statt G. S. 137: G. S. 275.
S. 240. Zeile 6 von unten. Statt F. CXCVI: F. CXLVI.
S. 253. Zeile 17 von unten. Statt G. S. 177: G. S. 303.

III. BAND:

- S. 168. Zeile 12 von unten. Statt Verz. 70: Verz. 11.
S. 189. Oben. Statt Verz. 66: Verz. 65.
S. 231. Zeile 3 von unten. Statt G. S. XIV: G. S. 38. XIV.
S. 414. In der Mitte. Statt Verz. 46: Verz. 96.
S. 417. Statt Verz. 264 b: Verz. 246 b.
S. 456. Unten. Statt Verz. 19. 44. 48: Verz. 19. 40. 44.
S. 526. Zeile 12 von oben. Statt G. S. 277: G. S. 279.
S. 595. Statt Uffizien Verz. 273: Verz. 237.
S. 595. Zeile 17 von oben. Statt Brit. Mus. Verz. 395: Verz. 359.
S. 667. Zeile 6 von oben. Statt Verz. 352: Verz. 512.
-

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



N
6923
B9T5
1912
Bd.3
Abth.2

Thode, Henry
Michelangelo

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
