



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

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

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

Usage guidelines

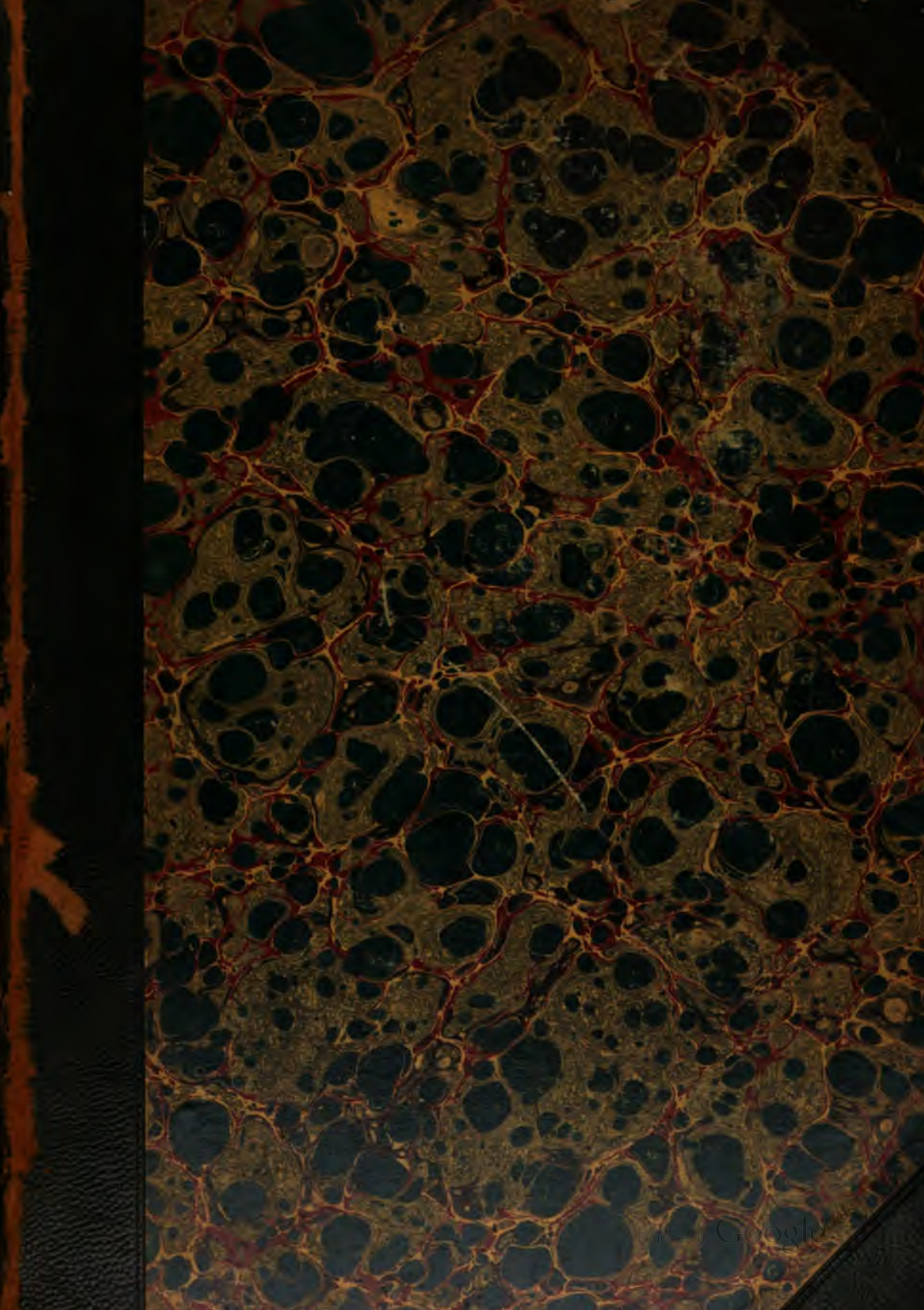
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent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

We also ask that you:

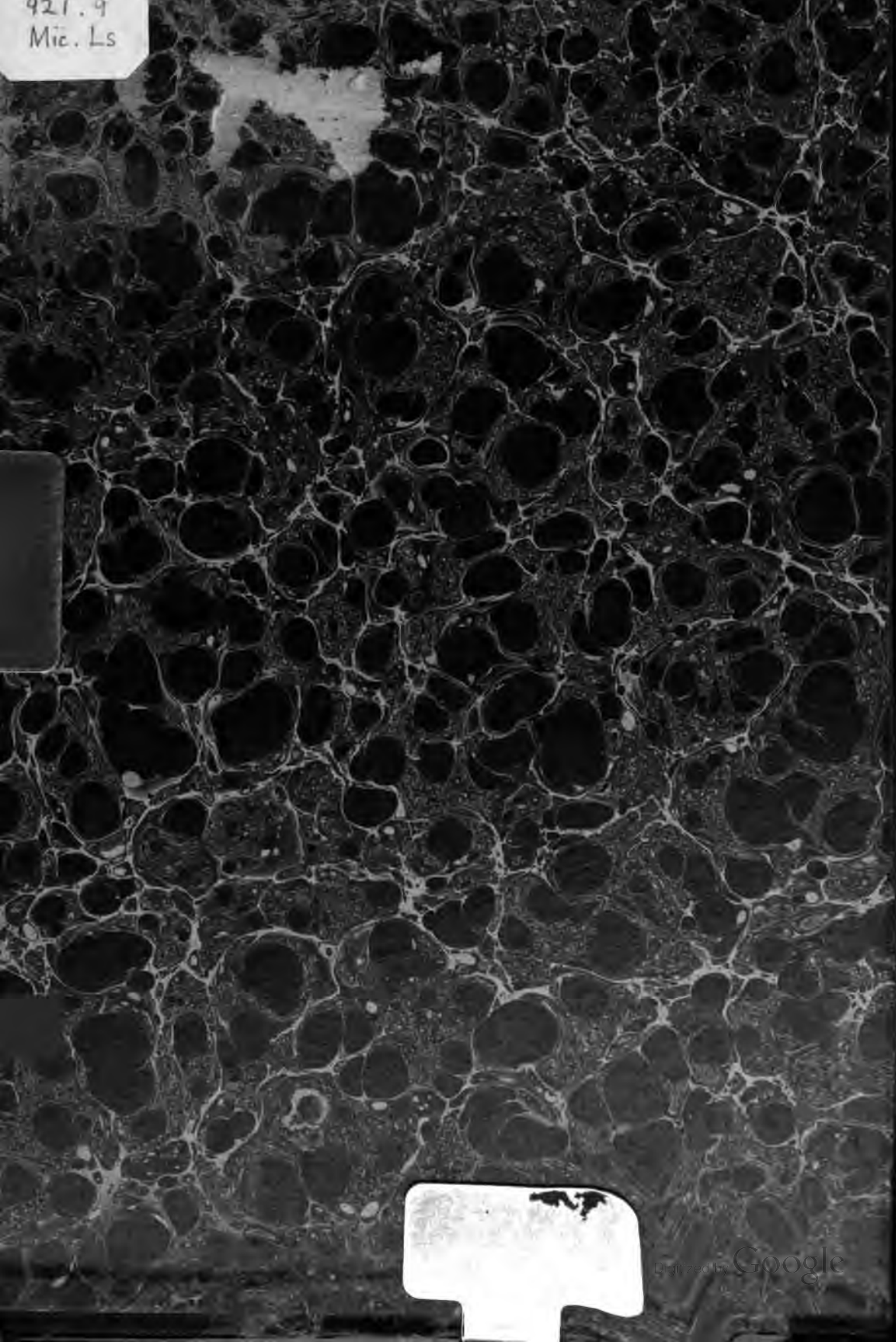
- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research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

About Google Book Search

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



921.9
Mic. Ls





303945178/

Ulrich Thieme.

RAFFAEL UND MICHELANGELO.

ERSTER BAND.

BIS ZUM TODE JULIUS II.

RAFFAEL
UND
MICHELANGELO

VON
ANTON SPRINGER.

MIT ILLUSTRATIONEN.

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE.

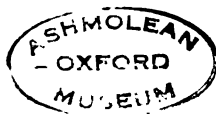
ERSTER BAND.

BIS ZUM TODE JULIUS II.



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1883.

Alle Rechte vorbehalten.



21 JAN 1954

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.
Papier von Ferd. Flinsch in Leipzig.

Vorrede zur ersten Auflage.

Auch die Wissenschaft liebt zuweilen zu träumen und begehrt von Zeit zu Zeit die Hilfe der befreundeten Phantasie für die Bilder, in welchen sie die von ihr geahnte Welt schildert oder mit lockenden Zügen die eigene wünschenswerthe Gestalt zeichnet. Großartige Träume der Naturwissenschaft ergänzen die wache Erkenntniß und gewähren freigebig, was diese vielfach versagt. Sie lassen in unendliche Tiefen der geschaffenen Welt blicken und erzählen uns von dem Grunde der Dinge und dem Ziele des Daseins. Einen so kühnen Aufschwung wagt die historische Phantasie nicht. Seitdem Naturforscher mit Vorliebe philosophiren, werben Historiker desto eifriger um den Ruhm exacter Forschung. Doch verzichtet die historische Wissenschaft deshalb nicht vollständig auf das Entwerfen von Phantasiebildern: nur wählt sie zum Gegenstande derselben ihr eigenes ideales Wesen. Sie träumt von künftigen Zeiten, in welchen alle Mühsal erwägender kritischer Forschung beendigt, jeder wichtige Zweifel gelöst, jede Ungewissheit über das vergangene Leben gehoben sein wird. Die Erzählung umkleidet dann ein reizender naiver Schein, die Ereignisse werden einfach, klar und durchsichtig, so wie sich dieselben entwickelt haben müssen, geschildert, die ganze Wahrheit, von keinen kritischen Grübeleien belastet, lebendig, in verklärter Form, mit dramatischer Wirkung ausgesprochen. Dieses Ideal der Geschichtschreibung, ihren Anfängen nicht unähnlich, nur daß jetzt mit künstlerischen Mitteln erreicht wird, was damals in unmittelbar naiver Weise geschah, steht noch in weiter Ferne. Die richtige Feststellung des Inhaltes, die kritische Forschung nehmen gegenwärtig die Kräfte des Historikers vorwiegend in Anspruch. Auch in dieser Schrift mußte kritischen Erörterungen noch ein weiter Raum gegönnt werden, in der stillen Hoffnung, daß sie wenigstens in einzelnen Fällen zu einer ficheren Entscheidung führten und späteren Schriftstellern ihre Wiederholung erspart bleibt.

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

Ein Vierteljahrhundert ist gerade vergangen, seitdem ich meine Studien über die grossen Meister Italiens auch Anderen mitzutheilen anfang. Meine erste öffentliche Vorlesung an der Bonner Universität war Raffael gewidmet, ihr folgte bald die monographische Schilderung Michelangelo's. Wie dürftig war es damals noch mit dem Anschauungsapparate bestellt, wie schwierig die Lösung der Aufgabe, die Zuhörer aus dem ästhetischen Vorstellungskreise in die historische Gedankenwelt hinüberzuleiten! Die Vorführung der Abbildungen vollendeter Werke, die genaue, auf dem Studium der Originale (nur die Madrider und Petersburger Sammlungen kenne ich auch jetzt noch nicht aus eigener Anschauung) beruhende Beschreibung derselben genügten dazu nicht. Man lernte den Stil, die Frucht der Entwicklung und die zur Fertigkeit ausgebildeten Eigenschaften des Meisters kennen, aber nicht die Gesetze begreifen, welche seine persönliche Entwicklung bedingten und der Entstehung der Einzelwerke vorstehen. Erst als der unendlich reiche Schatz von Hand-

zeichnungen und Skizzen, bis dahin in den Sammlungen vergraben und schwer zugänglich, durch die Photographie gehoben wurde, konnte die historisch-genetische Methode nachdrücklich betont und der Kunstgeschichte eine tiefere wissenschaftliche Grundlage gegeben werden. Aehnlich wie der Gebrauch des Mikroskops die äußerliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelte, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Namen verheißt, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disciplin erhoben.

Die Frage, aus welchen Gründen die wissenschaftliche Ausnützung der Handzeichnungen früher nicht stattfand, da diese doch nicht in unseren Tagen entdeckt wurden, ist leicht beantwortet. Es muß die Möglichkeit gegeben sein, die Handzeichnungen in jedem Augenblicke zur Hand zu haben, sie stets vergleichen und unter den verschiedensten Gesichtspunkten immer wieder neu ordnen zu können. Dann erst lassen sie sich für den wissenschaftlichen Dienst verwenden. Diese Möglichkeit gewähren aber erst die Facsimiledrucke der Photographie. Ein erlauchter Fürst, gleich hoch stehend und unvergesslich durch seine politischen Tugenden wie durch seine Kunstliebe und Kunstpflge, faßte der Erste den Gedanken, die kunsthistorischen Studien auf diese neuen Hilfsmittel zu gründen und führte ihn in glänzendster Weise aus. Prinz Albert von England liefs in der Bibliothek zu Windsor das ganze Werk Raffael's in Kupferstichen und Photographien, wohl geordnet, jedes Gemälde von den dazu gehörigen Skizzen und Studien begleitet, aufstellen und schuf auf diese Art ein unvergleichlich treues und vollständiges Bild von Raffael's Wirksamkeit und Entwicklung. Nach diesem Muster mußte jeder Kunsthistoriker fortan sich richten, auf diesem Wege weiter zu schreiten versuchen. So habe ich es lange Jahre in meinen Vorlesungen gethan, und ohne Zagen spreche ich jetzt die gleichen Ueberzeugungen auch in literarischer Form aus. Kein Zweifel, daß die von mir empfohlene Methode und der von mir eingeschlagene Weg zum Ziele führen; fraglich kann nur sein, ob ich auch stets den rechten Weg gesehen und dauernd verfolgt habe. Dieses mögen die Stimmen Berufener entscheiden.

Leipzig, im Auguß 1878.

Anton Springer.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die Verbesserungen der neuen Auflage beziehen sich sowohl auf die äussere Form wie auf den inneren Gehalt des Buches. Die Ausgabe in zwei Octavbänden an Stelle des früheren Quartbandes erhöht die Bequemlichkeit des Gebrauches. Mehrere Illustrationen wurden zugefügt, um die Entwicklung der beiden Meister und das organische Wachsthum ihrer Werke dem Leser noch deutlicher vor die Augen zu führen. Auf die reifen Früchte des in den letzten fünf Jahren besonders lebhaften Raffaelstudiums — die Michelangeloforschung scheint vorläufig bei einem Ruhepunkte angelangt zu sein — wurde natürlich bei der wiederholten Durchsicht des Buches sorgfältigste Rücksicht genommen. Die meisten Veränderungen trafen den kritischen Anhang. Die kurzen bibliographischen Notizen und Quellenangaben fanden im Texte unter dem Striche Platz, nur die grösseren Anmerkungen und Excurse blieben am Schlusse eines jeden Bandes zusammengestellt.

Von einzelnen Stimmen wurde die Frage aufgeworfen, ob das Zusammenfassen des Lebens und der Thätigkeit Michelangelo's und Raffael's innerlich begründet sei und nicht auf äusseren zufälligen Umständen beruhe? Schiller schrieb einmal an Süvern: »Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren suchen.« Italien im sechzehnten Jahrhunderte war Beides, darum besaß es Raffael und Michelangelo. Wie das Glück der Renaissance nicht von ihrem Unglück zu trennen ist, so lassen sich auch die beiden Meister nicht scheiden. Sie gehören zusammen, und erst wenn man sie gemeinsam betrachtet, erkennt man vollkommen ihre Stellung und Bedeutung in der Geschichte des italienischen Volkes.

Leipzig, 28. März 1883.

Anton Springer.



I.

Michelangelo's Jugend.



wei mächtige Gestalten bewachen den Eingang und Ausgang der florentiner Geschichte im fünfzehnten Jahrhundert: Cosimo de' Medici und Girolamo Savonarola. In Cosimo de' Medici begrüßen wir den klugen Geist, der den Zauberspruch errieth und befah, die Renaissance in Florenz zu frischem Leben zu erwecken. Der Zauberspruch lautete: Bücher, Bauten und Bilder. Der Mönch von San Marco aber, heute Volksherrscher, morgen Pöbelpott, träumerisch von der Welt abgewendet und dennoch eifrigstes Parteihaupt, bedeutet den Abbruch des alten Florenz, den nahen Verfall seiner heiteren Freiheit, seiner sittlichen Kraft, seines künstlerischen Glanzes. Die Nachwelt hat die Verdienste des einen, die Schuld des anderen übertrieben. Lange ehe der alte Cosimo zum höchsten Ansehen in der Gemeinde gelangt war, reihte sich Florenz den mächtigsten Staaten Italiens an, überragte es alle an Reichthum, gewerblichem Fleiß

und eifriger Pflege der Künste. Das goldene Zeitalter von Florenz beginnt mit der Wiederkehr der Optimatenherrschaft unter der Leitung des Mafo Albizzi, nachdem die blutgetaufte demokratische Bewegung 1378 vollständig gescheitert war. Cosimo verstand es nur besser als die meisten Zeitgenossen, die idealen Kräfte seiner Heimath im Interesse der Hausmacht auszunützen und die Förderung des Gemeinwohles mit hohen Zinsen zu Gunsten des Familienruhmes zu belasten. Solche Klugheit war nicht die Sache Savonarola's. Die herbe Strenge, mit welcher er gegen das tolle Carnevalstreiben, gegen Mummenschanz und andere Eitelkeiten des Lebens kämpfte, liefs die Meinung aufkommen; als wäre er jeder Lebensfreude, jeder poetischen Empfindung abhold. Von der Anklage des Kunsthaßes mufs der kühne Reformator freigesprochen werden. Doch bleibt die Thatfache aufrecht, dafs seit seinem Auftreten der Glanz des alten Florenz zu bleichen beginnt. Die Florentiner glaubten sich noch eine Zeit lang frei, weil sie sich in steter Aufregung befanden, aber bereits klopfte das unerbittliche Schicksal an die Pforten, um schliesslich eine grofse Republik in ein kleines Fürstenthum zu verwandeln. Im Jahre 1490 legte Domenico Ghirlandajo die letzte Hand an den Frescoschmuck im Chor der Kirche Sta. Maria Novella, das schönste Werk der florentiner Lokalkunst. Zum Andenken an dieses Ereignifs wurde eine Inschrift angebracht, welche das Jahr der Vollendung als die Zeit pries, in welcher die herrliche Stadt den Reichthum und Siegesruhm, die Fülle des Friedens und der Künste in vollstem Maafse geniefse. Solches Lob konnte von keinem späteren Jahre mehr behauptet werden. Es sank der Reichthum, es winkte kein fröhlicher Sieg mehr, es liefs auch die Kraft für grofse künstlerische Unternehmungen nach. Den wichtigsten, den unbedingt ersten Schauplatz der italienischen Kunst bildet fortan Rom.

Das Kunstvermögen Roms ist jedoch kein selbsterworbenes. Rom tritt im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts nur die Erbschaft an, welche die florentiner Betriebsamkeit angesammelt hatte. Nach Rom ruft und lockt es unwiderstehlich alle Künstler; das römische Alterthum flöfst ihnen wohl zunächst ehrfurchtsvolle Scheu ein, es lähmt aber nicht ihre Kräfte, spornt sie vielmehr zu höchster Anstrengung. Sie würden dennoch für die Lösung der neuen, ihnen in Rom auferlegten Aufgaben unzulänglich geblieben sein, wenn nicht die florentiner Schule ihre Fähigkeiten zur Meisterschaft entwickelt hätte. Denn Rom weckte wohl die Begeisterung und hob den Sinn, aber eine unmittelbare Kunsttradition befafs es nicht. Ein Jahrtausend schob sich zwischen die Gegenwart und das von den Künstlern gepriesene Ideal. Diesem eine lebensvolle Gestalt zu verleihen, dazu bot nur die florentiner, von Geschlecht zu Geschlecht

stetig entwickelte Kunstübung die rechten Mittel und Wege. So wahrte sich Florenz seinen berechtigten Einfluß auch in der Zeit, in welcher es aufgehört hat, als die Hauptstadt nationaler Kunst gerühmt zu werden; erscheint es nicht mehr als der Mittelpunkt der letzteren, so bleibt es dennoch der Ausgangspunkt der römischen Kunstschöpfungen.

Die hundert Jahre, welche vergangen waren, seitdem Brunellesco und Ghiberti im Mitbewerbe um die Bronzethüre des Baptisteriums standen und Donatello seine von Leben strotzenden Gestalten für Or San Michele und den Dom bildete, hatten wundervolle Früchte getragen. Unter den Händen des Bildhauers gewannen die Figuren Sprache und packenden Ausdruck, steigerte sich der heitere Reiz der Kindernatur, die lockende Schönheit nackter Jünglingskörper, der edle Ernst kräftiger Männer und würdiger Greise zu bisher ungeahnter Wirkung. Die Kenntniß des menschlichen Leibes hatte die größten Fortschritte gemacht, das Verständniß richtiger und gefälliger Gewandung, welche den körperlichen Formen genau folgt, zugleich durch den freien Wurf das Auge erfreut, beinahe die Vollkommenheit erreicht; auch die kühnste Aufgabe des Bildhauers, *il cavallo*, das Reiterstandbild zählte nicht mehr zu den unerreichbaren Zielen. Und wie glänzend bewährte sich die Erzählungskunst der florentiner Plastiker! Sie mußten allerdings derselben die hergebrachten Regeln des Reliefftils zum Opfer bringen und nachträglich noch nach Jahrhunderten von pedantischen Richtern herben Tadel darob erfahren. Welcher unbefangene Kunstfreund wollte aber es ihnen verargen, wenn sie im Vollgefühl des Schaffens nur dem einen Ziele, reiches Leben zu schildern, nachgehen? Sie haben so viel zu erzählen und wissen so gut und anmuthig zu erzählen und mußten auf diesen Vorzug vollständig verzichten, zeigten sie sich den alten Gesetzen des Reliefftils gehorham. Denn diese kennen keinen abgestuften Hintergrund, keine Perspective oder Verkürzungen, überhaupt nicht die Mannigfaltigkeit der Ansichten und ein liebevolles Ausmalen des Kleinen und Einzelnen.

Die florentinische Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts fügte nicht allein auf eigenem Gebiete Fortschritt zum Fortschritt, sie wurde auch der erfolgreiche Lehrer der Malerei. Von den Bildhauern geleitet, unterwarfen die Maler die Einzelgestalt der sorgfältigsten Prüfung, nicht allein in Bezug auf das rechte Maas und Verhältniß, sondern auch mit Rücksicht auf Rundung, Hebung durch Licht und Schatten, schärfere Gliederung der Formen. Die plastischen Studien genügten den Malern nicht. Um das Gerüste des menschlichen Baues zu ergründen, den Erscheinungen des wirklichen Lebens überhaupt nahe zu kommen und die Fähigkeit ihrer treuen Wiedergabe zu gewinnen, scheuten sie keine Mühe

und Arbeit; selbst die Furcht, durch Einseitigkeit zu übertreiben und an das Häßliche zu streifen, schreckte sie nicht ab. Lieber un schön als unwahr, war der Wahlspruch einer Reihe hervorragender Maler. So durften die florentiner Künstler am Ausgange des Jahrhunderts die vollkommene Herrschaft über die äußere Formenwelt behaupten. Und mehr noch als dieses. Während die einen die materiell-technischen Vorgänge bis zur Virtuosität auszubilden suchten, bemühten sich andere, das Recht der Phantasie an die malerischen Darstellungen festzuhalten, den künstlerischen Gehalt der letzteren zu steigern. Noch bewahrte der aus der christlichen Vorzeit überlieferte Bilderinhalt seinen vollen Werth. Zu den Madonnen blickte andächtiger Sinn empor, aus den biblischen und legendarischen Geschichten zog noch die erbauliche Lehre ihre Nahrung. Trotzdem hätte den Maler allgemeiner Tadel getroffen, dessen Ansprüche nicht weiter gegangen wären, als die Frömmigkeit anzuregen. Der Glaube der alten Griechen, das Maas der höchsten Schönheit gebühre den höchsten Göttern, lebte auch bei den Italienern im fünfzehnten Jahrhunderte und band den Künstlern die Pflicht ein, bei der Bildung der religiösen Ideale ihre schöpferische Kraft zu offenbaren. Liebreiz und Anmuth umspielt die Gestalt der Madonna, Lust und Wonne athmen die Züge des Christkinds, so daß auch die rein menschliche Empfindung bei dem Anblicke des Bildes erglüht. Den Marterfilderungen entzieht die milde Phantasie das Grauenhafte und nimmt formenbegeistert von ihnen gerne Anlaß, der Schönheit nackter Körper zu huldigen. Ausgewählte Gestalten voll markigen Lebens führen die Thaten aus, von denen die heiligen Bücher erzählen. Den Helden der Handlung, deren ergreifender dramatischer Kern dem Auge bloßgelegt ist, umsteht kein untergeordneter Haufe müßiger Figuren; auserlesene Gestalten, wirksam gruppiert, begleiten den Vorgang mit beweglicher Spannung, leiten die stürmische Leidenschaft der Hauptpersonen in die ruhige Empfindung über und lassen sie austönen in menschlicher Theilnahme. Der Chor der antiken Tragödie ist in ihnen wirksam erstanden. Sonntagsmenschen, wie sie uns hier vorgeführt werden, verlangen, daß auch ihre Umgebung an einen Feiertag des Lebens erinnere. In der That prangen auch die Baulichkeiten des Hintergrundes im festlichen Schmucke, es blickt das Auge auf lachende Gefilde, weite fruchtbare Landschaften, schön geschwungene Berge. Und dennoch, so großen Genuß die Werke der Florentiner und der ihnen verwandten Maler auch bieten, scheiden wir von ihnen mit der Empfindung, daß sie das Höchste der Kunst nicht erreicht haben, eine weitere Entwicklung bis zum vollendeten Ideale noch immer als Aufgabe den Künstlern vorschwebte. Ihre Werke sind

nicht frei von einem erdigen Beigeschmacke. Zufällige Porträtzüge haften noch an den einzelnen Gestalten. Sie erscheinen wohl schmuck und prächtig, die Frauen anmuthig im Gesichte und zierlich in Geberden, die Männer voll Kraft und Stolz. Sagt uns nicht die mit Vorliebe geschilderte Frau mit dem Korbe auf dem Kopfe, das Gewand vom Winde an den Leib gedrückt und hinten gebauscht: Seht, wie stattlich die Formen, wie schön die Bewegung? Und die Jünglinge, in enganliegende Kleider gepreßt, so daß das Muskelspiel sichtbar ist, die nackten Figuren im Hintergrunde im wirklichen oder im Scheinkampfe begriffen, sollen sie nicht die hohe Kunst des Malers beweisen? Es ist alles vortrefflich nach der Natur gearbeitet, es ist aber nicht die reine ideale Natur; alle wünschenswerthen Eigenschaften des Künstlers zeigen sich gereift und zur Vollkommenheit entfaltet; nur eine Eigenschaft wird vermist: die schöpferische Begabung, welche gleich einer elementaren Gewalt wirkt und den von ihr geschaffenen Gestalten den Schein nicht allein der Wirklichkeit, sondern auch der Nothwendigkeit verleiht. Wenn im Angesicht des Bildes auch nicht der leiseste Gedanke auftaucht, daß es sich noch anders darstellen ließe oder daß an die Stelle dieser Personen, jener Gruppen ebenso gut andere treten könnten, wenn aus demselben eine neue Welt leuchtet, so organisch gefügt, wie die wirkliche Welt, aber frei von allen Zuthaten des Werktagslebens, eine ideale und doch naive Welt, dann erst ahnt man die höchste Stufe der Entwicklung erreicht. Als größter Künstler wird aber der Mann begrüßt, dessen Gedanken so mächtig und kräftig sind, daß sie nur in eigenartigen Formen gefaßt werden können, dessen Herrschaft über die Formen so unbedingt waltet, daß diese auch dann die Lebensfülle bewahren, wenn sie von der unmittelbaren Natürlichkeit und gewöhnlichen Wahrheit abweichen. Diese vollendete Kunst und diese künstlerische Meisterschaft erblickt nicht eine traumhafte Phantasie in unerreichbarer Ferne, sie wurden verkörpert und bestanden in ihrer ganzen blendenden Herrlichkeit. Raffael und Michelangelo haben diesen Idealen Leib und Leben gegeben. In Raffael's Werken tritt die Person des Künstlers vollständig in den Hintergrund. Man athmet ihre Schönheit ein, man genießt sie, aber fragt nicht nach ihrem Ursprunge. Von Ewigkeit scheint ihr Bestand zu zählen. Sie überraschen uns nicht. Denn jede andere Gestaltung weist der Blick als ganz unmöglich, ja undenkbar zurück. Die höchste innere Zweckmäßigkeit offenbart sich in ihnen verkörpert. Michelangelo's Persönlichkeit wieder entfaltet eine so überwältigende Kraft, daß die Welt, in welcher er sich spiegelt, als gleichberechtigt mit der wirklich irdischen angesehen und jeder Zweifel an der natürlichen Wahrheit seiner Gestalten

durch die Anschauung ihres inneren Lebensfeuers gebannt wird. Michelangelo und Raffael haben keine neue Grundrichtung der italienischen Kunst begonnen. Ihre Natur kehrt ungefähr und beiläufig bei einzelnen ihrer Kunstgenossen wieder, so daß ein nothdürftiges Bild ihres Wirkens, eine Ahnung ihrer Ziele auch durch die Erkenntniß der letzteren gewonnen wird. Perugino, Fra Bartolommeo, Sodoma vereint lassen Raffael's Wesen errathen, Signorelli erinnert in Einzelheiten an Michelangelo.

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



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

Ann. 1.

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

Ann. 2.

Ann. 3.

*) Vasari (ed. Sanfoni) VII. 138. Condivi bestreitet ausdrücklich Ghirlandajo's Einfluß auf Michelangelo.

den jugendlichen Künstlern, das engste zu Michelangelo, welcher im Palaſt Medici geradezu als Hausgenoſſe angeſehen wurde.

Nur zu bald löſte der Tod Lorenzo's (1492) dieſes Band. Zwar wohnte Michelangelo auch zu Piero Medici's Zeiten im Palaſte und zählte zu dem engeren Familiengefolge. Piero verſtand es aber nicht, Freunde zu bewahren und Anhänger zu gewinnen. Er befah nur Diener. Die überfeinerte Erziehung, welche der Vater ihm angedeihen ließ, brachte grobe Früchte. Da war ihm in ſeinem Knabenalter von Polizian und den anderen Lehrern ſo viel von den Tugenden der Ahnen, ihrem Hochſinn, ihrer Großmuth und Humanität vorgeredet worden, daß er es kurzweiliger fand, durch rohe Sitten, gemeine Neigungen, hochfahrendes Wefen aufzufallen. Ein ſpaniſcher Schnellläufer war ihm gerade ſo viel werth wie Michelangelo. Kein Wunder, daß dieſer ſich ſeinem Gönner entfremdete, gerade ſo wie ſich die Florentiner von der Familie im Haſſe abgewendet hatten, und als er die Gefahr merkte, welche dem Haufe Medici drohte, auf die eigene Rettung bedacht war. Er wartete nicht den Volksſturm ab, welcher Piero Medici verjagte, ſobald König Carl VIII. mit ſeinem Heere den Mauern von Florenz ſich näherte. Die Viſion eines Hausgenoſſen, welchem Lorenzo im Traume warnend erſchienen war, beſtimmte ihn im Herbſte 1494 zu plötzlicher Flucht. Die Ereigniſſe beſtätigten die Richtigkeit dieſes Entſchluffes. Doch hatte ihn dabei nicht ſo ſehr die ruhig verſtändige Ueberlegung geleitet, als vielmehr ein dunkler Drang erfaßt, eine maßloſe Empfindung, die gar keinen anderen Gedanken aufkommen ließ, unwiderſtehlich gepackt. Gar oft noch in ſeinem Leben wurde Michelangelo einer plötzlichen Seelenregung unterthan und von der Gewalt der Leidenschaft, die ſich merkwürdiger Weiſe mit einer faſt übermäſſig zarten Empfindung paarte, getroffen und faſte entſcheidende Beſchlüſſe unter ihrer unmittelbaren Herrſchaft. Dieſe unendliche Reizbarkeit wendete einzelne Augenblicke ſeines Lebens tragisch, ſie verlieh aber ſeiner Phantaſie und ſeiner Hand die Kraft, jene überwältigenden Geſtalten zu ſchaffen, welche gleichfalls von einem einzigen inneren Impulſe gewaltsam getrieben erſcheinen. Er zahlte die künſtleriſche Meiſterſchaft mit menſchlichem Glücke.



Wie hervorragende Züge ſeiner Perſönlichkeit, ſo zeigen ſich auch weſentliche Merkmale ſeiner künſtleriſchen Natur ſchon in früher Jugend ausgebildet. Unter den Erſtlingsarbeiten Michelangelo's nimmt das Marmorrelief, welches als Kampf des Hercules mit den Centauren bezeichnet wird, unbedingt den erſten Rang ein, nicht allein wegen der



**Fig. 1. Madonna an der Treppe. Marmorrelief.
Florenz, Casa Buonarroti.**

merkwürdig reifen Arbeit, sondern auch weil der künftige Kunstcharakter des Meisters bereits ziemlich deutlich anklingt. Wir erfahren zwar noch von anderen Jugendwerken. Ausser mehreren Zeichnungen, welche aber, wenn sie erhalten wären, höchstens den Nachahmungstrieb und das scharfe Auge des Künstlers beweisen würden, wird eine colorirte Copie des

Ann. 4. Kupferstiches von Martin Schön, die Versuchung des h. Antonius, besonders rühmlich hervorgehoben. Auch Marmorbilder schuf er bereits in ganz jungen Jahren. Die Faunmaske, jetzt im Museo nazionale in Florenz, dürfte auf die gleiche Originalität Anspruch erheben, wie etwa Leonardo's bekannter Medusakopf. Sie scheint nachträglich gemeißelt zu sein, um zur besseren Beglaubigung und als Illustration der bekannten von Condivi überlieferten Anekdote zu dienen. Als nämlich Michelangelo im Garten von San Marco einen antiken Faunkopf vortrefflich in Marmor copirt hatte, gab ihm Lorenzo Magnifico scherzhaft den Rath, doch zur besseren Bezeichnung des hohen Alters einige Zähne herauszufeilen, was denn auch der gutmüthig gläubige Jüngling gewissenhaft ausführte. Das andere in der Casa Buonarroti erhaltene Sculpturwerk, ein Marmorrelief, die Madonna an der Treppe, darf mit größerem Recht den Anspruch auf Originalität erheben, zeigt aber doch noch überwiegend die Spuren der Schularbeit. Die vornehme Gestalt der Madonna, welche dem Kinde die Brust reicht, das weite Gewand, die Körperformen erinnern an die mächtigen Frauenbilder Domenico's; die technische Ausführung, die gegen den Grund verschwindenden Umriffe, die leisen Hebungen der inneren Flächen mahnen an Donatello's Weise. Ein selbstständiges Vorgehen wagt Michelangelo hier noch nicht. Desto ungeflümmter und mächtiger bricht sich seine Natur in dem sogenannten Centaurenkampf Bahn. Polizian, der Freund und Genosse des medicischen Hauses, hatte ihm eines Tages die Fabel vom Kampfe der Lapithen und Centauren bei der Hochzeit des Peirithoos mit Deidamia erzählt und zur plastischen Wiedergabe derselben aufgefordert. Aus dem Bilde würde man schwerlich diesen Inhalt errathen. Ueber der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigen Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenstand selbst geboten war, vergaß Michelangelo den besonderen historischen Vorgang deutlich zu machen. Er schwelgt hier im Nackten, wie er in späteren Jahren an gewaltigen, plastischen Formen, welche durch Gröfse und innere Leidenschaft über das Leben weit hinausragen, sich berauscht. Keine Rüstung, kein Gewand hemmt ihn. Die Faust, zuweilen mit einem Steine bewehrt, bildet die einzige Waffe. Michelangelo besitzt im doppelten Sinne keine Jugend. Er hat niemals das Glück harmloser ungebundener Fröhlichkeit gekannt, er hat auf der



Fig. 2. Centauren-Kampf. Marmorrelief. Florenz, Casa Buonarroti.

anderen Seite nie unreife Gedanken, ungefüge Formen erst langsam überwältigen, sich Stufe für Stufe die künstlerische Reife erwerben müssen. Selbst die Fehler, die an dem Centaurenkampfe bemerkbar sind, wie die Vergesslichkeit, die Tiefe des Raumes zu berechnen, so daß sie für die Fülle der Figuren zu gering erscheint, können kaum als eigentliche Jugendfehler Michelangelo angerechnet werden, da er auch nachmals, als er längst auf dem Gipfel seiner Kunst thronte, dieselben wiederholte. Es kommt im Centaurenkampfe nicht das einzige Mal vor, daß die Fortsetzung einer Gestalt oder eines Gliedes im Grunde des Steines gefucht werden muß und — hier nicht gefunden wird. In dem Jugendwerke überfieht man sogar vollständig diese aus dem überfließenden Reichthum der Phantasie entspringende Luft, den Stoff zu vergewaltigen, über dem Staunen, mit welcher Meisterschaft der kaum zwanzigjährige Michelangelo bereits die plastischen Formen beherrscht und mit technischen Schwierigkeiten spielt. Eine praktische Kunstschule nannte Thorwaldsen das Relief, dessen Bedeutung erst recht ersichtlich wird, wenn man Antonio Pollajuolo's im Gegenstande verwandtes Relief, den Kampf nackter Männer, (im Kensingtonmuseum) zur Vergleichung heranzieht. Eine ganz neue Welt spricht aus Michelangelo's Schöpfung, und dennoch trennt sie kaum ein Menschenalter von dem anderen Werke. Der vollendeten Durchbildung der einzelnen Gestalten des Vordergrundes erscheint die wohlabgewogene Composition ebenbürtig. Die Mitte des Bildes nimmt, nur mit dem Oberkörper sichtbar, der Held Peirithoos ein, dessen Braut gewaltsam von seiner Seite gerissen wird. Er bedroht mit hoch erhobenem Arm den Streiter zu seiner Linken, welcher einen gewaltigen Stein zum Wurf bereit hält, selbst aber von einem Kahlkopfe zum Ziele genommen wird. Dadurch daß der Angreifer auch stets wieder Angriffe erleidet, verschränken sich die Gruppen in der mannigfachsten Weise. Doch wird das Auge nicht verwirrt und die einzelnen Gestalten nicht zu einem Knäuel verwickelt. Vor der Mittelfigur steigerte Michelangelo mit weißer Erwägung die Handlung zur höchsten Kraft. Ganz vorne liegt, zu Tode getroffen, von der Wucht des Schlages wie in die Erde eingebohrt, ein Centaur und ist selbst wieder zum Lager eines Sterbenden geworden. Ueber diesen Opfern der Schlacht tobt noch wüthende Leidenschaft. Ein gewaltiger Recke hat seine Beute, einen schönen nackten Jüngling, am Hinterkopfe gepackt und schleppt ihn nach. Verzweifelt zerrt dieser den Arm des Siegers und ist bemüht, sich ihm zu entwinden. Und es gelingt ihm vielleicht auch. Denn er wird von einem Helfer um den Leib gefaßt und mit der gleichen Gewalt zurückgezogen, mit welcher er nach vorwärts gerissen wird. Wie eine Welle in die andere fließt,

ebenfo ununterbrochen wogt der Kampf von dem einen Ende der Tafel zum anderen. Nur einzelne Hauptlinien, ungefucht, wie zufällig durch die Umrisse der Körper entstanden, durchziehen die Fläche, gliedern den Vorgang und gefallen dadurch zur höchsten Wahrheit vollendete, künstlerische Weisheit. Wahrlich, Michelangelo ist der Antike niemals so nahe gekommen, wie in dem Centaurenkampfe, dem Werke seiner frühesten Jugend.



Die Flucht aus Florenz hatte ihn wie die vertriebenen Medici in die Stadt der Bentivoglios, nach Bologna, geführt, ein glücklicher Zufall mit Gianfrancesco Aldrovandi, einem Kunstfreunde, zusammengebracht. Was mochte wohl Michelangelo bei der Frage Aldrovandi's denken, ob er sich wohl getraue, am Grabmale des heiligen Dominicus einige noch fehlende, von Gröfse übrigens wenig ansehnliche Figuren zu ergänzen? Er sagte bereitwillig zu und meißelte aus Marmor die Heiligen Petronius und Proculus und einen kandelabertragenden Engel. Der h. Proculus ging frühzeitig zu Grunde, der Schutzheilige der Stadt dagegen über dem Sarkophage und der Engel (zur Rechten des Beschauers auf der sogenannten Epistelfeite des Altars) haben sich erhalten. Als Michelangelo den Engel arbeitete, tauchte offenbar die Erinnerung an die empfangenen Schuleindrücke in ihm wieder auf. Das Werk erscheint älter als die Centauren Schlacht. Der Kopf mit dem kurzen Haar und dem energischen Ausdruck besitzt wenig von dem Engelhaften, welches die gegenüber knieende Engelsgehalt des während der Arbeit in Bologna (2. März 1494) verstorbenen Niccolo dell' Arca auszeichnet. Wegen der entschieden gröfseren Schönheit ist diese letztere eine Zeit lang für das Werk des jüngeren Meisters gehalten worden. Die Falten des dicken Gewandes am Engel Michelangelo's kleben gleichsam am Körper an und haben keinen anderen Zweck, als die runden nackten Formen recht deutlich zu betonen. Gleiche Eigenschaften zeigt das Gewand der von Michelangelo nur halb vollendeten (quasitotta) Statuette des h. Petronius. Neben eng an den Leib anliegenden Stellen bemerkt man stark gebrochene kleine Falten. Das Ganze macht den Eindruck, als ob Michelangelo nur eine kurze Mufse auf die Arbeit hätte verwenden können. Und das war auch der Fall, wenn die Nachricht auf Wahrheit beruht, dass er bereits im Sommer 1495 wieder in Florenz thätig auftrat. Die neue Verfassung, welche Savonarola's Anhänger eingeführt hatten, machte im Palaste der Signorie neue bauliche Einrichtungen nothwendig. Es galt, für die Sitzungen des grofsen Rathes, an welchem von nun an über tausend

Ann. 5.



Fig. 3. Marmorstatuette eines Engels.
Bologna, San Domenico.

Bürger theilnehmen sollten, einen würdigen Raum zu schaffen. Zu den Berathungen darüber soll man aufser Simone il Cronaca, Giuliano da

San Gallo, Baccio d' Agnolo und Leonardo da Vinci auch Michelangelo trotz seiner grossen Jugend berufen haben. Da bereits am 19. Juli 1495 die Ausführung des Werkes Cronaca übertragen wurde, muſs Michelangelo schon vorher nach Florenz zurückgekehrt sein. *)

Ein Glied der Nebenlinie der Medici, Lorenzo di Pierfrancesco, welcher sich von Piero Medici ferngehalten und zur Volkspartei geschlagen hatte, wurde hier sein Gönner und gab ihm auch einige Beschäftigung. Sie war weder ausreichend, noch winkten ihm von anderer Seite lohnende Aufgaben. Die schweren Zeiten, unter denen Florenz darnieder lag, die innere Parteiung, die äufsere Kriegsgefahr legten der altgewohnten Kunstpflege arge Fesseln an. Michelangelo verlies daher schon nach Jahresfrist wieder die Heimath und zog nach der Stadt, in welcher sich allmählich die Künstler Italiens zu



Anm. 6.

Fig. 4. Marmorstatuette des h. Petronius.
Bologna, S. Semenica.

fammeln begannen, nach Rom. Ihn trieb dazu noch ein besonderer

*) Vafari IV. 448.



Fig. 5. Pietà. Marmorgruppe.
Rom, St. Peter.

Anlaß. Er hatte einen schlafenden geflügelten Amor, die ausgelöschte Fackel und den Köcher zur Seite, in Marmor gemeißelt und auf den Rath Lorenzo's di Pierfrancesco ihm durch allerhand Mittel das Ansehen eines eben ausgegrabenen antiken Werkes verliehen. Ein gewisser Baldassare erwarb die Statue und verkaufte sie in Rom an den Cardinal von S. Giorgio, Raffaello Riario, bei dem Handel den Meister und den Käufer betrogend. Michelangelo empfing nur einen Theil des Kaufpreises, der Cardinal aber wurde in dem Wahne gelassen, eine ächte Antike zu besitzen. Die Wahrheit kam bald genug zu Tage und daß ein junger Florentiner der Schöpfer des Werkes sei, zur Kenntniß des Cardinals. Der letztere, welcher unbewußt dem Genius Michelangelo's in so hohem Maße gehuldigt, war doch gewiß zur regsten Förderung des Meisters bereit. In diesem guten Glauben lebte Michelangelo und wanderte nach Rom. Er ließ sich von Lorenzo di Pierfrancesco einen Empfehlungsbrief an Riario geben und langte am 25. Juni 1496 in Rom an. Die auf den Cardinal gesetzten Erwartungen wurden allerdings bitter getäuscht. Der Aerger über den ihm mitgespielten Betrug überwog die Freude an der schönen Statue. Er ließ sich von Baldassare den Kaufpreis wiedererstaten und gab ihm den Amor zurück, der bald darauf in den Besitz des Herzogs von Urbino und 1502 in die Sammlung der Markgräfin von Mantua,

Ann. 7. Isabella Gonzaga, gelangte, wo er seitdem spurlos verschwunden ist. Ein neues Werk, wie der Cardinal anfangs Michelangelo hoffen ließ, und wofür dieser bereits den Marmorblock gekauft hatte, bestellte er nicht. Auch die auf Piero de' Medici, der seine Verbannung lustig in Rom verlebte, gesetzte Erwartung ging nicht in Erfüllung. Er hielt nicht, klagte Michelangelo in einem Briefe an seinen Vater (19. August 1497), was er versprach. Dagegen gewann Michelangelo durch die Vermittlung Jacopo Galli's, eines römischen Edelmannes, die Gunst des französischen Gefandten am päpstlichen Hofe, des Cardinals Jean de Villiers de la Grolaie, Abtes von St. Denis, und wurde von diesem mit einer so großen und würdigen Aufgabe betraut, daß er für alle von dem Cardinal von S. Giorgio und von Piero de' Medici erlittenen Täuschungen sich reich entschädigt fühlen mußte. Der französische Prälat bestellte für eine Capelle in der alten Peterskirche die Marmorgruppe der Pietà, d. h. der Madonna mit dem todtten Christus im Schooße. Die Verhandlungen begannen spätestens im Herbst 1497, da in einem Briefe des Cardinals vom 18. November von einer Reise des Künstlers nach den Marmorbrüchen von Carrara die Rede ist; der förmliche Vertrag mit genauer Angabe des Preises —

450 Dukaten — und der Zahlungsfristen wurde am 27. August 1498 abgeschlossen. *)

An Michelangelo's Stelle unterschrieb den Vertrag der ihm befreundete Jacopo Galli. Er versprach nicht allein die Vollendung der Arbeit binnen einem Jahre, sondern verbürgte auch ein Werk, so schön, »wie kein einziges heute in Rom vorhanden und wie es auch kein lebender Künstler besser schaffen könne.« Michelangelo löste die Bürgschaft glänzend ein.



Die Pietà, seit 1749 in der ersten Capelle rechts in der neuen Peterskirche aufgestellt, nimmt unter den plastischen Werken Michelangelo's die hervorragendste Stelle ein. Auf dem breiten Kreuzessteine hat sich die Madonna niedergelassen, quer über ihren Knien ruht der todte Christus mit sanft gelösten Gliedern und leise nach rückwärts geneigtem Haupte, unter der Schulter von dem rechten Arm seiner Mutter unterstützt. Sie senkt ihr Antlitz herab und hält die Linke etwas ausgestreckt und die Hand wie unwillkürlich geöffnet, als wollte sie fragen, ob wohl ein so großer Verlust ertragen werden könne? Der Mutter Schmerz hat aber die jugendliche Schönheit der Madonna so wenig zerstört, wie der herbe Tod im Stande war, die Anmuth des Christusleibes zu brechen. Michelangelo hat in späteren Jahren im Gespräche mit Condivi den geringen Unterschied im Alter zwischen Mutter und Sohn aus theologischen Gründen erklärt, auf die unbefleckte Empfängniß hingewiesen. Natürlich hat er, während er sein Werk schuf, sich nicht durch solche Erwägungen bestimmen lassen. Er stand damals aber unter dem Banne der Antike, welche ihm hier in Rom ganz anders lebendig entgegentrat, als in den vereinzelten Schulmustern im Garten von San Marco. So wie Michelangelo in seiner Pietà hätten gewiß auch die alten Christen, die noch von dem Hauche der klassischen Kunst berührt wurden, den Tod des Erlösers aufgefaßt, gleich ihm die Wahrheit der Empfindung durch die vollendet schöne Form zu verklären gesucht. Bei der Einzelbetrachtung ist man leicht geneigt, dem nackten Christuskörper den höchsten Preis zu geben und im Kopftuche wie im Mantel der Madonna fogar seltsame und schwerfällige Motive zu entdecken. Gerade darin offenbart sich aber die in hohem Grade gereifte Weisheit des Künstlers, daß er das Kleid der Madonna ohne Scheu als Hintergrund des nackten Leibes behandelt, dessen weiche runde Formen sich von dem tiefgefurchten, reichgefalteten Gewande besonders wirkungsvoll abheben.

*) Milanesi Lettere p. 613.

Schon die Zeitgenossen bemerkten, Michelangelo sei bei der Schöpfung der Pietà von den Spuren der mittelalterlichen Tradition abgewichen.



Fig. 6. Bacchus, Marmorstatue.
Florenz, Nationalmuseum.

Das Urtheil spricht die Wahrheit aus, darf aber nicht als Tadel genommen werden. Denn was Michelangelo dafür bot, überragt weithin alle früheren Leistungen. Es weht eine antike Stimmung aus dem Werke. Die klassische Kunst lenkte damals aber nicht allein Michelangelo's Formensinn, sie gab ihm auch stoffliche Anregungen. Für Jacopo Galli arbeitete er während seines römischen Aufenthaltes, vielleicht noch vor der Pietà, zwei Marmorstatuen: einen Bacchus und einen Apollo.

Den Bacchus begrüßen wir in der Florentiner Galerie, wohin er 1572 durch Ankauf von den Erben Jacopo's gelangte. Des süßen Weines voll, in den Beinen nicht ganz sicher, mit dem vollen Becher liebäugelnd, den er in der Rechten emporhält, das Haupt mit Weinlaub bekränzt, steht Bacchus vor uns, das Bild des jugendlichen Zechers. Die schlaff herabhängende Linke hält eine Traube, von welcher ein kleiner bockfüßiger Satyr nascht. Ein Baumstamm dient dem letzteren zur Stütze und hilft gleichzeitig die ganze Statue im Gleichgewicht halten. Woher entlehnte Michelangelo das Motiv? Der Gegenstand der Darstellung war bis

dahin in der Renaissancekunst nicht heimisch gewesen, er liegt auch der Natur Michelangelo's, mag derselbe immerhin erst im späteren Alter das Gepräge des herbsten Ernstes empfangen haben, ziemlich fern. Der

Ausdruck des Gesichtes erscheint befangen, die ganze Haltung des Bacchus nicht so klar durchdacht und unmittelbar empfunden, wie es von einem



Fig. 7. Antike Marmorgruppe. Florenz, Uffizien. (Im Gegenfinne.)

selbständig geschaffenen Werke mit Recht erwartet wird. Unwillkürlich wird man an ein Vorbild gemahnt, welches die Phantasie des Meisters bannte und seinen Gestaltungsinn enger als sonst umschrieb. Die alten

Griechen erzählten die anmuthige Sage von dem Knaben Ampelos, dem Lieblinge des Dionyfos, nach dessen gewaltfahem Tode Zeus, um den Schmerz des Dionyfos zu lindern, einen Weinstock aus dem Leibe des Verstorbenen emporsprießen läßt. Die antike Kunst bemächtigte sich dieses Mythos und verlieh ihm neues Leben. Eine Marmorgruppe im britischen Museum z. B. schildert Dionyfos mit dem Becher in der erhobenen Rechten, mit der Linken Ampelos umarmend, welcher, bereits halb in den knorrigen Weinstock verwandelt und nur noch mit dem Oberkörper aus dem Stamme herausragend, dem Gotte eine Traube anbietet. Ob Michelangelo ein ähnliches Bildwerk vor Augen hatte oder ob er, wie Mariette*) meint, das ursprüngliche Motiv eines aufspringenden Panthers in einen feinen Studien naheliegenden Satyrknaben, welcher nach der Traube greift, verwandelt hat? Wie fest in seiner Phantasie die Gruppe des Bacchus mit einem Knaben wurzelte, beweist seine Restauration eines antiken Torfo. Er erweiterte denselben zu einer förmlichen Gruppe, ergänzte nicht bloß den Körper des Bacchus von den Knien an abwärts, sondern fügte noch beide Arme und Kopf, so wie den Knaben mit dem Baumstamm und den Masken hinzu.**)

Ann. 8. Statue mit dem für Gallo geschaffenen Bacchus. Die florentiner Gruppe im Gegenfinne gezeichnet (Fig. 7) giebt die Bewegung des Bacchus genau wieder, dürfte also als eine Vorarbeit für diesen aufzufassen sein: nur ließe er hier seiner Natur freieren Lauf. Untrügliche Merkmale weisen in der Bacchusstatue Michelangelo's Hand. Einen solchen Lebensüberfluß, wie ihn der prächtige Torfo des Gottes zeigt, konnte nur Michelangelo dem Marmor einhauchen. Auch an äußeren Zeugnissen der Aechtheit fehlt es nicht. Schon Raffael Volaterranus, dessen *Commentarii urbani* im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts geschrieben wurden, rühmt neben der Pietà das »operosum Bacchi signum in atrio domus Jacobi Galli, civis romani«.

Nicht die gleiche vollkommene Sicherheit herrscht in Bezug auf den Gegenstand und das Schickal der anderen für Galli gemeißelten Statue. Unsere Quellen stehen nicht im Einklange. Condivi erwähnt einen Cupido, Ulisse Aldrovandi spricht von einem Apollo, »ganz nackt mit Köcher und Pfeilen an der Seite, ein Gefäß zu seinen Füßen.« Beide Schriftsteller schrieben zu gleicher Zeit, beide sahen die Statue wie den

*) Observations in Gori's Ausgabe Condivi's.

**) H. Dütschke, Antike Kunstwerke in Oberitalien, III, No. 231.

Bacchus noch im Hause des Paolo Galli. In der Benennung steht gewiß das Recht auf des gewissenhaften, scharffehenden Aldrovandi Seite. Hat sich Condivi einfach im Namen geirrt oder haben wir es mit zwei ver-



Fig. 8. Cupido. Marmorstatue. London, South Kensington-Museum.

schiedenen Werken Michelangelo's zu thun, welche Condivi verwechselt hat? Die Frage besitzt keineswegs eine bloß literarische Bedeutung. Anm. 9. Das Kensington-Museum in London hat aus der Sammlung Gigli-Campana einen lebensgroßen Cupido erworben, in welchem wir die für

Jacopo Galli gearbeitete Statue zu erkennen glaubten. Das geht nun nicht mehr füglich an, selbst wenn wir den (leeren) Köcher mit (bronzenen) Pfeilen gefüllt denken. Es fehlt das von Aldrovandi hervorgehobene Gefäß zu Füßen des Gottes. Immerhin dürfen wir, wenn auch nur aus stilistischen Gründen, in dem ungeflügelten Cupido des Kenfington-Museums ein Jugendwerk Michelangelo's begrüßen.

Der jugendliche Gott ist halb knieend, halb sitzend, mit unterschlagenem rechten Beine — ähnlich wie der berühmte florentiner Schleifer — dargestellt. Der Kopf ist in scharfer Wendung nach der Seite gedreht; mit dem einen Arme greift Cupido vor, als wollte er vom Boden einen Pfeil aufheben; im anderen (restaurirten) hochgehobenen hält er den Bogen. Die Lehre von der Wirkung der Contraste erscheint hier beinahe wie in einem akademischen Exempel verkörpert. Der Kopf und der Torso, die beiden Arme und Beine zeigen nachdrücklich betonte Gegenätze in Stellung und Bewegung. Auffallen muß es, daß Michelangelo sein Werk unvollendet zurückließ. An den Haaren und an den auf dem schwarzen Sockel ausgebreiteten Gewandstücken fehlt die letzte Hand.



Vier Jahre währte Michelangelo's Aufenthalt in Rom, seinem Vater viel zu lange, der nicht aufhörte, ihm die eigene Noth zu klagen und zur baldigen Rückkehr in die Heimath zu mahnen.*) Was konnte dem Künstler aber die Heimath bieten, welche im Innern fortwährend Verfassungskrisen überstehen mußte, nach außen durch den Krieg mit Pisa beschäftigt war und in steter Furcht vor den lauernden Medicis und dem eroberungslustigen Cesare Borgia, diesem ruchlofesten aller Kraftmenschen, lebte? Zum Glück für Michelangelo bedachten ihn römische Freunde mit einem größeren Auftrage, welchen er nach seiner Heimkehr 1501 in Florenz ausführen konnte. Der Cardinal Francesco Piccolomini, nach dem Tode Alexander's VI. auf den päpstlichen Thron unter dem Namen Pius III. erhoben, hatte in Siena ein Familienheiligthum zu stiften beschlossen. Im Sienenser Dome sollte eine Familienkapelle errichtet werden, und ein Bücherfaal, an dieselbe anstoßend, die von dem großen Ahnen, von Aeneas Sylvius hinterlassenen Büchererschätze bergen. Wunderbar greifen Frömmigkeit und Ruhmesfehnsucht ineinander, so daß man kaum weiß, ob das Geschlecht der Piccolomini mit größerem Stolze auf den Papst Pius II. oder auf den Humanisten Aeneas Sylvius zurückblickte.

*) Gotti I, p. 23.

Schon im Jahre 1485 wurde der Bau der Kapelle begonnen, der plattische Schmuck derselben später dem Pietro Torrigiano, demselben, der als Jüngling durch einen Faustschlag Michelangelo's Nase für immer plattgedrückt hatte, übergeben. Als dieser aber den Künstlerkittel mit dem Soldatenrocke vertauschte und der Fahne Cesare Borgia's folgte, betraute der Cardinal mit der Fortsetzung des Werkes Michelangelo, wahrscheinlich unter Vermittlung Jacopo Galli's. Wenigstens leistete dieser abermals in dem Vertrage (5. Juni 1501) für den Künstler Bürgschaft. Der Vertrag, von Michelangelo nachträglich (19. Juni) in Florenz unterschrieben, band nach der Sitte der Zeit den Künstler eng und fest. Fünfzehn kleine Figuren, außer Aposteln und Heiligen noch Christus und zwei Engel, den Maafsen, welche Meister Andrea aus Mailand, offenbar der Unternehmer und Zeichner des ganzen Werkes, angegeben hatte, entsprechend, bestellte der Cardinal. Das Material sollte weißer fleckenloser Marmor fein und die Arbeit wenn möglich noch besser «als die man heutzutage in Rom sieht». Sobald zwei Figuren fertig sind, sollen sie von erfahrenen Meistern geprüft, das ganze Werk aber binnen drei Jahren vollendet werden. Außerdem verpflichtete sich Michelangelo, an einer von Torrigiano begonnenen Figur des h. Franciscus das noch fehlende Gewand und den Kopf zu ergänzen. Als Preis wurden 500 Ducaten ausbedungen, hundert Ducaten noch vor Beginn der Arbeit, das übrige Geld nach Maafsgabe des Fortschrittes derselben bewilligt. So fest und genau diese Bestimmungen auch lauten, so übten sie dennoch keine bindende Kraft aus. Nach drei Jahren hatte Michelangelo erst vier Figuren (die heil. Petrus, Paulus, Pius und Gregorius) fertig gestellt. Obgleich der Vertrag mit den Erben des Francesco Piccolomini (11. October 1504) erneuert und die Frist verlängert wurde, so nahm das Werk seitdem dennoch keinen Fortgang mehr. Noch nach sechzig Jahren (1561) dachte Michelangelo sorglich daran, daß es an der Zeit sei, die Angelegenheit mit den Erben zu regeln. *) Die Natur des Gegenstandes mochte ihn wenig gelockt und ihm das Aufgeben des Werkes leicht gemacht haben. Das größte Hinderniß war aber jedenfalls eine neue zuzagendere Bestellung, welche er kurz darauf erhielt.

Ann. 10.



Die Vorsteher des Florentiner Domes, die Consuln der Weberzunft, hatten im Hofe der Bauhütte seit langen Jahren einen verhauchten Riesen-

*) Milanese p. 615, 616, 627. Vgl. Documenti per la storia dell' arte Sanese III. 25 und den Brief

Michelangelo's an seinen Neffen Lionardo bei Milanese No. CCCXXXI.

block liegen. Agostino d'Antonio, ein Florentiner Bildhauer, uns am besten durch den Fassadenschmuck von S. Bernardino in Perugia bekannt, arbeitete 1463 im Auftrage der Domverwaltung an zwei mächtigen Statuen, »Giganten«, welche oben auf dem Dome (auf Widerlagen der Kuppel?) aufgestellt werden sollten. Die eine vollendete er zur Zufriedenheit der Besteller, über die andere kam es zum Streite. Der Künstler war in zwei Punkten von dem Vertrage abgewichen. Er hatte den Giganten, der auch genauer als Prophet und David bezeichnet wird, nicht aus vier Stücken, sondern aus einem Blocke zu hauen begonnen, wodurch der Preis des Werkes bedeutend stieg, und er hatte die Ausführung selbst wieder einem anderen Meister, dem Bartolommeo di Piero aus der Steinmetzenstadt Settignano, überlassen. Davon nahm die Domverwaltung (20. December 1466) Anlaß, den Contract zu lösen und den Block zurückzunehmen. *) Er blieb unbenutzt bis zum Jahre 1501 liegen. Da beschloß der Domvorstand (2. Juli), ihn aufrichten und durch Sachverständige prüfen zu lassen, ob er wohl noch brauchbar sei und die angefangene Figur aus ihm könne vollends herausgehauen werden. Das Gutachten fiel günstig aus, und Michelangelo wurde auserlesen (16. August) »quendam hominem vocato Gigante« zu vollenden. **) Der Domvorstand gewährte ihm eine Frist von zwei Jahren, stellte ihm die Tagelöhner, das nöthige Holzwerk und verhiess ihm 420 Goldgulden als Sold. Am Rande des Vertrages liest man die Bemerkung, daß Michelangelo am 13. September 1501 an einem Montage Morgen tapfer zu arbeiten angefangen habe. Und in der That war er ganz anders eifrig bei der Sache als bei dem für Siena bestimmten Werke oder bei der Bestellung, welche die Wollweberzunft und der Kirchenvorstand des Florentiner Domes zwei Jahre später (24. April 1503) bei ihm machten. ***) Er sollte zwölf lebensgroße Marmorstatuen, die Apostel darstellend, für den Dom meißeln, er brachte es aber nur zu dem flüchtigen Entwürfe einer einzigen Figur, welche (der h. Matthäus) gegenwärtig in diesem Anfangszustande in der Florentiner Akademie aufgestellt ist. Bereits im Januar 1504 war der David so gut wie vollendet. Es galt nun den passenden Aufstellungsort zu wählen. Denn der ursprünglich für die Kolossalstatue ausersehene Platz hoch oben auf einem Strebepfeiler des Domes erschien schon mit Rücksicht auf die Sicherheit des Werkes ganz undenkbar. Der Kirchenvorstand, um sicher zu gehen, berief auf den 25. Januar 1504 eine Versammlung von Sachverständigen

*) Gaye, Carteggio II. 466.
Giornale d'erudizione artistica. Perugia 1875. IV. 8.

**) Milanefi p. 620.

***) Milanefi p. 625.



Fig. 9. David. Marmorstatue.
Kunstakademie in Florenz.

und liefs über deren Vorschläge ein Protocoll aufnehmen, das sich glücklicher Weise bis zum heutigen Tage erhalten hat. Es gehört zu den anziehendsten und wichtigsten Urkunden der italienischen Kunstgeschichte, fowohl wegen der Autorität der Berufenen, als auch wegen der Wichtigkeit der Sache.

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

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

Ann. 11.

die Zeit Jenen Recht gab, welche einen gedeckten Aufstellungsort empfohlen hatten. Der zunehmende Verderb des Marmors heischte dringend die Entfernung von dem alten Standort. Die Statue, 180 Centner schwer, wurde im Sommer 1873 in die Akademie übertragen.

Kein plastisches Werk Michelangelo's erntete bei den Zeitgenossen so reichen Ruhm wie der David. Vafari preist den Wundermann, der einen Todten, den verhauenen Block, wieder zum Leben erweckte, und versichert, daß Michelangelo's David alle antiken und modernen Statuen, die griechischen und römischen, weit hinter sich lasse. Die Kühnheit und Sicherheit des Meisters wird in der That stets das grösste Staunen erregen. Vorgeschrieben und gegeben war ihm nicht allein der Gegenstand der Darstellung, gegeben waren auch die Maaße und Proportionen und mit ihnen die engste Schranke für Stellung und Bewegung. Dennoch merkt man kaum den Zwang und wird gewiß niemand aus der Gestalt allein die Geschichte des Werkes errathen. Den biblischen Hirtenknaben freilich konnte und wollte Michelangelo nicht verkörpern. Die Volksstimme wufte dies. Für sie gab es niemals einen David, sondern immer nur einen »Giganten«. Und das bleibt auch der richtige Name, nicht allein wegen der auffälligen kolossalen Verhältnisse, sondern auch wegen des deutlichen Anklanges an die berühmtesten Riesenstatuen des Alterthums, an die Kolosse von Montecavallo. Natürlich hielt sich Michelangelo hier wie überall von jeder unmittelbaren Nachahmung frei; ohne das vorhergehende Studium dieser antiken Werke in Rom hätte er aber niemals die schwierige Aufgabe so vollkommen bewältigt, vielleicht nicht einmal die Luft und die Macht gewonnen, das Wagniß zu versuchen. Den Heldenbildern Roms hat er die einheitliche Durchbildung der Körperformen abgelauscht, so daß dieselben bei aller packenden Naturwahrheit einem gemeinsamen Gesetze untergeordnet sich zeigen, ihnen das Geheimniß durchgängiger Belebung einer nackten Gestalt abgelernt. Sein Heros zeigt freilich äußerlich eine ruhige Haltung; doch durchzuckt eine einheitliche Bewegung von innen aus alle Glieder und erscheint der ganze Leib auf eine Action hin gespannt. Die erhobene Linke hält die Schleuder bereit, die am Leibe herabhängende Rechte birgt den Kiesel. Mit trotzigem Ausdrücke, den Kopf nach links gewendet, erwartet der Kämpfer den Gegner; im nächsten Augenblicke, ehe noch der scharf beobachtete Feind einen Entschluß gefaßt, wird David zum Angriffe übergehen.

Nicht genug kann es beklagt werden, daß eine zweite Davidstatue, welche Michelangelo bald nach dem »Giganten« schuf, im Laufe der Zeit spurlos verloren ging. Der Vergleich würde die Bedeutung jedes einzelnen

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



Der Florentiner Aufenthalt 1501—1505 schien sich für Michelangelo's Thätigkeit als Bildhauer überaus fruchtbar anzulassen. Denn außer den erwähnten Werken und zwei (unvollendeten) Rundreliefs in Marmor für Taddeo Taddei und Bartolomeo Pitti — jetzt in der Londoner Akademie und im Florentiner Nationalmuseum — muß in diese Jahre noch die Madonna von Brügge gesetzt werden. Die schriftlichen Nachrichten über dies Werk sind nicht ohne Widersprüche, und der Augenschein nicht förderlich, diesen Widerspruch rasch zu lösen. Zu Gunsten der Echtheit sprechen viele Umstände. Sowohl Condivi wie Vasari erwähnen ein Madonnenbild, welches flandrische Kaufleute, die Moscheroni, bei Michelangelo bestellt hatten. Am 4. August 1506 giebt ihm ein wegekundiger Freund, Balducci aus Rom, die Mittel an, wie das wahrscheinlich durch den Wegzug Michelangelo's nach Rom unterbrochene, jetzt erst fertige Werk am besten nach Flandern geschickt werden könne und zwar an die Adresse

*) Milanefi p. 624; Gaye, L, LI; Gazette des beaux arts. 2^{me} Carteggio II No. VII, XI, XII, XXV, période XIII. 242.



Fig. 10. Madonna. Marmorgruppe.
Brügge, Liebfrauenkirche.

der Erben des Giovanni und Aleſſandro Moſcheroni u. Comp. in Brügge. *) In der Liebfrauenkirche in Brügge am Ende des rechten Seitenschiffes befindet ſich auf dem Altar eine Marmorgruppe, die Madonna mit dem Chriſtuskinde, etwas unter Lebensgröße, aufgeſtellt, welche ſchon Dürer auf ſeiner niederländiſchen Reiſe 1521 als ein Werk Michelangelo's bezeichnete, und in deren Nähe überdies der Grabſtein eines ſpäteren Pierre Moskeron liegt. Um ſo mehr befremdet die ausdrückliche Bezeichnung des Werkes bei Condivi als einer Erzarbeit oder wohl gar bei Vaſari als eines Broncemedailions. Gern nimmt man einen Gedächtniſſfehler der beiden Biographen an, welche die Brügger Madonna ja niemals mit eigenen Augen geſehen hatten. Unzweifelhaft beruht ſie auf Entwürfen Michelangelo's. Das britiſche Muſeum und die Privatſammlung Vaughan in England beſitzen die erſten Skizzen und Studien des Meiſters zu der Brügger Madonna. Auch ein ſorgfältig gezeichneter Madonnenkopf in der Windforſammlung (Ph. No. 18.) hängt offenbar mit dem Werke zuſammen. Die Ausführung in Marmor zeigt aber theilweiſe eine weiche Glätte, die wieder von Michelangelo ablenkt. Man möchte daher in den Ausweg einlenken, die Madonna von Brügge als eine Gefellenarbeit, in Michelangelo's »bottega« nach ſeinen Skizzen aber nicht excluſivlich von ſeiner Hand geſchaffen, zu betrachten. Dafür ſcheint auch der jüngſt aufgefundene, im Kenſingtonmuſeum bewahrte Marmorkopf zu ſprechen, von welchem angenommen wurde, er zeige den Typus der Madonna von Brügge und ſei von Michelangelo eigenhändig gearbeitet worden, um den Gefellen bei dem Werke als Muſter und Anhaltspunkt zu dienen. **) Die techniſche Ausführung regt aber dieſelben Zweifel an, wie die große Gruppe in Brügge, und zum Ueberfluß wird auch die Erinnerung an den Ausſpruch Baccio Bandinelli's lebendig, daß Michelangelo keine Gehilfen in ſeiner Werkſtätte geduldet habe. ***) Freilich kennen wir Bandinelli als eine häßliche, wenig Vertrauen einflößende Perſon, und die Motive, welche er Michelangelo unterſchiebt, dieſer hätte keine Nebenbuhler heranziehen wollen, ſind gewiß falſch; aber für die frühere Zeit des Meiſters dürfte die Behauptung zutreffen. So bleibt alſo die Herkunft der Madonna von Brügge noch immer theilweiſe verſchleiert.



Wenn Michelangelo als Greis ſein Erſtlingswerk, den Centaurenkampf, betrachtete, pflegte er zu ſeufzen, daß es ihm nicht vergönnt geweſen,

*) Gotti II, 51.

**) Bottari, Lettere pittoriche.

**) Fine arts quarterly Review. II. 266. | I. 71.

sich ausschließlich der Sculptur zu widmen. Er hielt sich doch für diese Kunst am besten von der Natur ausgestattet. Bis zu seinem dreißigsten Jahre bewahrte er auch der Sculptur vollkommene Treue. Nicht allein in dem Sinne, daß er beinahe ausschließlich plastische Werke schuf, sondern auch in dem anderen, für seine Entwicklungsgeschichte entscheidenderen Sinne, daß bis dahin alle seine künstlerischen Gedanken plastische Formen annahmen und sein Formen Sinn überwiegend von antiken Studien geleitet wurde. Noch wirkt seine mächtige Individualität nicht auf jede Gestalt, die er verkörpert, einen starken Schatten, noch bilden seine Werke nicht zunächst und zumeist den ergreifenden Widerschein seiner großen einfachen Natur. Sie folgen noch den Gesetzen der Gattung, welcher sie angehören, und halten an dem allgemeinen Ideale der Renaissancekunst fest. Seine Centaurenschlacht, sein Cupido, Bacchus und David vollenden die von der Florentiner Kunst seit Donatello eingeschlagene Richtung; sie bilden ihre Spitze, stehen aber noch nicht wie seine späteren Arbeiten außerhalb des ganzen von Geschlecht zu Geschlecht überlieferten Kunstkreises.

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

die feinste plastische Empfindung die Gruppen bestimmt, die Rücksicht auf geschlossene, dem Raum frei sich anschmiegende Umriffe die Zeichnung regiert. Michelangelo übertrug diese Compositionsweise auch auf malerische Werke und gab dadurch ein von Zeitgenossen und dem jüngeren Geschlecht eifrig befolgtes Beispiel.

Gleich das früheste Gemälde, das wir von ihm besitzen, führt uns die Madonna vor Augen, zwischen deren Knien der Christusknaube steht, mit der einen Hand sich am Gewande der Mutter festhaltend, während er mit der anderen nach einem Buche greift. An die Madonna lehnt sich von der Seite der kleine Johannes an; je zwei singende Engel, symmetrisch rechts und links aufgestellt, schliessen und vollenden die ganz plastisch gedachte Gruppe. Lange unter Ghirlandajo's Namen bekannt, wurde das Gemälde auf der Manchester-Ausstellung 1857, obschon jede äussere Beglaubigung fehlt, als ein Originalwerk Michelangelo's erkannt und später aus dem Besitze des Mr. Labouchère (oder Lord Taunton's) in die Londoner Nationalgalerie übertragen. Es ist von Michelangelo nur angelegt, theilweise untermalt worden. Wahrscheinlich liess er das Bild unvollendet zurück, als er 1496 seine Reise nach Rom antrat, denn in diese Jahre möchte man die Entstehung wegen der besonders in den Engeln noch sichtbaren Anklänge an die ältere Florentiner Schule (Donatello und Robbia) setzen. Der plastische Charakter des Werkes tritt im Ganzen wie im Einzelnen deutlich an den Tag, er offenbart sich in der Vorliebe für das Nackte, welcher auch die Madonna huldigen musste, in dem schweren Wurf des Gewandes und nicht minder auch in der Abwesenheit aller malerischen Effecte. Die »Madonna von Manchester«, wie das Bild gewöhnlich genannt wird, ist allerdings im unfertigen Zustande auf uns gekommen. An den beiden Engeln links ist das Nackte grün untermalt, der Mantel der Madonna erscheint eisengrau, das Untergewand wie die Röcke der Engel rechts sind hellroth angelegt. Mit aller Sicherheit darf man behaupten, dass Michelangelo durch die Farben nur die Formen theils kräftiger betonen, theils klarer auseinander halten wollte, an eine coloristische Wirkung nicht dachte und daher allen technischen Neuerungen fremd, die alte Temperamalerei beibehielt. Daselbe Urtheil gilt von dem anderen Gemälde, das er nach der Rückkehr von Rom in Florenz malte, einem Rundbilde, von Angelo Doni bestellt und bereits von Condivi und Vafari erwähnt, von der berühmten heiligen Familie in der Tribuna der Uffiziengalerie.

Die Madonna, ein mächtiges Weib, hat sich auf die Kniee niedergelassen und nimmt, den Oberleib seitwärts gewendet, die Arme emporhebend, ihr Kind dem Gatten ab, der hinter der Madonna sitzt und die

Anm. 13.



Fig. 11. Madonna von Manchester.
Nationalgalerie zu London.

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



Die Zustände von Florenz schienen endlich nach längerem Wirrfal, bald nach dem Beginn des neuen Jahrhunderts, einer Wendung zum Besseren und der viel ersehnten gröfseren Stetigkeit entgegenzugehen. Seit der Hinrichtung Savonarola's, der als ein Sühnopfer politischer Leidenschaften sterben mußte, hatten sich die Parteiwogen geglättet. Noch immer suchten zwar die Florentiner nach der besten Verfassung,



Fig. 12. Heilige Familie.
Galerie der Uffizien in Florenz.

sie glaubten aber nicht, ihre Einführung mit blutiger Gewalt erzwingen zu müssen. Es durfte als ein entschiedener Fortschritt im Sinne des inneren Friedens gelten, als 1502 ein Gonfaloniere auf Lebenszeit erkoren wurde. Die Wahl traf den Piero Soderini, von dessen Natur und Umgebung keine Tyrannenherrschaft zu befürchten war. Der plötzliche Tod Alexander's VI. brach die gefährliche Macht Cesare Borgia's, der Untergang Piero Medici's im Garigliano befreite die Republik von dem nächststehenden Prätendenten. Mit dem besseren Glauben an die Dauer der republikanischen Staatsform hob sich auch der Stolz und die Lebensfreude der Bürger. Die Erinnerung an den Werth der Kunst als politisches Machtmittel wurde wieder lebendig, und die Lust, sie im öffentlichen Dienst zu gebrauchen, rege. Freilich hatten die vergangenen Tage der Noth und des Kampfes die Künstlerchaaren, die sonst zu jedem Werke bereit standen, gelichtet. Die Signoria klagte 1501 über den Mangel an guten Künstlern in Florenz. Zunächst im Fache des Erzgusses, aber auch in anderen Kunstzweigen machte sich eine Stockung bemerkbar; den altbewährten Meistern, welche noch die Zeiten Lorenzo Medici's erlebt, war keine gleich reiche Schülerzahl gefolgt. Doch auch da tauchten hellere Hoffnungen auf.

Leonardo da Vinci war 1500 nach langer Abwesenheit in Mailand nach der Heimath zurückgekehrt. Zunächst fesselten ihn weder die Kunst noch Florenz in hohem Maasse. Mit seinem Freunde Luca Paciolo betrieb er gemeinschaftlich mathematische Studien, im Jahre 1502 sodann stand er in den Diensten Cesare Borgia's und besichtigte die festen Plätze, welche dieser in der Romagna befafs. Erst 1504 erfahren wir von einem dauernden längeren Aufenthalte Leonardo's in Florenz. Mufste nicht sein Zusammenleben mit Michelangelo die Erwartung wecken, dafs Florenz abermals den Vorort italienischer Kunstpflege bilden werde? Die wenig freundliche Stimmung, welche Michelangelo seinem 23 Jahre älteren Landsmanne entgegentrug, hinderte nicht nothwendig den Aufschwung der Kräfte. Die Eiferfucht und der Ehrgeiz sind auch mächtige Thätigkeitstriebe, und eiferfüchtig auf den Ruhm Leonardo's bis zur Ungerechtigkeit scheint Michelangelo allerdings gewesen zu sein. Als einmal eine Gesellschaft geistreicher Männer auf der Bank vor dem Palaste Spini beisammenafs, und über einzelne Verse Dante's sich unterhielt, wurde der vorbeigehende Leonardo angerufen, um eine schwieriger Stelle zu deuten. Er verwies die Fragenden auf Michelangelo, der zufällig desselben Weges herkam; dieser aber, in dem Winke gleich Hohn und Spott witternd, fuhr auf: Erkläre nur du selbst, der du ein Reiterstandbild entworfen hast, um es in Erz zu giefsen, dazu aber unfähig dich zeigst und

schmachvoll das Werk mußte stehen lassen! So erzählt ein Anonymus, der noch vor Vafari Leonardo's Leben kurz beschrieb. *) Wir haben keine Ursache, die Wahrheit der Anekdote zu bezweifeln, wir besitzen nicht einmal den Muth, den gehässigen Ton durch die aufbrausende Leidenschaft zu entschuldigen. Der innere Gegensatz zwischen den beiden Männern war zu groß, als daß er sich nicht auch äußerlich kundgegeben hätte. Als ein Wunder menschlicher Vollendung wurde Leonardo gepriesen. Mit verschwenderischer Freigebigkeit hatte die Natur ihn ausgestattet, zur Schönheit und Kraft des Leibes eine kaum übersehbare Fülle geistiger Gaben hinzugefügt, der Summe seiner Fähigkeiten die weitesten Schranken, welche das Einzelwesen ertragen kann, gesteckt. Nur als Probe von dem Umfange seines Könnens und von der Tiefe seines Wissens fesselte ihn die einzelne That; fehlte dieser Reiz, blieb das Wagen und Versuchen ausgegeschlossen, so sank auch sein Interesse, und es kostete ihm dann kein Opfer, begonnene Arbeiten abzubrechen, einen eingeschlagenen Wirkungskreis zu verlassen. Unberührt von sorglichen Gedanken und gewöhnlichen Nöthen wandelt Leonardo heiter auf der Höhe des Lebens. Das Glück, welches der Philister sich wünscht, mag er nicht gekostet haben, wohl aber alle die Wonnen und Seligkeiten genossen, welche die geheimnißvolle Welt tiefer und zarter Empfindung gewährt. So lehren uns seine Werke, das verrathen die Nachrichten, die sich von seinem Leben erhalten haben. Wie ganz anders erscheint Michelangelo's Bild. Auf einem wenig ansehnlichen, mehr zähen als starken Körper saß der übermächtige Kopf. Wie der leiblichen Gestalt das Ebenmaß und die unmittelbare Anmuth fehlte, so war auch seinem Geiste ein heiter harmonisches Wesen nicht gegeben. Er ist streng gegen sich selbst, leicht herbe und vorurtheilsvoll gegen Andere, frühzeitig mit Familienorgen beladen, den Familienfreuden aber entfremdet. Zu viel Sonnenschein des Lebens hat ihn nicht verwöhnt. Während der Ruhm den glücklichen Leonardo gleichsam ohne sein Zuthun anflug, hat Michelangelo seine Größe unter herben Kämpfen durch unablässige Arbeit errungen. In einem Punkte ähnelt ihr Schicksal. Die Zahl ihrer halb angefangenen, abgebrochenen Werke überwiegt bei Weitem die Summe der vollendeten Schöpfungen. Schwerlich hat es Leonardo's Stimmung dauernd getrübt, Michelangelo erblickte aber darin geradezu einen Fluch seines Lebens und konnte sich über das unverschuldete Fehl schlagen so vieler Pläne und Entwürfe niemals trösten. Kein Wunder, daß zwischen den beiden so verschieden gearteten und so ungleich von dem Geschicke

*) Archivio storico ser. III, tomo XVI, p. 29.

behandelten Männern keine persönliche Freundschaft keimte. Dennoch konnte selbst Michelangelo dem Zauber der Kunst Leonardo's sich nicht



Fig. 13. Handzeichnung. Wien, Albertina.

vollständig entziehen, und wenn er auch den Mann nicht ehrte, so huldigte er doch seiner Weise und lernte von derselben.

Leonardo legte selbst in die einfachste Zeichnung, mochte sie auch

nur mit dem Röthel hingeworfen fein, eine bis dahin ungeahnte Poesie und Schönheit der Form, und rief dadurch, als er nach Florenz zurückkam, eine weitgreifende Umwälzung der Kunst hervor. Allerdings kam dieselbe nicht plötzlich über Nacht. Manche künstlerische Eigenschaften des Leonardo'schen Stiles lassen sich bereits auf Verrocchio, seinen Lehrer, zurückführen. Immer aber bleibt es wahr, daß erst Leonardo den Umschwung im Zeichnen in Florenz hervorrief. Sein umfassender, schöpferischer Geist gebot über eine ganz anders reiche Formenwelt als das in der Bildung beschränkte und mit technischen Schwierigkeiten kämpfende alte Geschlecht. Leonardo erfindet Köpfe, die an die Caricatur streifen, an welchen man aber trotz aller Uebertreibung den strengen organischen Bau erkennt. Nur eine Grundlinie scheint willkürlich angenommen, alle weiteren Linien und Formen aber werden mit unbedingter Nothwendigkeit aus ihr gefolgert. Er schuf Frauenbilder von wunderbarer Süße des Ausdruckes. Niemand hat solche



Fig. 14. Handzeichnung.
Paris, Louvre.

Bilder in Wirklichkeit erblickt. Kämen sie vor, so würde ja Liebeswahnfinn unabwendbar uns berücken. Niemand aber darf behaupten, daß sie der vollen Lebenskraft und Wahrheit entbehren. Solchen verstrickenden Beispielen konnte kein junger Künstler sich entziehen, auch Michelangelo nicht. In seinen früheren Jahren pflegte er in der bei Bildhauern üblichen Weise zu zeichnen. Derbe kräftige Linien umziehen die Gestalten, mit breiter Feder geführte Striche, zuweilen von anderen gekreuzt, deuten die Rundung der Glieder, die verschiedenen Flächen an, die Muskeln werden kräftig betont, die Körper vorwiegend vom anatomischen Standpunkte studiert. Die gebotenen Proben, in Rom geschaffen, als Michelangelo im unmittelbaren Banne der Antike stand, an der Bacchusstatue arbeitete und den Herakles-torfo bewunderte, zeigen diese für Michelangelo's Entwicklung bedeutsame Manier mit hinreichender Deutlichkeit. (Fig. 13 u. 14.) Auffallend unterscheiden sich von dieser erst später wieder in den Vordergrund getretenen Weise mehrere Blätter aus den Jahren seines Florentiner Aufenthaltes, 1501—1505. Wir besitzen eine Reihe von Röthelzeichnungen, welche das eingehende Studium Leonardo's kundgeben. Sie stellen bald Charakterköpfe vor, mit scharf zugespitztem Ausdrucke, bald verkörpern sie Träume idealer Jugendschönheit, suchen an Profilstudien das Gesetz weiblicher Anmuth festzustellen oder sind der Erinnerung an antike Anschauungen geweiht. Die Anklänge an Leonardo wird Niemand bezweifeln, welcher den Blick z. B. auf das nebenstehende Blatt aus der Oxford'schen Sammlung wirft. (Fig. 15.) Nicht bloß einzelne Typen, wie der grinende Faunkopf unten in der rechten Ecke oder die Frauenprofile oben, gehen unbeschadet aller Selbstständigkeit des jüngeren Meisters auf Leonardo zurück, auch in der technischen Behandlung, in der Rundung der Köpfe durch Helldunkel, in der freieren Lockenzeichnung bei dem Jüngling links oben erkennt man Leonardo's Vorbild.



Michelangelo's Kunst folgte sich aber noch viel enger mit Leonardo's Wirken berühren, der Nachahmer zum Mitbewerber um den höchsten Ruhm und zum Nebenbuhler emporsteigen. Soderini's Wahl zum lebenslänglichen Gonfaloniere bezeichnet nicht allein einen leider nur kurz währenden Ruhepunkt in den Parteikämpfen der Republik, sondern auch die Rückkehr zu der Kunstliebe, welche früher in Florenz heimisch gewesen war. Die Zünfte freilich, theilweise verarmt, konnten nicht mehr das alte Maecenatenthum durchführen, auch die Bestellungen so mancher reicher Familien, wie der Medici, fehlten. Dafür trat der Staat selbst ein. Es wurde beschlossen, den Palaß, den Sitz des Gonfaloniere, in dessen



Fig. 15. Studienköpfe. Röthelzeichnung in Oxford.

neu hergestelltem Hauptsaal sich der große Rath versammelte, mit Malereien zu schmücken. Kein Zweifel, daß auch die Gegenstände der Darstellung nach politischen Rücksichten erwogen und bestimmt wurden. Auf der einen Wand des großen Rathssaales sollte die Schlacht bei Anghiari, welche die Florentiner gegen den Condottiere des Mailänder Herzogs, gegen den berühmten Piccinino, im Jahre 1440 gewonnen hatten, geschildert werden. Für die gegenüberliegende Wand dagegen wurde eine Scene aus den Pisanerkriegen ausgewählt: Florentiner Soldaten, bei dem Bade von dem Feinde überfallen, eilen, dem Arno zu entweichen, die Rüstung anzulegen und den Pisanern entgegenzutreten. Besonders Ann. 15. dieses letzte Bild zeigt einen unmittelbaren Bezug auf die Zeitereignisse. Pisa hatte, als Carl VIII. im Jahre 1494 mit seinem Heere nach Italien herabgestiegen war, das florentinische Joch abgeschüttelt und sich, von den Gegnern von Florenz bald offen, bald heimlich unterstützt, unabhängig erklärt. Der Macht und dem Stolz der Republik war dadurch die schwerste Wunde geschlagen worden. Die Wiedereroberung Pisas erscheint seitdem als der Angelpunkt der florentinischen Politik.

Grade jetzt wieder machte Florenz die größten Anstrengungen, die gehafte alte Nebenbuhlerin zu bezwingen. Den Muth der Bürger durch die Schilderung früherer Kämpfe und Siege anzufeuern, wurde auch den Palaßbildern als Aufgabe zugedacht. Die Ausführung der Pisaner Schlacht bei Cascina übernahm Michelangelo, den Kampf bei Anghiari sollte Leonardo schildern. Leonardo begann sein Werk, nach den noch vorhandenen Rechnungsbelegen zu schließen, frühzeitig im Jahre 1504. Er zeichnete den Carton fertig. Kaum daß er aber einige Figuren auf die Wand gemalt hatte, legte er den Pinsel nieder, um niemals wieder zu der Arbeit zurückzukehren. Bitter klagte der Gonfaloniere in einem Briefe vom 9. October 1506 über Leonardo, der sich gegen die Republik nicht gut benommen und einen gar kleinen Anfang zu einem großen Werke gemacht hätte. Bekanntlich gingen sowohl der Carton, wie die im großen Rathssaal gemalte Gruppe der vier Reiter, die um eine Fahne kämpfen, zu Grunde, und unsere ganze Kenntniß von der Reitergruppe danken wir außer Vasari's Beschreibung einer wahrscheinlich freien Zeichnung von Rubens' Hand, die durch Edelinck's Stich die weiteste Verbreitung fand.

Michelangelo's Werk traf kein besseres Schicksal. Im Hospital der Färber bei S. Onofrio hatte er seine Werkstätte aufgeschlagen und hier seit Ende October 1504 am Carton gearbeitet. Er vollendete ihn wahrscheinlich schon im Februar 1505. Wir schließen es aus einer größeren

Zahlung, die ihm am 28. Februar gemacht wurde*), insbesondere aber aus dem Umfande, daß er schon im März Florenz verließ, um dem Rufe des Papstes Julius II. zu folgen, aber erst nachdem er hier nach eigenem Geständnisse den Carton vollendet hatte. Im Sommer (August 1505) wurde derselbe im Rathssaale aufgestellt, um auf die Wand übertragen zu werden. Dazu kam es nun nicht, da sich die Hoffnung auf die Rückkehr Michelangelo's in die Heimath nicht erfüllte. Doch blieb der Carton in der »sala grande nuova del consiglio maggiore« und wurde hier noch 1510 nebst den Reitern Leonardo's als Merkwürdigkeit gewiesen. »Li cavalli di Leonardo et li disegni di Michelangelo« hebt Albertini in seinem Memoriale unter den Kunstwerken im Palazzo maggiore besonders hervor. Später kam der Carton in den Palaß der Medici, wo er im Laufe der Zeit verschwand. Nicht Bosheit und Neid haben ihn zerstört, viel wahrscheinlicher hat übelangebrachte Begeisterung, die einzelne Stücke als Kunstreliquien zu besitzen suchte, ihm ein Ende bereitet. Im Jahre 1575 befanden sich einzelne Fragmente im Besitze der Familie Strozzi in Mantua, welche sie dem Großherzoge von Toscana zum Kaufe anbot; leider vergebens. Wie lange sie noch in Mantua blieben, ob Rubens sie noch vor Augen hatte, als er für seine Taufe Christi in der Jesuitenkirche in Mantua einzelne Figuren aus dem Carton Michelangelo's benutzte, wissen wir nicht. Jede Spur ist seitdem verwischt, unser Wissen von der Gesamtcomposition ausschließlich Vasari entlehnt, der zwar nicht mehr den Originalcarton seines Meisters gesehen hatte, aber doch eine vollständige, später gleichfalls verlorene Copie des Bastiano da San Gallo kannte. Vasari's Bericht lautet folgendermaßen:

Anm. 16.

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

*) Gaye II. no. XXXVII. Nota.



Fig. 16. Die Kletterer.
Nach dem Stiche von Marcanton.

Einen aufrecht, die Anderen knieend oder vorgebeugt, Andere stürzend oder in die Höhe kletternd in den schwierigsten Verkürzungen.*

Ein flüchtige Federzeichnung in der Albertina, erst vor wenigen Jahren aufgefunden, giebt eine beiläufige Vorstellung von der Scene voll des Tumultes, der Haft und des Schreckens, wie sie dem Künstler im ersten Entwurfe vorschwebte.*) Außerdem tritt noch für die eine und andere Gruppe die Nachbildung im Kupferstiche zur schriftlichen Ueberlieferung ergänzend hinzu. Bereits 1510, also zu einer Zeit, in welcher der Carton noch unverfehrt bestand, hat Marcanton eine Gruppe von drei Figuren aus demselben in Kupfer gestochen. Das Blatt (B. 487), unter den Namen »die Kletterer« weltbekannt, zeigt einen nackten Soldaten, vom Rücken aus gesehen, welcher soeben das steile Ufer emporklettert, während ein zweiter auf der Erde knieend sich vorbeugt und einem Kameraden, dessen Hand nur aus dem Wasser hervorragt, die Rechte hilfreich entgegenstreckt, ein dritter endlich, halb bekleidet, den Kopf seitwärts gewendet, zur Eile mahnend mit der Rechten auf den nahenden Feind hinweist (Fig. 16.) Auch die von Vafari so hoch gepriesene Gestalt des Alten mit dem Epheukranz und den Kletterer hat Marcanton (B. 472 und 488) noch einmal jeden einzeln gestochen. Einem Schüler Marcanton's, dem Agostino Veneziano, danken wir die Erhaltung einer anderen Gruppe (B. 423). Eiligst nestelt ein bereits gerüsteter Krieger noch am Gewande und setzt sich dem Feinde entgegen in Bewegung. Der nackte Soldat neben ihm hat soeben das Ufer erklommen und will sich, das Gewand über die Rechte geworfen, erheben. Er hat das Gesicht seitwärts gewendet, woher der Lärm tönt, während die dritte Figur sich über einen Verwundeten nach dem Uferrande vorbeugt, um nach einem Soldaten zu spähen, der mit den Fluthen kämpft. Nur seine Arme sind sichtbar, die Hände in der Verzweiflung förmlich in den Felsen eingegraben. Die letzte Figur ist der Alte, welcher mit dem Anzuge des Strumpfes nicht fertig werden kann. Obschon beide Stecher, Marcanton und Agostino Veneziano, das Terrain und den Hintergrund willkürlich verändert haben, bewahren doch ihre Blätter einen urkundlichen Werth. Die einzelnen Figuren sind zweifellos dem Carton Michelangelo's entlehnt, auch die Gruppierung festgehalten worden. Oder wenn sie, wie es damals häufig geschah, nach Handzeichnungen und Skizzen des Meisters gestochen wurden, so bewahren sie doch das unmittelbare Gepräge seiner Hand. Sie rechtfertigen die Bewunderung, welcher Vafari einen so begeisterten Ausdruck verliehen. Alle im Kreise der Plastiker

*) Thaufing in Lützow's Zeitfch. f. b. K. XIII. 107, 129.

erworbene Meisterschaft hielt Michelangelo hier zur Verfügung, um das höchste Maafs der Kühnheit und Freiheit in den Bewegungen, die vollen-



Fig. 17. Pseudo-Copie des Cartons der badenden Soldaten. Holkham Hall.

dete Kraft und Fülle des Lebens zu erreichen. Dagegen muß einem grau in grau gemalten Bilde im Besitze des Grafen Leicester in Holkham Hall, welches angeblich den ganzen Carton wiedergeben soll und durch den Stich L. Schiavonetti's eine weite Verbreitung gefunden hat, das Anrecht

auf Treue abgeprochen werden (Fig. 17). Das Bild gilt für das Werk Bastiano's da San Gallo. Auf Betrieb Vasari's hatte derselbe seine Nachzeichnung des Cartons noch einmal in Oel grau in grau wiederholt. Diese Reproduction wanderte aber nach Frankreich, während das Holkhamer Bild aus dem Palazzo Barberini in Rom herrührt. Es stimmt ferner mit Vasari's Beschreibung keineswegs überein und widerspricht in Einzelheiten den Stichen Marcanton's und Agostino's. Die Figuren des Hintergrundes endlich fallen so entschieden gegen die herrlichen Gestalten im Vordergrund ab, die Gruppierung erscheint zur Hälfte so locker, zur Hälfte wieder so stark gedrängt und gehäuft, daß man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, der Maler des Holkhambildes habe mit Hilfe von Stichen und Zeichnungsfragmenten die ganze große Gruppe zusammengestellt und die vorhandenen Lücken, so gut er es vermochte, ausgefüllt. Ein unverdächtiges Zeugniß von Michelangelo's Kunst legen demnach nur die alten italienischen Stiche ab. Für uns ist der Verlust des Schlachtcartons unerfetzlich. Auf die Zeitgenossen aber übte er glücklicher Weise die volle Wirkung. Aehnlich wie sich im fünfzehnten Jahrhundert um Masaccio's Fresken in der Brancaccikapelle alle Künstler gefammelt und von ihnen gelernt hatten, so bildete, wie die Sage geht, Michelangelo's Werk die Hauptschule des jüngeren Geschlechtes. Vasari zählt eine lange Reihe von Bildhauern und Malern auf, welche nach dem Carton zeichneten, und nennt unter ihnen auch Raffael. So trat der Urbinate zum ersten Male in die Kreise Michelangelo's.



II.

Raffael's Jugend und Lehrzeit.



och oben in den Apenninen, wo sich die Mark Ancona von Umbrien und Toscana scheidet, liegt Raffael's Heimath. Die groſſe Heerſtraſſe, auf welcher die Völkſchaften zogen, und welcher entlang die Ideen wanderten, die das Schickſal und Leben Italiens entſchieden, berührte das urbinatiſche Hochland nicht. Es iſt eine einfame aber keine todte und öde Welt. Hier, wie auf der ganzen gegen das adriatiſche Meer offenen Offſeite Mittelitaliens zeigen die Bodenformen einen ſchärferen Wechſel, rücken die Gegenſätze der Natur, rauhe waldreiche Bergkämme, fruchtbare milde Thäler nahe aneinander. Groſſe, mächtige Gemeinweſen, ein politiſch rühriges Bürgerthum finden keinen Raum, dagegen erheben und erhalten ſich leicht, auf die zahlreichen feſten Plätze geſtützt, Gewaltherrſchaften, und vererbt ſich häufig die militäriſche Führerrolle. Die berühmteſten Condottieri, welche, durch Glück begünſtigt, Dynaſtien gründeten, entſtammen den Marken, ſo die Sforza, Malateſta, Manfredi, Ordelaffi u. A. Auch Urbino erſcheint mit einer ſolchen Herrſcherfamilie auf das engeſte verbunden. Es dankt den Fürſten aus dem Hauſe Montefeltro ſeinen Glanz und ſeine hiſtoriſche Bedeutung, vor allen dem ritterlichen, kunſtliebenden Herzoge Federigo, der an vierzig Jahre (1444—1482) das Regiment führte und von ſeinen Zeitgenoſſen als das Ideal eines Renaissanceherrſchers geprieſen wurde. Siegreich im Felde ſchildert ihn Veſpaſiano da Biſticci, klug im Rathe und leutſelig im Umgange mit den Unterthanen, mit welchen er gern perſönlich verkehrte und in einem harmlos gemüthlichen Verhältniſſe lebte. Obſchon als Held geprieſen und zumeiſt auf ſeine militäriſchen Tugenden als Gewaltherrſcher geſtellt, huldigte er doch auch allen Künſten des Friedens mit Begeiſterung, und wenn ihm auch bei den unſichern Zeiten der Feſtungsbau in ſeinem Lande am meiſten am Herzen lag, ſo vergaß Federigo doch nicht, ſeine Hauptſtadt mit einem Palaſte zu ſchmücken, der im ſechzehnten Jahrhundert als der glänzendſte Schloßbau bewundert

Ann. 1.

wurde. Wissensdrang und Kunstliebe beherrschten ihn in gleichem Maasse, wie die von ihm gestiftete Bibliothek offenbart, deren reiche Bücherschätze mit der glänzenden Ausstattung der Räume wetteiferten. Durch kunstreiche Maler liess der Herzog alle Helden des Geistes der alten Heidenwelt wie der christlichen Zeit von Moses und Salomon bis auf die heiligen Augustinus und Thomas herab, von Homer, Platon und Aristoteles bis zu Dante und Petrarca schildern, und diese Phantasieporträts im Bibliotheksalle aufstellen. Auch Apoll mit den neun Mufen, der Schutzpatron der Humanisten, fehlte nicht. In den Schränken aber prangten in trefflicher Auswahl die Werke des »heiligen Collegiums der Theologen«, der alten und neuen Philosophen, der berühmtesten Poeten und vornehmsten Juristen.

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

Raffael's Urgroßvater Peruzzolo war um die Mitte des Jahrhunderts aus dem kleinen zwischen Urbino und dem Meere gelegenen Flecken Colognola in die Hauptstadt der damaligen Grafschaft eingewandert. Der Großvater Sante erscheint als ein aufsteigender Mann, der durch Glück im Handel und Wandel Grundeigenthum und ein Haus in der Contrada del monte — Raffael's Geburtshaus — erwarb. Wie es kam, dass Sante's Sohn, Giovanni, Maler wurde, wird uns nicht berichtet. Giovanni Santi erzählt selbst, dass er erst, nachdem er die mannigfachsten Erwerbszweige versucht, die wunderbare Kunst der Malerei ergriffen habe. Dafür, dass er die künstlerische Erziehung so spät begann, hat er es überraschend weit gebracht. Und die Malerei war nicht die einzige Kunst, welcher Giovanni seine Muse widmete. Die Thaten Federigo's weckten seine dichterische Kraft und begeisterten ihn zu einer Lebensbeschreibung des Herzogs in Terzinen. Wir ehren die treue Hingabe des biedereren Giovanni an das

herzogliche Haus, wir freuen uns aber auch, wenn schon der poetische Werth der nur auszugsweise bekannten Reimchronik — die Handschrift ruht in der Vaticana — das Mittelmaafs nicht überschreitet, über den verständigen Blick und die weitere Umsicht des Verfassers.*) Von besonderem Interesse sind die Bemerkungen Giovanni's über die Künstler seiner Zeit. Er kennt und nennt sie fast alle, Bildhauer und Maler, die Künstler Mittelitaliens und der Lombardei. Mit hohem Lobe stattet er namentlich Mantegna und Melozzo da Forlì, Leonardo und Perugino aus. Es mußten diese Letzteren nicht nothwendig in einem unmittelbaren persönlichen Verhältnisse zu Giovanni Santi stehen; jedenfalls, wenn ein solches bestand, haben wir darüber keine Kunde, so wenig wie über seine Beziehungen zu den zahlreichen Künstlern, welche Herzog Federigo in Urbino beschäftigte. Ausser vlaemischen Malern waren hier unter anderen Paolo Uccelli und Piero della Francesca thätig. Gerade in den öflichen Landschaften Italiens, wo es keine glorreichen Kunsttraditionen, keine festgewurzelten Localschulen gab, bemerkt man in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein unruhiges Wogen, ein häufiges Fortschreiten, ein eifriges Ausblicken nach den Vorzügen anderer Kunststätten. Wandermaler, hier überall gern gesehen, brachten zahlreiche Neuerungen mit und liefsen mannigfache Eindrücke zurück. Gelegenheit sich aus den engen Fesseln der localen Kunstübung zu reißen, gab es für den strebsamen Kunstjünger genug. Und dafs Giovanni Santi helle Augen und einen energischen Sinn befaß, bezeugen fattsam seine Werke. Nur aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens sind solche mit Sicherheit nachzuweisen, der Gang seiner Entwicklung ist daher nicht völlig klar. Offenbar blieb ihm aber die Richtung Piero's della Francesca und der Anhänger desselben nicht völlig fremd. Die Lehren der Perspective, einer damals noch vielfach geheimen und schweren Kunst, wendet er mit großer Freiheit an, selbst kühnere Verkürzungen gelingen ihm mühelos. Auch die berechnete Strenge der Zeichnung, in den Gewändern und einzelnen männlichen Gestalten bemerkbar, geht auf dieselben Einflüsse zurück. Doch war die umbrische Schule so nahe benachbart, der in ihr vorherrschende lyrische Anklang auch in Giovanni's frommer Heimath so gut verständlich, dafs er auch diese Eindrücke in sich aufnahm und in seinen Madonnenbildern veräußerte. Ueber allen diesen Aneignungen schwebt, die Gegensätze mildernd und lösend, seine eigene lebenswürdige, mit den Umbriern verglichen, frischere Natur. Die schwächste Seite an Giovanni ist das Colorit; er gebietet auch nicht über mannigfache Typen

*) Fragmente der Reimchronik bei Paffavant I. 415.

und wird leicht in der Charakteristik eintönig; dafür weifs er uns durch den milden Ausdruck und einzelne anmuthige Bewegungen feiner Gestalten, die wir bei seinen näheren Kunstgenossen vergeblich suchen würden, zu erfreuen. Giovanni Santi ragt weit über die Mehrzahl der letzteren hinaus, und hat sich als Lehrer gewifs von beschränkter Einseitigkeit ferngehalten. War er nun in der Lage, seinem Sohne Raffael Unterricht zu ertheilen?

Vielleicht schon in reiferem Alter heiratete Giovanni Santi die Tochter des Battista Ciarla in Urbino, mit Namen Magia, die ihm am Ann. 2. Charfreitag, den 28. März 1483, einen Sohn: Raffael gebar. Schon im Jahre 1491 (7. October) verlor Raffael seine Mutter. Giovanni schritt im Jahre darauf zur zweiten Ehe mit der Tochter eines Goldschmiedes, Bernardina Parte, erfreute sich aber nicht lange des neuen ehelichen Glückes, da er bereits am 1. August 1494 verstarb. Sein Tod war ein hinreichend wichtiges Ereignifs, um in einem Briefe der jungen Herzogin Elifabeth an ihre Schwägerin Isabella Gonzaga besonders vermerkt zu werden. *)

Raffael hatte bei dem Tode seines Vaters das elfte Lebensjahr erst um wenige Monate überschritten. Dadurch wird es zweifellos, dafs, wenn sich in Raffael künstlerische Eigenschaften Giovanni's wiederholen, dieses ungleich mehr auf Vererbung als auf Lehre und Unterricht beruht. Nur die einfachsten Handreichungen, die elementarsten Kunstgriffe kann er dem Vater abgelauscht haben. Wer den verwaisten Knaben weiter in der Malerei unterwies, ist uns freilich noch vollständig unbekannt.

Die von Vafari erzählte Legende findet zwar keine unbedingt gläubige Gemeinde mehr; mit einiger Einschränkung wird sie aber noch immer weiter gesponnen. Nach Vafari führte Giovanni Santi selbst noch sein Kind unter heifsen Thränen der Mutter zu Perugino. Gegenwärtig läfst man Raffael bis zum Tode Giovanni's im väterlichen Haufe leben und zeichnen. Sobald er den Vater verlor, wanderte er auf Geheifs des Vormundes und den Rath der Freunde nach der umbrischen Hauptstadt. Aeusere und innere Gründe sprechen aber für ein längeres Verweilen Raffaels in seiner Heimat. In den Gerichtsakten, welche in dem Erbstreite zwischen Raffael's Vormund, dem Erzpriester Dom Bartolomeo Santi, und seiner Stiefmutter aufgenommen wurden, wird er erst in einer Urkunde vom 13. Mai 1500 als dauernd abwesend von Urbino bezeichnet. Der Notar nimmt für den Abwesenden eine Summe Geldes

*) Campori, Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi. Modena 1870. p. 4.

in Verwahrung. Eine vorhergehende Verhandlung (5. Juni 1499) dagegen bezeichnet wohl die Stiefmutter ausdrücklich als abwesend, erwähnt aber Raffael's Abwesenheit mit keiner Silbe, obgleich derselbe nicht mehr minderjährig war, also eigene Rechte befaß.*) Raffael hätte auch in Perugia den persönlichen Unterricht des Meisters gar nicht genießen können, da Perugino urkundlich in den Jahren 1495 bis 1499 ein Wanderleben führte, und wenn er nicht auf Reisen war, seinen Wohnsitz in Florenz hatte. Auch Pinturicchio, welchen man gern als eine Art Altgefallen Perugino's darstellt, in Abwesenheit des letzteren mit der Leitung der Werkstatt betraut, weilte am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts noch in Rom und legte hier die letzte Hand an Fresken im päpstlichen Palaste und in der Kirche S. Maria del popolo. Zu den äußeren Gründen für die Meinung, daß Raffael erst am Schlusse des Jahrhunderts in Perugino's Werkstatt eintrat, treten noch innere hinzu. Wäre Raffael bereits im zarten Knabenalter unter Perugino's unmittelbare Zucht gekommen, wie hätte er sich da Widerstandskraft gegen die Einflüsse des Lehrers erworben? Er würde einfach mit Perugino's Augen gesehen, mit Perugino's Hand gezeichnet haben. Nun ist es aber eine allgemein anerkannte Thatfache, daß Raffael nicht nur Perugino's Manier mit großer Leichtigkeit überwand, sondern daß er auch von allem Anfange her eine gewisse Selbständigkeit sich bewahrte. Dieselbe beschränkt sich nicht auf die allgemeine Auffassung der Natur, auf die zartere Anmuth und lebendigere Schönheit der einzelnen Gestalten. Dafür kann seine persönliche Anlage, seine angeborene Empfindungsweise als Erklärung angerufen werden. Raffael unterscheidet sich aber auch durch äußere Gewohnheiten von Perugino und den umbrischen Genossen. Bereits in den frühesten authentischen Zeichnungen kann man eine andere Art der Strichführung, eine Vorliebe für eine andere Kopf- und Handform und für andere landschaftliche Hintergründe beobachten. Als Beispiele mögen die Oxforder Blätter, welche Studien zu einer Auferstehung enthalten (Fig. 19) (Braun's Ph. 6 u. 7), und die Madonnenskizze (Br. 10) gelten. Wären wohl diese selbständigen Gewohnheiten so früh gezeitigt worden, wenn Raffael bereits seit dem Knabenalter in engem Zusammenhange mit einer Schule gestanden hätte, welche nach allem, was wir von ihr wissen, ein Arbeiten nach festgestellten Schablonen begünstigte? Man hebt gern den überraschenden Aufschwung Perugino's in den Jahren 1500 bis 1502 hervor und schreibt ihn dem Einflusse Raffael's zu. Die Berührung des Schülers wirkte auf den alten Meister wie ein Jugendbrunnen. Dieses

Ann. 3.

*) Paffavant I. 364 und Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlungen III. 161.

Ereignis erscheint räthselhaft, wenn Raffael schon seit den Knabenjahren sich in der unmittelbaren Nähe Perugino's bewegte und Fortschritt an Fortschritt still und stetig fügte. Männern des täglichen Umganges konnte der Gegensatz der Kunstweise schwerlich plötzlich und mit überwältigender Kraft sich offenbaren. Dagegen ist die Thatfache leicht er-



Fig. 18. Federzeichnung in Oxford.

klärlich, wenn man annimmt, daß mit Raffael eine neue frische bis zu einem gewissen Grade selbständige Kraft die Werkstätte Perugino's betrat.

Vielleicht darf eine Erfahrung, welche durch den Ueberblick der ganzen Entwicklung Raffael's gewonnen wird, schon hier Platz finden. Kein Künstler besitzt eine so unbeschränkte Empfänglichkeit für äußere Anregungen wie Raffael. Jeder neue Reiz, welchen ihm die Natur, die wechselnde landschaftliche Umgebung bietet, jeder neue Zug in der künst-



Fig. 19. Studien zur Auferstehung. Silberstiftzeichnung in Oxford.

lerischen Auffassung wird von seinem Auge aufgefangen, hinterläßt in feiner Phantasie einen tiefen Eindruck. Der Widerschein des Einflusses einer langen Reihe von Meistern lagert auf seinen Werken. Auch, wo uns die Tradition verläßt, entdecken wir durch die Stilvergleichung die Spuren des Feuereifers Raffael's, sich über die verschiedenen Kunstströmungen zu unterrichten und aus denselben für die eigene Entwicklung Nutzen zu schöpfen. Wie viele Meister klingen nicht in Raffael's Werken an: Perugino und Pinturicchio, Francia und Fra Bartolommeo, Leonardo und Sebastian del Piombo, endlich Michelangelo. Wie tief hat er sich in die Antike eingelebt, so daß die Wiederaufnahme derselben in den Kunstkreis des sechzehnten Jahrhunderts vornehmlich auf sein Beispiel zurückgeführt werden muß. Dennoch verleugnet er niemals seine Selbstständigkeit; er beharrt in keinem einzigen Falle bei der bloßen Nachahmung der äußeren Manier, sondern weiß stets die fremden Elemente mit seiner persönlichen Eigenart auf das engste zu verschmelzen. Er bleibt immer von den Jugendjahren bis an sein Lebensende nur Raffael, so offen sich auch seine Natur gegen äußere Anregungen erschließt. Diese Thatfache berechtigt zu dem Schlusse, daß sich das künstlerische Wesen in Raffael bereits zu einem festen Kern verdichtet hatte, ehe er mit einer der großen Lokalschulen in Berührung trat. In stiller Ruhe bildete er frühzeitig seine natürlichen Anlagen aus, entwickelte den Formeninn und übte das Auge, so daß er den mannigfachen Schulrichtungen später eine gewisse Widerstandskraft entgegenstellen konnte, von ihnen lernte, aber nicht überwältigt wurde. Diese stille Muse und die Gelegenheit zu frischer Selbstentwicklung fand er in seiner Heimat, wo es wohl einzelne Künstler, aber keine bevormundende Schule gab. So führen auch diese Erwägungen zu der Annahme eines längeren Aufenthaltes in Urbino, bevor er Perugino's Werkstätte besuchte.

Ueber den Mann, welcher Raffael's früheste Versuche leitete, stehen uns vorläufig nur Vermuthungen zu Gebote. Giovanni Santi hatte einen Gehilfen (garzone) Namens Evangelista Pian da Mileto, welcher Giovanni's Testament als Zeuge unterschrieb *), dessen künstlerischen Nachlaß, wie es scheint **), regelte und später mit Timoteo Viti gemeinsam arbeitete. ***) Im Jahre 1495 kehrte der letztere aus Bologna in seine Heimat zurück und wurde hier anständig. Timoteo ist wohl derselbe Maler, dessen Ankunft die Herzogin Elisabeth von Urbino erwartete, um ihr zuerst dem Giovanni Santi aufgetragenes Bildniß malen zu lassen. Er stand später

*) Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi. p. 136.

**) Campori, Notizie. p. 4.

***) Vafari IV. 507.

zu Raffael in nahen Beziehungen und war ganz geeignet, Raffael zu unterrichten, ohne dessen natürliche Entwicklung zu stören, ihm enge Schulfesseln anzulegen. So erscheint es gerechtfertigt, daß an ihn zunächst als Lehrer des jungen Raffael gedacht wird. Die äußere Wahrscheinlichkeit in innere Gewisheit zu verwandeln, indem Timoteo's Einfluß in den frühesten Werken Raffael's nachgewiesen wird*), ist bis jetzt nicht vollkommen gelungen.



Das Maas des Kunstvermögens, welches Raffael aus Urbino mitbrachte, läßt sich nicht mehr genau bestimmen. Wohl werden in Kunstkabinetten einzelne Handzeichnungen aufbewahrt, welche in seine früheste Jugendzeit fallen sollen, doch entbehren dieselben aller inneren Glaubwürdigkeit, wie z. B. die in dem sog. Raffaelischen Skizzenbuche (Samml. der Akademie in Venedig) bewahrten Zeichnungen nach Studien Perugino's und Pinturicchio's für die Fresken in der Sixtina. Auch die mit der Feder gezeichneten Copien nach den Idealporträten in der urbinatischen Bibliothek (eben dort) erscheinen unter sich viel zu ungleich und verrathen theilweise eine viel zu sehr schon praktisch geschulte, dabei wenig frische Hand, als daß sie dem etwa vierzehn- bis sechszehnjährigen Raffael mit Wahrscheinlichkeit könnten zugeschrieben werden. Dagegen liegt offen zu Tage, was ihm während seiner Lehrzeit die Werkstätte Perugino's an Anregungen bot. Ausser dem Frescoschmuck im Cambio waren Perugino damals noch folgende Tafelbilder aufgetragen worden: die Himmelfahrt Mariae für das Kloster in Vallombrosa, die Vermählung Mariae für die Josephsbrüderschaft in San Lorenzo in Perugia, die Krönung Mariae und die Kreuzigung für die Kirche San Francesco al monte. Dieselben Gegenstände hat Raffael in seinen frühesten selbständigen Werken geschildert. Für das nahe Verhältniß zu dem umbrischen Meister lassen sich aber noch viel sprechendere Zeugnisse aufweisen als die Gleichheit in der Wahl der Darstellungen. Wenn uns Blätter in die Hand fallen, deren eine Seite Perugino, die andere Raffael mit Zeichnungen gefüllt, dann wieder Entwürfe Perugino's, die Raffael in Farben ausgeführt hat, und endlich Skizzen von Raffael, welche sich auf Gemälde Perugino's beziehen, so dürfen wir wohl auf die engsten persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern, dem fünfzigjährigen Manne und dem noch nicht zwanzigjährigen Jünglinge schließen. Auf der Rückseite des Blattes (Städel'sches Museum in Frankfurt), auf welchem Perugino die

Ann. 4.

*) Lermolieff, Die Werke ital. Meister. S. 342.

Taufe Christi entworfen hatte, zeichnete der Schüler den h. Martin. Raffael's Gemälde in Berlin, die Madonna zwischen den hh. Hieronymus und Franciscus, besitzt seinen Ausgangspunkt offenbar in einer Werkstattzeichnung in der Wiener Albertina. Als Perugino die Auferstehung Christi, jetzt in der Vaticanischen Galerie, entwarf, wiederholte Raffael wahrscheinlich zu eigener Uebung die Gestalten der schlafenden und fliehenden Grabwächter. Dieselben sind uns in der Sammlung der Universität Oxford erhalten und überraschen, mit Perugino's Arbeiten verglichen, durch ihre ungleich größere Vollendung. Zwar fehlt noch, wie bei allen Jugendarbeiten Raffael's, das durchgreifende Naturstudium, besonders die Köpfe erscheinen nach einem feststehenden Typus gezeichnet. In den mit dem Silberstift zart gezogenen Umrissen klingt aber bereits der reine Wohllaut an, welcher alle Raffael'schen Schöpfungen begleitet. Noch ein anderes Beispiel des Zusammenwirkens mit dem Lehrer und den Schulgenossen verdient Erwähnung. Ein beliebter Gegenstand der Darstellung war in Perugino's Werkstatt die Scene, in welcher dem Christuskinde von den Eltern und den Hirten andächtige Huldigung gezollt wird. Es ruht auf dem Boden oder sitzt auf einem Sattel, von einem Engel unterstützt und wird von der knieenden Madonna, von Josephus und den Hirten angebetet. Diese Scene gibt eine kleine Predelle in der Sammlung Conneftabile in Perugia wieder; sie bildet den Inhalt der Mitteltafel auf dem großen Altarwerke, welches Perugino für die Karthause zu Pavia gemalt hatte und jetzt die Londoner Nationalgalerie unter ihren Schätzen bewahrt. Auch Raffael arbeitete den Gegenstand durch. *) Zuerst ganz flüchtig, dann sorgfältiger mit dem Silberstift auf abgetöntem Papier entwirft er mit einzelnen Abänderungen das Hauptmotiv des Mittelbildes. Und als der Carton für die kleine Predella in der Werkstatt fertiggestellt wurde, ließ sich Raffael nicht abhalten, wenigstens den Kopf der knieenden Madonna in größerem Maassstabe (Florenz Br. 516) auszuführen. Solche Zeugnisse der Wechselwirkung zwischen Werkstattarbeiten und Raffael's Studien können noch öfter angerufen werden. Kein Wunder, daß der begreifliche Eifer, recht viele Spuren der Jugendentwicklung Raffael's zu entdecken, sie zu einer förmlichen Regel erhob und seine Mithilfe an allen in dieser Zeit von Perugino geschaffenen Werken behauptet, alles Gute und Schöne in denselben ihm zugeschrieben wurde, meistens jedoch ohne zureichenden Grund. In der Malertechnik wenigstens stand Perugino seinen Meister und bedurfte

*) Robinson, Critical account of the drawings in Oxford No. 5—7. Br. 1 und 2.

hier nicht der nachbessernden Hand des technisch noch mangelhaft geschulten Raffael. Man geht also vollständig irre, wenn man gerade aus der grösseren Schönheit der Malerei auf Raffael's Mitwirkung schliesst; die bloße Abweichung von Perugino's Weise allein weist aber nicht nothwendig auf Raffael zurück. Noch andere jüngere Kräfte weilten in Perugino's Nähe, wie denn in der That in vielen Fällen, wo man Raffael's Anm. 5. Thätigkeit wahrzunehmen glaubte, eine Verwechslung mit lo Spagna oder mit Eusebio di S. Giorgio u. A. stattfand, wenn nicht ganz einfach der Wunsch, ein Bild Raffael's zu besitzen, der Vater des Glaubens wurde.

Schon wenige Jahre nach Raffael's Eintritt in die Werkstätte Perugino's trat ein Wechsel in seinem äusseren Leben ein. Der Meister verlies Perugia und nahm wieder in Florenz seinen ständigen Aufenthalt. Die kriegेरischen Unruhen, weithin im Lande durch den Ehrgeiz der Borgia erzeugt, mochten ihn zu diesem Entschlusse gebracht haben. Zwar war auch in Florenz die Kunstpflege gegen die alten glorreichen Zeiten dürftig geworden; immerhin gab es doch hier mehr Beschäftigung als in der nahe am Kriegsschauplatze gelegenen umbrischen Stadt. Und da in Florenz damals, wie die Signoria von Florenz ihrem Abgesandten, in Frankreich klagend bemerkte, die guten Meister zu fehlen anfangen, so durfte Perugino auf eine reiche Beschäftigung hoffen. Die Thatfache seiner Uebersiedlung nach Florenz 1502 wurde uns durch den jüngst veröffentlichten Briefwechsel der Markgräfin Isabella von Mantua mit ihrem florentiner Bevollmächtigten bekannt. *) Die Gemahlin Gonzaga's wünschte für ihr Cabinet auch ein Bild des »berühmten« Perugino zu besitzen. Ein Versuch, durch die Vermittelung Giovanna's della Rovere 1500 zu einem solchen zu gelangen, mißlang. Später, im Herbst 1502, zeigt der nach Florenz übersiedelte Maler Geneigtheit, der erlauchten Kunstfreundin zu dienen. Er empfängt ein Aufgeld, unterschreibt den Contract und läßt die Maasse für das Bild kommen; erst im November 1504 beginnt er aber die Zeichnung und vollendet das Bild im Juni 1505. Während dieser langen Zeit weilt er allerdings öfter ausserhalb Florenz, in Bädern, in Siena, in Perugia, hier, wie angegeben wird, um Rechts-händel zu schlichten: immer bleibt bei allen Betheiligten die Voraussetzung bestehen, daß er regelmäfsig in Florenz lebe, wo seine Frau, die schöne Clara Fancelli, wohnte und er eine Werkstätte besaß. Vom Beginn des Jahres 1504 an bringen noch andere längft bekannte Thatfachen die Bestätigung dafür bei.

Folgte Raffael alsbald seinem Meister oder blieb er noch dauernd

*) Giornale d' erudiz. artistica II. 73 ff.

in Perugia zurück, etwa neben Pinturicchio an der Spitze einer Werkstätte, welche Perugino daselbst zurückgelassen hatte? Leider fagen über den Bestand der letzteren, also über ein Doppelatelier Perugino's, die Urkunden nicht das Geringste, ja die Schilderung des Meisters in den Briefen des Mantuaner Geschäftsträgers, er müsse für das tägliche Brod arbeiten, scheint einem ausgedehnten Kunstbetriebe zu widersprechen. Allzu lange blieb übrigens auch Raffael nicht auf dem Boden Perugia's

Ann. 6. festgebannt. Im Jahre 1504 besuchte er für längere Zeit seine Vaterstadt, wo er den Verkehr mit Timoteo Viti erneuerte, und im Herbst desselben Jahres nahm er seinen ständigen Aufenthalt in Florenz. Zu dieser Annahme zwingt uns die Einsicht in die Stilwandlung, welche gerade jetzt eintritt, auch wenn wir den Empfehlungsbrief der Herzogin Giovanna von Montefeltre an den Gonfaloniere von Florenz, vom 1. October 1504 datirt, nicht als sichere Urkunde benützen. Vorher gingen noch kleinere Reisen, wie nach Siena zu der Zeit, als daselbst Ann. 7. Pinturicchio die Fresken in der Libreria malte. Eine alte Tradition läßt Raffael an den Entwürfen für dieselben mithelfen.

Nicht plötzlich und unvorbereitet tauchte Raffael 1504 in die florentiner Kunstströmung. Einzelne Berührungen mit der florentiner Kunstwelt hatten schon früher stattgefunden. Nicht gewaltsam sagte er sich von nun an von der umbrischen Richtung los. Zunächst blieb ja noch immer Perugino's Einfluß maafsgebend, neben welchem der von Verrocchio's Werkstätte her befreundete Kreis z. B. Lorenzo di Credi sich geltend machte; für entgegengesetzte Bestrebungen und Ziele konnte die Empfänglichkeit nur allmählich in Raffael erwachen. Den Vorgang der langsame, friedlichen Ablösung von der Schule des Meisters machen die ersten sicheren Werke Raffael's in klarster Weise anschaulich. Die materiellen Grundlagen der Composition entlehnt Raffael, auch nachdem er aufgehört hatte, Schüler Perugino's zu sein, den Bildern des letzteren; es ist überhaupt auffallend, wie lange in dieser Beziehung Raffael von älteren Mustern abhängig bleibt. Noch die Grablegung Christi 1507 offenbart die bedachtame, maafsvolle Weise des Künstlers, die in liebevoller Achtung für die Tradition keine wesentliche Neuerung überflüssig unternimmt. Die allgemeine Anordnung, die Gliederung im Raume, die Gruppierung, der äufere Charakter der einzelnen Gestalten erscheint regelmäfsig in den Bildern Perugino's und Raffael's wiederholt. Daraufhin konnte Vafari behaupten, dafs sich ihre Arbeiten nicht von einander unterscheiden lassen. Für den groben Blick mag das zutreffen. Sieht man näher zu, so bemerkt man, wie gleichsam eine Meisterhand alle Linien noch einmal zarter und reiner umschreibt, wie mit geringem

Wechsel reicheres Leben, tieferer Ausdruck, lautere Schönheit den einzelnen Gestalten wie den Gruppen aufgeprägt wird. Bei aller Innigkeit des Anschlusses an den Meister wahrt sich doch Raffael seine Freiheit, und spricht in diesen, oft ganz leisen, immer entscheidenden Aenderungen, ohne es zu wollen, ein festes Urtheil über Perugino's engbegrenzte Weise aus. Eine solche Objectivität konnte sich Raffael allerdings am raschesten erwerben, wenn ihm die Gelegenheit zum Vergleichen gegeben wurde, die Uebung seines Kunstsinnes nicht auf ein einziges beschränktes Feld angewiesen blieb. Daran schließt sich noch eine andere Beobachtung. Bei größeren Altarwerken erscheint das Hauptbild gewöhnlich mit geringerer Freiheit entworfen und stärker an ältere Muster angelehnt, als die kleinen Staffelterlen, die sogenannte Predella. In diesen wagt sich der jugendliche Maler muthiger heraus und betritt ohne Scheu einen weiteren Kreis des Lebens und der Kunst. Hier läßt er z. B. florentinische Einflüsse offener walten, während die Hauptbilder noch an dem Herkommen der Schule festhalten und in der conservativen Richtung beharren. Natürlich geben die Predellabilder den besseren Schlüssel für die Entstehung der Werke ab.



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

Drei Werke Raffael's nennt Vasari für drei verschiedene Kirchen in Città di Castello gemalt. Den Inhalt der für S. Agostino bestimmten Tafel bezeichnet er nicht näher, doch herrscht kein Zweifel, daß unter derselben das hier bis 1789 bewahrte Altarbild: die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino verstanden werden müsse. Es ist das einzige in dieser Kirche, welches die Tradition Raffael zuschrieb. Leider besitzen wir nicht die geringste Spur, was aus demselben geworden, nachdem es Papst Pius VI. in mehrere Einzelbilder zer schneiden ließ, und müssen uns mit Beschreibungen, die aber nur nach dem Hörensagen verfaßt sind,

und mit Skizzen und Entwürfen (Lille und Oxford) begnügen. *) Nach einer in Lille bewahrten Handzeichnung (Braun's Photogr. No. 95) zu schliessen, versuchte sich Raffael in diesem angeblichen Erstlingswerke im grossen Stile und schuf ein Bild, das im Gegenfatze zu allen übrigen Jugundleistungen eine durchaus selbständige Composition offenbart und zugleich eine vollkommen sichere Herrschaft über die Formen, natürlich innerhalb der Schulgrenzen, verräth. Der h. Nicolaus mit Kreuz und Buch in den Händen tritt als Sieger den bösen Feind mit Füßen. Ihm zur Seite standen zwei Engel, von welchen das Liller Blatt nur jenen zur Rechten des Heiligen zeigt. Ueber dieser unteren Gruppe schwebten, halb in Wolken verhüllt, nur mit dem Oberleibe sichtbar, Christus mit der Madonna und dem h. Augustin, Kronen haltend. Die Zeichnung zeigt theilweise nur erst die rasch hingeworfenen Studien nach dem Modell; um so überraschender wirkt die feine Zierlichkeit der Bewegungen, die Lieblichkeit des Ausdrucks. (Fig. 20.) Nach der Ueberlieferung soll Raffael dieses Bild bereits in seinem siebzehnten Jahre gemalt haben. Die Handzeichnungen sagen das eine aus, dafs der jugendliche Meister, als er die Krönung des h. Nicolaus entwarf, mindestens die gleiche Reife befaß, welche die anderen für Città di Castello geschaffenen Werke enthüllen. Diese, aber, das Crucifix in San Domenico und die Vermählung Mariae in S. Francesco, sind 1503—1504 entstanden.

Das Crucifix**), ein Gegenbild zu Signorelli's S. Sebastian, prangte in prachtvollem Steinrahmen auf einem Nebenaltar des Chores in San Domenico und gelangte in unserem Jahrhundert nach mannigfachen Irrfahrten in den Besitz des Lord Ward (Dudley-House) in London. Inmitten einer stillen, Schwermuth athmenden Landschaft, die in leichten Wellenlinien gegen ferne Hügel emporsteigt, ist das hohe Kreuz mit dem bereits todtten Christus, einer gestreckten, hageren Gestalt, aufgerichtet. Fliegende Engel halten unterhalb der Kreuzesarms Kelche bereit, das Blut, das aus den durchbohrten Händen und aus der Brustwunde Christi fließt, aufzufangen. Zu Füßen des Kreuzes knien Hieronymus und Magdalena, an welche sich die stehenden Gestalten Maria's und Johannes' anreihen. Die Abhängigkeit des Malers von den gleichartigen Bildern seines Lehrers ist unverkennbar. Er hält sich genau an die von Perugino beliebte Anordnung der Scene, wiederholt einzelne Stellungen und Bewegungen und umzieht die Figuren mit ähnlichen Linien wie sein Meister.

*) Zuerst beschrieben von Lanzi. I. 352. Eine frei behandelte Copie befindet sich in der öffentlichen Sammlung in Città di Castello.

**) Stich von L. Gruner.



Fig. 20. Studien zu S. Nicola da Tolentino. Museum zu Lille.

Ueberlegen zeigt er sich demselben in dem tieferen Ausdruck der Köpfe, in der feineren Modulation der Gesten. So läßt die Madonna bei Raffael wie auf den Kreuzigungsbildern Perugino's (vgl. z. B. das Bild bei Rosin tav. 70) die gefalteten Hände in stummem Schmerze herabhängen; auf dem Raffael'schen Gemälde ist ihre Lage ein wenig höher, aber gerade dieses Wenige ist für die Wahrheit der Empfindung entscheidend. Die unendlich reichere Naturbegabung des Jünglings bricht in solchen Dingen siegreich durch. Dagegen hätte er bei längerer Kunstübung es wahrscheinlich vermieden, dem Engel zur Linken in jeden Arm einen Kelch zu geben und nicht den Blicken der beiden Knieenden und den Augen der beiden stehenden Figuren stets dieselbe Richtung verliehen. Perugino als der geschultere Praktiker löst durch Contraste die Gleichförmigkeit. Auch den Vorthail weiser Bedachtsamkeit muß er aber bald an seinen Schüler abtreten. Raffael's Vermählung und Krönung Mariae gehen gleichfalls auf Compositionen Perugino's zurück, erscheinen aber keineswegs als befangene Nachbildungen, sondern zeigen geradezu vollkommen und vollendet, was der ältere Künstler mit beschränkten Kräften angestrebt hatte.



Die Vermählung Mariae*) (lo spozalizio) befand sich auf ihrem ursprünglichen Standorte in der Kirche San Francesco in Città di Castello bis zum Jahr 1798, kam dann in die Hände eines französischen Generals lombardischer Abkunft und schließlich in die Galerie Brera in Mailand. Raffael vollendete dieses Bild, wie die Inschrift sagt, im Jahre 1504. (Fig. 21.) Perugino's Darstellung desselben Gegenstandes stammt aus der Zeit, in welcher sich Raffael in seiner Werkstatt aufhielt und ist gleichfalls in dem Revolutionskriege als Beutestück von den Franzosen aus Perugia entführt worden. Gegenwärtig erfreut sich des Besitzes das Museum in Caen. Die materielle Beschreibung der beiden Bilder weicht kaum merklich ab. Da und dort schließt die Tafel oben im Halbrund ab und steigt im Hintergrund ein kleiner Polygonaltempel empor, die reizende Vorahnung der Bauten Bramante's. Die Mitte des vordersten Planes nimmt der bärtige Hohepriester ein, welcher die Hände des Brautpaares zusammenlegt; ein zierlicher Frauenchor begleitet Maria, auf Joseph's Seite stehen mit verdorrten Stäben die zurückgewiesenen Freier, unter ihnen der leidenschaftlichste im Begriffe, seinen Stab zu zerbrechen. Bei schärferer Betrachtung des Raffael'schen Werkes überfieht man aber über den

*) Stich von R. Stang.



Fig. 21. Die Vermählung Mariae. Galerie der Brera in Mailand.

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



Dieselben Beziehungen, welche zwischen Perugino's und Raffael's Bildern der Vermählung Mariae walten, werden in ihren Schilderungen der Krönung Mariae*) sichtbar. Perugino hatte diesen Gegenstand während Raffael's Gegenwart in seiner Werkstatt für die Kirche San Francesco al Monte bei Perugia gemalt**), Raffael die gleiche Darstellung im Auftrage der Maddalena degli Oddi, einer Dame aus dem städtischen Herrengeschlechte, für die Franziskanerkirche in Perugia ausgeführt. Ursprüng-

*) Stich von Ch. Stölzel.

**) Vgl. auch Pinturicchio's Himmel-

fahrt in S. M. del popolo und Krönung in der vatic. Galerie.

lich folgte, wie eine Sepiazeichnung in Pest*) lehrt, die Himmelfahrt Mariæ geschildert werden, wozu auch nach der Tradition die untere Gruppe besser paßt. Aus unbekannten Gründen wurde die Himmelfahrt in eine Krönung verwandelt. Der Vorgang hat durch diesen Szenenwechsel entschieden an Leben und einheitlichem Charakter gewonnen.



Fig. 22. Zeichnung Perugino's zu dem Bilde in Caen.
Sammlung Malcolm.

Das Bild, von Holz auf Leinwand übertragen, zielt gegenwärtig die vaticanische Galerie. Mehrere Studienblätter in Lille und Oxford beweisen die Sorgfalt der Vorbereitung. Köstliche Modellacte, zu welchen ihm Jünglinge in der plastisch wirkfamen, enganliegenden Volkstracht standen, machte er mit zartem Silberstifte für die musizirenden Engel (Oxford, Br. 3), den einen und andern aufwärts blickenden Kopf zeichnete

*) K. Pulsky, Raffael in der Ungarischen Reichsgalerie. Budapest 1882.

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

Zu dem Gemälde der Krönung Mariae gehört eine Predella, gleichfalls im Vatican, welche sich von dem Herkommen der Schule noch weiter entfernt als die untere Gruppe des Hauptbildes. In drei Abtheilungen werden die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel geschildert. Den geringsten Reiz übt die Scene der Verkündigung aus. *) Maria und der Engel verlieren sich beinahe

*) Carton mit der Feder gezeichnet, die Umriffe durchstochen, im Louvre. Br. 266.

in den weiten kahlen Bogenhallen. Auch die Darstellung im Tempel geht in ähnlichen, von Säulen getragenen und gewölbten Hallen vor sich. *) Doch erscheinen die letzteren besser gefüllt und werden vom Künstler in geschickter Weise benützt, den Vorgang schärfer zu gliedern. Im mittleren Raume hinter dem Altare steht der greise Hohepriester und empfängt aus den Händen Maria's das Christkind, welches sich offenbar seine Mutter zu verlassen sträubt und die Aermchen verlangend nach ihr ausstreckt. Der Madonna gegenüber befindet sich Joseph, eine edle kräftige Gestalt, die wie der Hohepriester vielfach an die gleichen Personen im Spofalizio erinnert. Er hat die eine Hand auf den Altar gelegt, während er mit der anderen den weiten Mantel schürzt. In dem seitlichen Bogengange halten sich links drei Frauen, rechts vier Männer auf, ruhige Theilnehmer des Vorgangs, im Gespräche unter einander begriffen oder der Hauptperson sich nähernd. Wenn hier noch für das Materielle der Composition Perugino's Muster (in Fano) angerufen werden kann, so enthält das mittlere Predellenbild, die Anbetung der Könige und Hirten, bereits die Lösung dieser Fessel und offenbart den Gewinn Raffael's an Selbständigkeit und freiem Ueberblicke der Formenwelt. **) In richtiger Berechnung der ihm gebotenen Fläche gab er seinem Bilde nur nach der Breite eine gröfsere Entwicklung. Er sah von der herkömmlichen Composition ab, welche der Madonna mit dem neugeborenen Kinde den mittleren Ehrenplatz einräumt und die Könige mit ihrem Gefolge zu beiden Seiten gleichmäfsig anreihet, und liefs die letzteren vielmehr im stattlichen Zuge eben ankommen. Die Führer schreiten der heiligen Familie entgegen, welche rechts beinahe in der Ecke vor einem verfallenen Hause die Geschenke entgegennimmt und nur noch eine Hirtengruppe neben sich hat. So brachte er neues, frisches Leben in die Darstellung. Als Vorbild für einzelne Gestalten dient aber nicht mehr ausschliesslich sein Meister; er hat sich in der weiten umbrisch-toskanischen Schule umgesehen, derselben einzelne Lieblingstypen abgelauscht und mit trefflichem Erfolge wiedergegeben. Einen schmucken Jüngling im eng-anliegenden Kleide, so dafs die Körperform deutlich sichtbar ist, bald breitspurig auftretend, bald mit gekreuzten Beinen, den einen Arm an der Hüfte, mit dem anderen auf einen Stab gestützt, hat bereits Signorelli mit Vorliebe seinen Bildern einverleibt, sein Beispiel namentlich auch bei Pinturicchio (in Siena) Nachahmung gefunden. Diese Figur hat mit der Handlung nichts zu thun, legt aber von dem plastischen Sinne des Künst-

*) Federzeichnung der Mittelgruppe
in Oxford. Br. 6.

**) Carton mit der Feder gezeichnet,
im Museum zu Stockholm.

ers, von seinen anatomischen Kenntnissen gutes Zeugniß ab und wurde aus diesem Grunde als Probestück gern angewendet. Auch Raffael reihte sie dem Gefolge der Könige an.



In allen Bildern, in welchen Raffael Compositionen Perugino's wiederholt, zeigt sich seine überragende Kraft. Diefelben verhalten sich zu den Vorlagen seines Lehrers nicht wie die Nachbildung zum Muster, sondern wie das vollendete Werk zum Versuche. Nur in einem Falle bleibt er, wenigstens in der Raumeintheilung und Anordnung, hinter Perugino zurück und zwar merkwürdiger Weise in einem Werke, welches nach G. Scharf's genauer Prüfung das Datum 1507 trägt. Für die Serviten-Kirche in Perugia malte Raffael in dem gedachten Jahre nach Vafari's Erzählung eine thronende Madonna mit dem Täufer und dem h. Nicolaus. Sie blieb dafelbst und zwar in der Familienkapelle der Anfidei bis 1764 aufgestellt. Durch Kauf gelangte sie in englischen Besitz und befindet sich gegenwärtig in Blenheim bei Oxford in der Sammlung der Herzoge von Marlborough.*)

Auf hohem Throne unter einem Baldachin sitzt die Jungfrau mit dem Christkinde. Sie blickt in das Gebetbuch, das aufgeschlagen auf ihrem Schooße liegt, und stützt mit der Rechten das Kind, welches gleichfalls in dem Buche zu lesen sich bemüht. Zur Rechten des Thrones steht der heilige Bischof Nicolaus von Bari, kenntlich an den drei Broten (Kugeln) zu seinen Füßen zur Erinnerung daran, daß er die Stadt Myra vom Hungertode gerettet. Er lieft in einem Buche, das er in beiden Händen vor sich hält; auf der anderen Seite ist der Täufer dargestellt mit nackten Beinen und Armen, im kurzen härenen Rocke, über welchen er noch leichthin, so daß er nur die eine Schulter bedeckt, den Mantel geworfen hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daß für die allgemeine Anordnung Perugino's Madonna mit vier Heiligen (jetzt in der vaticanischen Galerie) zum Muster diene. Da und dort geht die Scene in einer Bogenhalle vor sich, erscheint der Thron gleichmäÙig gebaut, zeigen die Heiligen verwandte Stellungen. Die beiden vorderen Gestalten auf Perugino's Bilde decken sich mit den Seitenfiguren Raffael's in den wesentlichsten Punkten. Unleugbar hat aber Perugino sein Werk räumlich besser eingetheilt. Bei ihm steht der Thron in einer von Pfeilern

*) Stich von L. Gruner. — Die in Frankfurt, im umbrischen Schul-Federzeichnung im Staedel'schen Inst. charakter, ist nicht von Raffael.

getragenen offenen Halle, Raffael hat den Thron vor dem Bogen errichtet und in denselben ihn eingesehnt. Der Thron ist übrigens auch steiler geworden, der Sitz der Madonna dadurch unbequem verengt. Fällt schon das Zurückbleiben Raffael's hinter seinem Vorbilde bei einem so spät entstandenen Werke auf, so erscheint das Beharren bei einzelnen Stellungen und Bewegungen, das Festhalten an Modellen, die man sonst in seinen frühesten Gemälden bemerkt, noch weniger erklärlich. Für die Stellung der Füße des Täufers hat Raffael offenbar daselbe Motiv benutzt, das ihm bereits bei dem h. Joseph im Spofalizio und bei dem

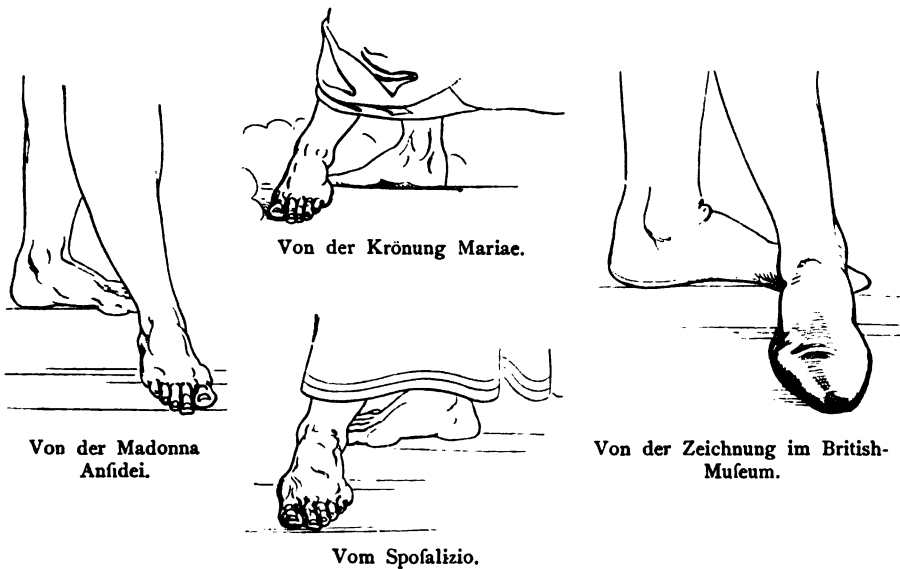


Fig. 23. Vergleichende Darstellung von Fußstellungen.

geigenden Engel rechts in der Krönung Mariä zu gleichem Zwecke diene, und welches auch schon in Zeichnungen seiner Schulgenossen (jugendlicher König im British-Museum, Br. 75) nachgewiesen werden kann. Ebenso gab er dem Kopfe des Johannes die Wendung und auch den Ausdruck, welchen der Apostel Petrus in der Krönung offenbart. Jedenfalls gehört die Madonna Ansidei der gleichen Entwicklungsstufe des Künstlers an, wie die bisher erwähnten Bilder. Raffael hat entweder ein lange zuvor entworfenes Werk nach größerer Unterbrechung wieder aufgenommen und es dann bei der nun einmal schon gemachten Zeichnung belassen, oder er hat sich bei einem Andachtsbilde unfrei gefühlt und

absichtlich auf einen älteren, dem kirchlichen Zwecke mehr gemäßen Typus zurückgegriffen. *)

Im Jahre 1505 hatte sich bereits Raffael längst vollkommen in das florentiner Kunstwesen eingelebt. Zu dieser Annahme zwingt, von Anderem abgesehen, die Composition der Freske in der Kirche San Severo in Perugia, im Jahre 1505 begonnen, aber unvollendet zurückgelassen. **) Während in den früheren Werken Raffael's die Einzelheiten feinen überlegenen, rasch voranschreitenden Geist bekunden, die allgemeine Anordnung und Gruppierung aber innerhalb der Schulgrenzen sich halten, offenbaren in der Freske von San Severo nur noch die Details den umbrischen Ursprung des Meisters und erscheint gerade die Composition bereits unter dem Einflusse von Florentiner Kunstidealen geschaffen. Die Mitte des leider arg zerstörten, von einem Spitzbogen eingerahmten Bildes nimmt Christus ein. Sein Oberkörper ist nackt, bis auf den linken Oberarm, über welchen ein Mantelstreifen gewunden ist, der im Schoofse wie eine Wulst quer gelegt, dann in reichen Falten bis zu den Füßen herabfällt. Die beiden Arme hält Christus erhoben, die Rechte zum Segen ausgestreckt. Ueber ihm schwebt die Taube und ganz oben, halb in Wolken gehüllt (jetzt zerstört), der segnende Gottvater. Vier Engel begleiten die dreieinigen Personen. Zwei kleinere, im zierlichen Tanzschritte sich bewegend, halten Rollen in den Händen; zwei feine Jünglingsfiguren, deren Körperformen durch die an den Leib angepressten Gewänder durchscheinen, stehen anbetend Christus zur Seite. Rechts und links von dieser Centralgruppe, die sich von einer Kreislinie umschreiben läßt, auf etwas tieferem Plane sitzen auf Wolken sechs Heilige des Benedictinerordens, würdigernste Gestalten mit markigen Köpfen, in weiten faltigen Gewändern. Die Reihe beginnt links mit dem h. Maurus, an welchen sich die Heiligen Placidus (im Diakonenkleide) und Benedictus anschließen. Dieser, wie der ihm gegenüberitzende Romualdus, ein langbärtiger Greis, blickt voll Andacht zu Christus empor, zeigt noch am meisten den umbrischen Charakter. Neben Romualdus sitzt ein zweiter Benedictus, durch Palme und Kleid als Märtyrer und Diakon charakterisirt, und endlich an der äußeren Ecke eine hagere, scharf profilierte Figur, der rechte Typus eines sich kasteienden Mönches, der heilige Johannes. (Fig. 24.)

In Christus hat Raffael offenbar den Weltenrichter verkörpert. Da

*) Die angebliche Predella, Predigt Johannes, in Bowood ist das Werk eines Florentiners.

**) Arg zerstört und neu übermalt von Consoni. Stich von J. Keller.



Fig. 24. Verehrung der hl. Dreieinigkeit (Bruchstück). Fresco in S. Severo zu Perugia.

diese Auffassung nicht durch den Gegenstand gegeben erscheint — was hat der Weltenrichter mit der Verherrlichung des Camaldulenserordens zu thun? — so liegt der Schluß nahe, daß er, der geringen Fruchtbarkeit der unmittelbaren Aufgabe sich bewußt, die Gestalt Christi einer andern Scene entlehnt hat. Ihm schwebte ohne Zweifel ein Bild des Weltgerichtes vor Augen, und zwar eine ganz bestimmte Wiedergabe desselben, die Freske des Fra Bartolommeo in S. Maria nuova in Florenz. Hier sah Raffael das Motiv ab, welches er in dem Gewande Christi wiederholte, den quer über den Schoofs liegenden weit hinausragenden Mantelwulft, bei Fra Bartolommeo durch den darunter sich bergenden Engel gerechtfertigt (Fig. 25); hier entdeckte er die Kunst, die Composition



Fig 25. Gewandmotiv vom Jüngsten Gericht des Fra Bartolommeo.

nach großen Linien zu gliedern, die einzelnen Gruppen mit regelmässigen geometrischen Figuren zu umschreiben. Kaum bedarf es des Hinweises auf eine Oxford Handzeichnung (Br. 15), welche außer Naturstudien für die Hände des h. Johannes und den Kopf des h. Placidus eine bei aller Flüchtigkeit doch deutliche Skizze der Reiter Schlacht Leonardo's enthält, um die florentiner Herkunft der Freske in San Severo darzu-thun. Der großartige Raumsinn, die architektonische Gesetzmässigkeit der Anordnung, die feierliche Symmetrie bei aller Lebensfülle und Naturwahrheit der Einzelgestalten sind der umbrischen Schule ebenso fremd wie sie den eigenthümlichen Vorzug der florentiner Kunst bilden. Durch Giotto und seine Schule wurde dieser der Wandmalerei besonders entsprechende Stil hier fest begründet und lebte, nachdem er im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts über dem Streben, der äusseren Formenwelt Herr zu werden und die technischen Mittel zu erweitern, eine Lockerung

erfuhr, in Domenico Ghirlandajo's Werken am Schlusse der Quattrocento wieder auf. Die Krönung Mariae in der Kirche S. Maria Novella zeigt den geschlossenen, aber durch leichte Verschiebungen von allem Steifen und Leblosen befreiten Gruppenbau, welcher dann bei Fra Bartolommeo in S. Maria nuova und weiter bei Raffael in S. Severo wiederkehrt. Nicht vom bloßen Hörenfagen konnte dieser die Herrschaft über die neue Kunstweise sich aneignen, sondern nur durch unmittelbares Studium der Vorbilder erwerben. So setzt also das Frescobild in S. Severo Raffael's längeren Aufenthalt und Einbürgerung in Florenz voraus. Von einer Reife Raffael's nach Florenz, bevor er das Werk in San Severo begann, berichtet auch Vafari, nur dafs er sie von kurzer Dauer sein



Fig. 26. Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia.

und ihr wieder ein langes Verweilen in Urbino und Perugia folgen läßt. Urkunden, welche Vafari's Angaben bestätigen oder widerlegen, sind bis jetzt nicht gefunden worden. So bleibt der äussere Wechsel im Dasein in Einzelheiten nicht ganz sicher gestellt. Doch wirft diese Unbestimmtheit keinen Schatten auf den Entwicklungsgang des Künstlers. Aus seinen im Jahre 1505 geschaffenen Werken geht mit aller nur wünschenswerthen Gewissheit hervor, dafs er damals in der florentinischen Kunstwelt sich bereits vollkommen heimisch fühlte und florentinische Kunstwerke längst mit eigenen Augen studirt hatte. Aber auch jetzt hielt Raffael die Verbindung mit seinem alten Lehrer aufrecht. Wir besitzen aus dem Jahre 1505 aufser der Freske von S. Severo noch ein anderes Werk Raffael's. Den Auftrag, für das Nonnenkloster S. Antonio in Perugia ein großes Altargemälde zu malen, vollführte er in diesem

Jahre. *) Die thronende Madonna, in einen blauen mit Goldsternen ge-
flickten Mantel gehüllt, hält das mit einem weißen Hemdchen bekleidete
Christuskind auf dem Schooße, welches dem kleinen, die Thronstufen
aufsteigenden, gleichfalls in ein härenes Röckchen gehüllten Johannes den
Segen ertheilt. **) Zu Seiten des reich geschmückten Thrones stehen
links die hh. Catharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus.

Die Rücksicht auf den Geschmack der Besteller mochte Raffael zum
Beharren bei dem Hergebrachten bewogen haben. Sowohl die Mittel-
gruppe der Haupttafel wie das Halbrund darüber (Tympanon), mit dem
Kniebilde des segnenden Gottvaters zwischen zwei adorirenden Engeln
bewegen sich überwiegend in den alten Schulgeleisen. Die beiden Frauen-
köpfe und insbesondere die Figur des Paulus verrathen dagegen florentiner
Einflüsse. Klingt in jenen Leonardo's Zeichnung nach, so lehnt sich
dieser an Fra Bartolommeo's Vorbilder an und haftet seitdem fest in
Raffael's Gedächtniß. Namentlich in den mittleren der fünf Predellen-
bilder athmete er von dem Zwange, welchem er bei der Composition
des Hauptbildes sichtlich unterworfen gewesen, wieder auf und gewann
die volle künstlerische Freiheit. Sie stellen den h. Franciscus und Antonius,
Christus auf dem Oelberge, die Kreuztragung und die Klage um den
Leichnam Christi dar und befinden sich gegenwärtig zerstreut im Privat-
besitz in England. ***) Die Composition der Kreuztragung, die gerühmteste
von allen, ist nur durch eine treue Nachzeichnung in Florenz zugänglich.
(Fig. 27.) Sie zerfällt ziemlich deutlich in drei Gruppen. Zwei Reiter, wie Türken
gekleidet, führen den Zug an. Der feste Sitz auf den kräftigen Rossen, die
kühnen Bewegungen der letzteren weisen darauf hin, daß Raffael einem
Künstlerkreise bereits angehört, in welchem Reiterstudien nicht selten sind.
Auch der energische Charakter der Mittelgruppe offenbart den florentiner
Einfluß. An einem Stricke, welchen der vorderste Scherge über die
Schulter geworfen hat und mit der Rechten anzieht, wird Christus vor-
wärts gezerrt. Mühsam schleppt er sich, von der Last des Kreuzes
beinahe zu Boden gedrückt, wenn nicht Joseph von Arimathia ihm hilf-

*) Stich von Aloysio Juvara. Haupt-
tafel und Tympanon, Eigenthum des
Duca di Ripalda (vorher im Besitze
des K. Franz von Neapel) befindet sich
im Depot der Nationalgalerie in London.

**) Federzeichnung in der Albertina
Br. 109.

***) Die beiden Heiligen (Dulwich

Galerie) sind ganz verdorben. Der
Oelberg (bei Lady Burdett Cutts) und
die Pietà (bei Mr. Dawson) gehen
auf Perugino's Compositionen zurück.
Dasselbe gilt von dem früher Raffael
zugeschriebenen Bilde Christi auf dem
Oelberg in der Nationalgalerie, wahr-
scheinlich einen Werke Spagna's.



opie) in den Uffizien, Florenz.

FISCHER & WITZIG IN LEIPZIG.

reiche Hand böte und den Schaft des Kreuzes mittrüge. Vier Soldaten muskelkräftige, stramme Gestalten, begleiten den Zug. Die dritte Gruppe zeigt uns die ohnmächtig zusammenfinkende Maria, von drei Frauen liebevoll gestützt, während Johannes händeringend zur Seite steht. Für diese Gruppe nun hat sich Raffael an Perugino's Vorbild gehalten. Nach dem Tode Filippino Lippi's (April 1504) übernahm Perugino die Vollendung einer Kreuzabnahme, welche jener für die Annunziata in Florenz begonnen hatte. Aus diesem Bilde entlehnte Raffael die Frauengruppe. Er bewies dadurch, daß die Herrlichkeit der Florentiner Kunst, so mächtig sie ihn auch bewegte, doch die Pietät für Perugino unverfehrt liefs, daß überhaupt sein Uebertritt nach Florenz keinen Sprung in seiner Entwicklung hervorrief. Raffael hat der florentiner Kunst zu einer Zeit bereits Einzelheiten abgelauscht, in welcher er noch schlechthin als Schüler Perugino's gilt, und er bleibt in Einzelheiten seinem Lehrer noch treu, nachdem er sich im Grofsen schon vollständig dem florentiner Kunstgeiste ergeben hat.



III.

Die Madonnen Raffael's.



ilt Vafari als gut unterrichtet, so haben die Schlachtcartons Leonardo's und Michelangelo's, deren Ruhm die weitesten Künstlerkreise durchdrang, den jungen Raffael nach Florenz gelockt. Offenbar ist aber die Quelle der Behauptung nur der Wunsch Vafari's, den Wechsel im Schicksal seines Helden mit einem großen Ereignisse zu verknüpfen, ein Verfahren, welches der historischen Kunst besser entspricht als der historischen Wahrheit. Raffael's Beziehungen zur florentiner Kunst sind älter als die Schlachtcartons, deren Vollendung in das Jahr 1505 angesetzt wird. Dafs Raffael den Reiterkampf Leonardo's zum Gegenstande seiner Studien gemacht hat, beweisen flüchtige Skizzen, welche er nach demselben entworfen. *) Der heroische Stil, der große plastische Zug jener Werke lag aber von seinen nächsten Zielen weit ab. Wohl übten Michelangelo und namentlich Leonardo auf den jugendlichen Künstler mächtigen Einfluß, aber nicht durch die Schlachtcartons, sondern durch ihre leichteren Schöpfungen, die Madonnenbilder z. B., welche ihm den Wohlklang der einzelnen Gestalten, die Kunst freier Gruppierung in einem neuen Licht offenbarten und zu einer Aenderung der Typen, zu einer Wandlung der Zeichenweise anregten. Raffael betrieb in seinen florentiner Jahren überwiegend die Tafelmalerei. Die technischen Fortschritte, welchen so viele tüchtige Kräfte in Quattrocento eifrigst nachgegangen, wurden in dieser Kunstgattung am glänzendsten verworthen. Besonders seitdem Leonardo die staunenden Genossen in die Geheimnisse unendlich reizender Farbenpoesie eingeweiht, stiegen die Oelgemälde zu nicht geringem Ansehen empor. Die Nöthen und Wirren der Zeit engten überdies die sonst so reiche Pflege der Wandmalerei ein; kaum dafs da und dort eine Kirche oder ein Kloster für wenig Geld und gute Worte bei einem Maler ein monumentales Werk bestellten und das in glücklicheren Zeiten Begonnene zu Ende führen ließen. Der Ueberfluß der Kunst-

*) Oxford Br. 15; Dresden Br. 79.

kraft kam der Tafelmalerei zu Gute. Wirkfame Förderung empfing dieselbe auch durch die gerade jetzt erwachende Sammelluft von Privatpersonen. An die Stelle der Körperschaften, welche ehemals die Kunstpflege in Händen hielten, traten einzelne Liebhaber, die in ihrem «studio» oder «camerino» gern dem Auge gefällige Gemälde sammelten und am Bilderbesitze sich freuten. Selbstverständlich erschienen ihnen gemalte Tafeln wegen des größeren Farbenreizes, wegen ihrer leichteren Beweglichkeit und weil sie mühelos vertauscht werden konnten, besonders begehrenswerth. Dieser Umschwung der Verhältnisse berührte auch Raffael in Florenz und ließ ihn beinahe ausschließlich Tafelbilder malen. Sein Wirken während der florentiner Jahre bewegt sich sogar in noch engeren Grenzen. Die Gegenstände, welche er mit Vorliebe auf den Tafeln vorführt, sind vorzugsweise Madonnen und heilige Familien, so daß gar nicht weit von der Wahrheit abweichen würde, wer seine florentiner Thätigkeit unter dem Titel «Raffael's Madonnenmalerei» umfaßte.

So lange die Anregungen der umbrischen Schule ausschließlich Raffael's Phantasie beherrschten, hat er nur ein einziges bedeutendes Madonnenbild selbständig geschaffen, die zierlich feine Madonna Conne-
Ann. 2.
stabile, welche leider vor wenigen Jahren nach Petersburg verkauft und auf diese Weise aus der Sehweite der Kunstkreise Europa's gerückt wurde. Während seiner römischen Periode gab zwar Raffael dem Madonnenideale zu wiederholten Malen Leben und Körper; aber abgesehen davon, daß in den späteren Madonnen häufig nur ältere florentiner Entwürfe ausklingen und in vielen Fällen die Ausführung Schülerhänden anheim fiel, können für diese Zeit Tafelbilder niemals als die Hauptschöpfungen des Meisters angesehen werden. Gerade die besten unter ihnen stehen unter dem Banne der Frescomalerei, in welcher Raffael's vollkommen gereifte Natur ihre höchste Befriedigung fand. In den florentiner Jahren treten die Madonnenbilder nicht allein in Bezug auf ihre Zahl in den Vordergrund: sie sind auch die Schule, in welcher die Phantasie des Künstlers ihre volle Freiheit und Selbständigkeit gewinnt. Man möchte zwar bei dem ersten raschen Ueberblicke glauben, daß Raffael's Entwicklung in Florenz einen Rückschritt gethan. Die figurenreichen, kunstvoll gegliederten Compositionen seiner Jugendzeit weichen einfachen, scheinbar kunstlosen Gruppen, welche das Auge des Malers der Natur, der unmittelbaren Umgebung abgelauscht und treu auf die Tafel übertragen hat. Aber jene Compositionen beruhten auf fremden Vorlagen, in diesen einfachen Gruppen spiegelt sich bereits hell und klar die schöpferische Begabung des Mannes, welcher seinem Werke das Gepräge der Natur-

nothwendigkeit und der vollkommensten Wahrheit ausdrückt, so daß darüber seine Persönlichkeit zurücktritt, und welcher dasselbe zugleich so musterhaft gestaltet, daß die Phantasie späterer Geschlechter zu dauern dem Beharren in den einmal festgezogenen Geleisen gezwungen wird.

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

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

Für diese menschliche Auffassung des Marienbildes — mancher wird

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



Mit welchem rastlosen Fleiße und unermüdlichen Eifer giebt sich aber auch der Künstler seiner Aufgabe hin! Nur einen geringen Theil der Madonnenbilder hat Raffael in Farbe ausgeführt. Die überwiegende Zahl seiner Mariencompositionen blieb im Zustande des Entwurfes und konnte erst in den letzten Jahren, seitdem die Photographie die Handzeichnungen alter Meister weiteren Kreisen zugänglich machte, in ihrem vollen Werthe erkannt werden. Denn in diesen oft nur mit der Feder flüchtig skizzirten, oft mit dem Silberstift in den Umrissen sorgfältig geführten oder durch aufgehöhte Lichter mehr malerisch behandelten Zeichnungen offenbart sich nicht allein der unerschöpfliche Reichthum der Raffaelischen Phantasie, welche selbst bei eng begrenztem Inhalt in immer neuen Formen sich ergeht, in ihnen enthüllt sich auch am deutlichsten der Einfluß, welchen die florentiner Kunst auf Hand und Auge Raffael's übte. Er erstreckt sich von technischen Aeußerlichkeiten, wie der Wahl farbigen Papiers, wodurch eine weiche, angenehme Mittellage für die ganze Zeichnung gewonnen wird, bis zu den in höherem Maasse belebten Kopftypen und den freieren Bewegungsformen. Wie sehr ihn namentlich Leonardo fesselte und in seine Zauberkreise zog, erkennt man ungleich schärfer aus seinen Zeichnungen als aus seinen Gemälden, in welchen er sich der Malweise des großen Lombarden doch nur auf ganz mittelbarem Wege näherte. Und in den Zeichnungen wieder ist es nicht so sehr die Gruppe als die Einzelgestalt, in welcher sich Leonardo's Muster abspiegelt. Von der Stärke des Wiedererscheinens überzeugt man

sich am besten, wenn man das eine oder andere Blatt aus der Florentiner Zeit zur Hand nimmt, z. B. das Frauenbild in der Liller Sammlung (Br. 81) auf grünlichem Tonpapier mit dem Silberstift ausgeführt oder noch besser die Federzeichnung im Louvre (Br. 255, Fig. 28), welche in der



Fig. 28. Federzeichnung im Louvre.

Haltung an das Porträt der Maddalena Doni erinnert; nur hat Raffael die Umriffe im Bilde kräftiger, das Oval voller gehalten. Die Natur des Modelles bedingte auf dem Louvreblatte die Zeichnung der Augen, sie sind offen, groß und rund. In der freier behandelten Skizze in Lille dagegen erscheint der Augenaufschlag Leonardo abgelauscht, in beiden

Fällen für den üppigeren Mund und das kräftigere Kinn fein Vorbild angerufen. Auch die Wendung des Körpers, die Behandlung der übereinander gelegten rundlichen Hände auf der Porträtzzeichnung in Louvre bezeugen das fleißige Studium Leonardo's.



Fig. 29. Sog. Schwester Raffael's. Silberstiftzeichnung.
Sammlung Malcolm in London.

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

in der Sammlung Malcolm in London, welche Raffael noch öfter wiederholt hat, lehrt uns sein Madonnenideal, wie es ihm am Anfange seiner florentiner Zeit vorschwebte, kennen. Das Blatt galt früher für das Porträt von Raffael's Schwester. (Fig. 29.) Ganz ohne Grund; nur in einem Punkte war diese Meinung im Rechte, daß das Bild ein genaues Naturstudium voraussetzt und seine Hauptzüge einer lebendigen Persönlichkeit entlehnt find. Es ist kein bloßer Modellact, vielmehr von dem Künstler aus der Erinnerung gezeichnet und den Madonnentypen angepaßt. Nur den Kopf bis zum Schulteranatz hat Raffael wiedergegeben. Das Haar in der Mitte glatt gescheitelt, mit einem dünnen Schleier bedeckt, ist hinter das Ohr zurückgestrichen, der Blick erscheint gefenkt, das Gesicht, fast ganz von vorne genommen, leise nach links geneigt. Raffael hat diesen Kopf auf keinem Madonnengemälde wiederholt, wohl aber den meisten seiner florentiner Madonnenköpfe zu Grunde gelegt.



Gar großen Dank würden wir Vafari zollen, wenn er die genaue Zeitfolge der Raffaelischen Madonnen niedergeschrieben hätte. Sein Schweigen sagt uns, daß schon zu seiner Zeit die Tradition darüber stumm war. Er begnügt sich, die Madonna mit dem Stieglitz (Gal. Uffizj) näher zu schildern und daß sie Raffael seinem Freunde Lorenzo Nasi zum Hochzeitsgeschenk bestimmt hatte, anzugeben. Er erwähnt sodann und beschreibt die Madonna Canigiani (München), erzählt, daß Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder gemalt habe, und versichert, daß bei Raffael's Wegzug von Florenz ein unvollendetes Madonnengemälde von Ridolfo Ghirlandajo fertig gemalt wurde. Das ist die ganze Kunde, die wir Vafari über Raffael's florentinische Madonnen verdanken. Die Inschriften auf den Gemälden selbst, sonst eine sichere Handhabe für die Zeitbestimmung, bieten nur eine geringe Hilfe. Vier Madonnen hat Raffael mit der Jahreszahl versehen: die Madonna im Grünen (Wien), die Madonna mit dem Lamme (Madrid), die »belle jardinière« (Paris) und die Madonna Niccolini (Lord Cowper in Panshanger). Das Unglück will aber, daß mit Ausnahme des letzten Datums (1508) alle anderen verschieden gelesen werden und in der That die vollständige Deutlichkeit vermissen lassen. Ist das Wiener Gemälde 1505 oder 1506, die Madonna mit dem Lamme 1506 oder 1507, die giardiniera 1507 oder 1508 gemalt worden? Der Streit darüber kann, wenn bloß die Inschriften zu Rathe gezogen werden, die Werke selbst überdauern. Dem Stilgeföhle allein muß die

Ann. 2.

Entscheidung überlassen bleiben; gewiß nur mit Zögern und unter Vorbehalten, wenn man erwägt, daß der in Stufen abzutheilende Zeitraum nur wenige Jahre beträgt, und der Glaube an eine solche mechanisch regelmäßige Stufenleiter der Entwicklung überhaupt auf der größten Verkennung der Menschennatur beruht. Bei Raffael tritt noch der Umstand hinzu, daß gar nicht selten zwischen dem Entwurfe und der Ausführung ein längerer Zeitraum verfliest und während die letztere bereits reichere unterdessen erworbene Kunstmittel zeigt, die allgemeine Anlage noch auf eine frühere Entwicklungsstufe zurückweist.

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

Das einfachste, von Raffael ohne Zweifel am frühesten selbständig verkörperte Madonnenmotiv dürfte die Maria mit dem Kinde sein. Als Muster der Frömmigkeit wurde sie im Mittelalter mit Vorliebe in heiligen Büchern lesend geschildert. Die Lese- und Gebetsfreude theilt sie dem Christkinde mit. In dem Rundbilde in Petersburg aus dem Hause Connestabile, welches noch vollständig unter dem Einfluß der umbrischen Schule gemalt erscheint, hat Raffael das Motiv der lesenden Madonna zum ersten Male verkörpert. Maria, aufrecht stehend, nur mit dem Oberkörper sichtbar, den Mantel über das Haupt gezogen, hält nach links ausschauend das Kind vor sich und stützt es mit der Linken, während

in der Rechten das aufgeschlagene Gebetbuch ruht, in welches Christus andächtig hineinschaut. Eine anmuthige Landschaft, durch einen Fluß belebt, allmählich gegen schneebedeckte Berge am Horizonte ansteigend, bildet den Hintergrund. Licht und klar in der Färbung, nicht durch Contrafte wirkend, dagegen durch den feinen Schmelz, den durchaus festen Auftrag der Töne ausgezeichnet, bildet dieses Werk den vielversprechenden Anfang einer langen glorreichen Reihe von Madonnenschilderungen. Die Skizze zu dem Madonnenbilde, welches Raffael angeblich für Alfano di Diamante gemalt hatte, als Dank bei dem Abschiede von Perugia für die ihm gewährte Gastfreundschaft, wird im Berliner Kupferstichcabinet bewahrt. Noch ganz im Stile Peruginos mit der Feder gezeichnet, unterscheidet sie sich von dem Gemälde auch dadurch, daß die Madonna einen Apfel statt des Buches in der Hand hält. Raffael hat daher das Motiv erst nachträglich umgeändert, ohne die Spuren der ursprünglichen Handhaltung völlig verwischen zu können. Selbständig von ihm erfunden tritt uns die Madonna mit dem Buche in einem kleinen sehr frühen Blättchen in Oxford (Br. 10) entgegen, welches durch die Rahmenlinien, sowie durch den Umstand, daß die Rückseite das Studium des Christkinds noch einmal im größeren Maasstabe zeigt, ganz wie der Entwurf zu einem Gemälde sich ausnimmt. (Fig. 18.) Auch hier spielt die Scene in offener Landschaft. Am Ufer eines Sees baut sich ein Schloß, durch eine Pfahlbrücke mit dem Ufer verbunden, mit Thürmen bewehrt, von einer Mauer umgeben, auf. Die Madonna, von vorn gesehen, umfaßt mit der einen Hand das auf ihrem Schooße sitzende nackte Christkind und hält mit der anderen das Gebetbuch, dessen Blätter das Kind wendet, nicht zum Spiele, sondern wie der nach oben gerichtete fromme Blick andeutet, um in der Andacht fortzufahren. Dieser Zug, welcher auch psychologisch etwas Gezwungenes hat, fand in den frischen, lebensvollen Florentiner Anschauungen keine Förderung. Mehr Kind, mehr Mutter scheint die Mahnung gelautes zu haben, die sich der junge Künstler selbst gab. Ihren Erfolg zeigt eine weitere in Florenz entworfene Reihe von Handzeichnungen. Auf einem Blatte in Lille (Br. 54) entwarf Raffael mit dem Silberstifte zu wiederholten Malen das Motiv der lesenden Madonna. Sie selbst erscheint wenig verändert, wohl aber das Christkind in Haltung und Bewegung naiver und natürlicher gedacht. Mit beiden Händen hat es das Buch erfaßt und hebt nun den Kopf gleichsam fragend zur Mutter empor. Von dem ursprünglichen Andachtsbilde ist der Künstler schon weit entfernt, sein Ziel fast ausschließlich bereits die freie Wiedergabe der menschlich schönen Beziehungen, des innigen Zusammenhanges, welcher zwischen Mutter und Kind waltet. Einen weiteren Schritt in dieser Richtung

wagen Zeichnungen in Wien und Oxford. Auf einer Federzeichnung in der Albertina, einem flüchtig aber wunderbar geistvoll und lebendig hingeworfenen Blatte (Br. 151), sitzt die Madonna, ähnlich wie in Michelangelo's Gemälde, mit angezogenen Beinen auf der Erde. (Fig. 30.) Sie hat den Kopf zur Seite gewendet und liest eifrig im Gebetbuch, was aber das



Fig. 30. Federzeichnung in der Albertina. Wien.

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

Stellung verlassen und einen erhöhten Sitz eingenommen. Das Christkind, zwischen ihren Beinen stehend, an ihr Knie angelehnt und den einen Fuß leicht gehoben, streckt den Arm gegen das Buch aus, in welchem die Madonna bisher aufmerksam las. Immerhin spielt noch das Buch in diesen Darstellungen die verknüpfende Rolle. Ganz nebenfächlich und



Fig. 31. Federzeichnung in der Albertina. Wien.

zufätzlich tritt es dagegen in einer Federzeichnung in Wien (Br. 153) auf. Das Kind ist an der sitzenden Mutter emporgeklettert, steht nun auf ihrem Schoofse und streichelt sie. Die Madonna hält nun das Buch, in welchem sie gelesen hatte, weit von sich und giebt sich rückhaltlos den Liebkofungen des Kindes hin. (Fig. 31.) Es verdient wohl bemerkt zu werden, dafs Raffael zunächst die Madonna mit dem Buche immer nur in flüchtigen Zeichnungen entwarf, auf eine Ausführung in Farben aber verzichtete.

Erst spät und nur in Verbindung mit einem anderen stärkeren Motive begegnet sie uns unter seinen florentiner Bildern. Für die Madonna Colonna (Berlin) benutzte er das Buchmotiv und zwar in ähnlicher Weise, wie auf der zuletzt erwähnten Wiener Zeichnung, welche denn auch in der That zu dem Gedankenkreise gehörte, aus welchem die Madonna Colonna hervorgegangen ist. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, daß die angeführten Zeichnungen eine Stufenleiter bilden, welche schließlich in dem Gemälde der Madonna Colonna endigte, wie denn überhaupt der Glaube gebannt werden muß, als ob Raffael unausgesetzt an der Entwicklung eines Motives arbeitete und erst, nachdem er dasselbe erschöpft hatte, ein anderes in Angriff nahm. So mechanisch regelrecht wirkt und schafft die Phantasie keineswegs. Der wirkliche Vorgang war vielmehr so, daß Raffael heute einen künstlerischen Gedanken faßte und ihm Leben und Körper einzuhauchen anfang, morgen aber vielleicht von einem anderen ergriffen wurde, der dann die nächste Thätigkeit in Anspruch nahm. So kreuzten sich und schnitten sich die verschiedenen Gedanken und Entwürfe, ohne daß über ihre Aufeinanderfolge irgend welche inneren Gründe entscheiden. Vollends die endgiltige Ausführung einer Skizze in Farben erscheint überwiegend von äußeren Bedingungen abhängig. Nur das Eine darf als gewiß gelten: wenn Raffael auf einen, bereits einmal in die künstlerische Form gefaßten Gedanken zurückkommt und ihn wiederholt durcharbeitet, so muß in diesen neuen Verkörperungen nach irgend einer Richtung der Fortschritt offenbar werden. Denn in seiner Phantasie haften die früheren Entwürfe fest — kein großer Künstler ist vergesslich — und helfen die neuen Formen bestimmen. In diesem psychologischen Sinne darf man die nach dem höheren Grade der Vollendung bestimmte Reihenfolge von Entwürfen eines Bildmotivs als auch der Zeitfolge wesentlich entsprechend bezeichnen.



Eine zweite innerlich verwandte Gruppe von Skizzen und Gemälden schildert das still innige Zusammenleben von Mutter und Kind, welche unbekümmert um die übrige Welt vollkommen sich selbst genügen und die Seligkeit der ungetrübten Hingabe an einander genießen. Die Madonna, bald stehend, bald sitzend, hält das Kind in ihren Armen, unterstützt es, wenn es sich aufrichten, die Mutter umhelfen, an ihre Brust sich anschmiegen will. Den Ausgangspunkt für diese Auffassung entdecken wir in den Madonnenbildern aus älterer Zeit, welche die Mutter Gottes darstellen, wie sie das Christkind den Gläubigen zur Anbetung

vorweist. Beide werden nun in menschlichere Beziehung gebracht und einander innerlich und äußerlich genähert. Die ersten Beispiele dieser Auffassung bei Raffael bieten zwei Handzeichnungen in Florenz (Br. 518 und 517). Auf dem einen leicht mit der Feder entworfenen Blatte preßt das im Arm der Mutter stehende Kind das Gesicht an ihre Wange und hebt zärtlich die Augen zur Madonna empor. (Fig. 32.) Die Zeichnung,



Fig. 32. Federzeichnung. Florenz, Uffizien.

in welcher nur die beiden Köpfe, dann ein Arm der Madonna und der Oberkörper des Christkinds sorgfältiger ausgeführt sind, gewinnt noch dadurch ein erhöhtes Interesse, daß sie die für Raffael charakteristische Form der Hände deutlich wiedergiebt. In der anderen Skizze steht die Madonna, beinahe bis zum Knie sichtbar, aufrecht in der Mitte des Rundes, in welches der Künstler, wie die Kreislinien andeuten, offenbar die Gruppe verlegen wollte. (Fig. 33.) Sie hat den Kopf, von welchem der Mantel über die linke Schulter den Arm halb verhüllend herabfällt, leicht zur

Seite geneigt und stützt mit der Rechten das Kind. Für die Linke hat Raffael die endgiltige Bewegung noch nicht gefunden. Defto bestimmter



Fig. 33. Federzeichnung in den Uffizien. Florenz.

ist das Christkind gezeichnet. Mit beiden Händen hält es sich an der Madonna fest, stemmt das eine Bein gegen den Leib derselben und läßt das andere mehr hängen, um die Last zu erleichtern und eine grössere

Sicherheit der eigenen Lage zu gewinnen. Wenn in der Madonna vielleicht noch der ältere umbrische Typus anklingt, so offenbart dagegen das Kind schon eingehende Naturstudien und einen liebevollen frischen Blick für das umgebende Leben. Das Blatt verdient eine besondere Aufmerksamkeit, da in demselben die beiden frühesten Florentiner Madonnen Raffael's wurzeln, die Madonna del Granduca und die in Panshanger bewahrte Madonna des Lord Cowper. In der Stimmung und allgemeinen Haltung, in der Anordnung des Mantels der Maria geht die Madonna del Granduca mit der Zeichnung zusammen, dagegen kehrt das Christkind der Skizze in der Madonna Lord Cowper's wieder. Beide Gemälde sind organische Schöpfungen und nicht etwa durch mechanische Theilung der Zeichnung entstanden. Diese bildet nur den Keim, in welchem noch unentwickelt beifammen liegt, was die weitere und tiefere Thätigkeit der Phantasie für sich selbständig macht. Die Madonna del Granduca*), so benannt, weil sie ehemals in den Gemächern des Großherzogs von Toscana prangte, gehört jetzt zu den größten Zierden der Pitti-Galerie. Mit leichter Farbe gemalt, überaus fein modellirt, fesselt das Gemälde vor Allem durch die noch halbverhüllte Schönheit der Madonna, die fast kaum die Augen aufzuschlagen und an dem Kinde sich nur hold verschämt zu freuen wagt. Dieses selbst, von der Mutter mit beiden Händen festgehalten, nach außen blickend, besitzt schon ganz den Liebreiz, der seitdem allen Raffael'schen Kindergestalten innewohnt. (Fig. 34.)

Die Madonna des Lord Cowper in Panshanger**), am Ende des vorigen Jahrhunderts in Florenz erworben, macht noch mehr als die Madonna del Granduca den Eindruck einer geistreichen Improvisation, in welcher die zu einem leuchtenden Gesammtton gestimmte, in den Gewändern lasirte Farbe stets gleich zeichnend aufgetragen wird. Auf einer Steinbank in einer freundlichen Landschaft — die Madonna del Granduca hat einen einfarbigen dunklen Hintergrund — sitzt die Madonna mit dem Christkinde, welches auf den Schoofs der Mutter emporgeklettert ist, den einen Fuß auf die Hand der Madonna gestellt hat, sie umhüllt und dabei aus dem Bilde herausblickt, als wollte es den Beschauer zum Zeugen seiner fröhlichen Zärtlichkeit machen.

Geradezu unerschöpflich erscheint dieses Motiv, überaus fruchtbar an mannigfachen Wendungen und Bewegungen, welche aber alle in dem Ausdrücke zärtlicher Mutterliebe sich vereinigen. Auch die Besteller werden offenbar nicht müde, die liebliche Scene des traulichen Vereins von Mutter und Kind zu bewundern. Zu wiederholten Malen kam Raffael

*) Stich von R. Morghen.

**) Stich von E. Mandel.



Fig. 34. Madonna del Granduca in der Galerie Pitti Florenz.

während seiner florentiner Jahre daraut zurück, nicht allein in Zeichnungen, sondern auch in zahlreichen, berühmten Gemälden. Unter den Zeichnungen dürfte das in Bister mit der Feder ausgeführte Blatt in Oxford (Br. 22) den Preis gewinnen. (Fig. 35.) Die Madonna, deren Kopf vom reinsten

Oval umrissen ist und dennoch die frische unmittelbare Lebensfülle bewahrt hat, sitzt quer, so daß der Körper nach rechts, der Kopf nach



Fig. 35. Bisterzeichnung in Oxford.

links gewendet ist. Das Christkind hat glücklich den Schoofs erklommen, hält sich mit beiden Händen an der Mutterbrust fest und blickt nach der linken Seite aus, als ob von dort seine Aufmerksamkeit angeregt würde. Mit welcher spielenden Leichtigkeit Raffael das angeschlagene Thema zu

wechseln verstand, beweisen verschiedene Blätter, in welchen er gleichsam in Geschwindtschrift feine Madonnagedanken verkörperte. Als Beispiel mag das Blatt in der Albertina in Wien (Br. 160) gelten. (Fig 36.) Ganz



Fig. 36. Madonnenstudien. Wien, Albertina.

flüchtig, aber doch ausdrucksvoll und die Wirkung sicher beherrschend, hat er mehrere Madonnen auf demselben entworfen: wie das Kind nach der Brust greift, diese ihm gereicht wird, wie es die Mutter innig umarmt, gefättigt wieder dem Spiele sich zukehrt. Die Anklänge an ausgeführte

Springer, Raffael und Michelangelo. 1.

7

Bilder werden mühelos entdeckt. Man bewundert die Mannigfaltigkeit innerhalb enger Grenzen, den unermüdlichen Sinn des Künstlers, dem Grundgedanken immer wieder neue Züge abzulauschen; aber größeres Staunen erweckt noch die Kraft, die sich in jedem einzelnen Falle ganz und geschlossen giebt, so daß man stets das Beste, was der Künstler zu leisten vermag, zu sehen glaubt und niemals die Spuren der Abspannung, so leicht sonst durch die Wiederholung eines Gegenstandes hervorgerufen, bemerkt. Dieses gilt sowohl von der Madonna aus dem Hause Orleans, wie von der Madonna Tempi, von der Madonna Niccolini, wie von der Madonna Colonna, von der Bridgewater-Madonna, wie von jener der Miss Burdett Coutts, welche alle zwar verschiedenen Jahren aber dennoch einem verwandten Gedankenkreise angehören.



Die Madonna aus dem Hause Orleans*), welche jüngst wieder in den Besitz eines Gliedes dieser Familie, des Herzogs von Aumale, gelangte, nachdem sie Philipp Egalité mit vielen anderen Kunstschätzen, um schmutzige Spielschulden zu bezahlen, 1792 in London hatte veräußern müssen, nimmt keinen großen Raum in Anspruch. (Fig. 37.) Diese geringe Höhe (29 Cm. auf 21) genügt aber, wie bei der Madonna Conestabile und der Madonna mit dem Lamm in Madrid doch vollkommen, um den ganzen Zauber der Anmuth und des Liebreizes über die Mariengestalt zu ergießen. Die Madonna, beinahe im Profil gesehen, das reiche Haar unter einem durchsichtigen Schleier wellenförmig zurückgelegt, das eine Bein zu größerer Bequemlichkeit erhöht, sitzt in einer schmalen, bürgerlich eingerichteten Stube mit dem Christkinde auf dem Schooße. Sie hält und stützt das Kind ähnlich wie auf dem kleinen Bilde des Lord Cowper. Mit der einen Hand hat sie es umfaßt, auf die andere läßt sie feinen Fuß aufsetzen und hilft so dem Kinde, das an ihr emporstrebt und mit beiden Händchen nach dem Brustsaume greift. Die schlanken und elastischen Körperformen der Madonna kommen dadurch zu besonderer Geltung, daß der Mantel auf den Schooß gesunken ist und den Oberkörper nur ein eng an den Leib sich anschmiegendes Gewand bedeckt, so daß die weichen runden Umriffe der Glieder unverhüllt sich zeigen können. Wie bei vielen Gemälden Raffael's aus dieser Zeit ist die Farbe ganz dünn aufgetragen, kaum in den weißlichen Lichtern etwas kräftiger impastirt, doch leidet die Modellirung darunter ebenso

*) Stich von F. Forster.

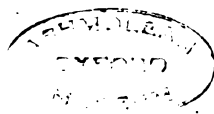
wenig wie unter den engen Grenzen des Lichttones, die Raffael innehält. Der Körper des Christkindes, das Gesicht und der Hals der Madonna,



Fig. 37. Madonna aus dem Haufe Orleans. Sammlung des Herzogs von Aumale.

obſchon beinahe ſchattenlos, beſitzen dennoch die volle Rundung. Um die Harmonie zu wahren, werden auch die Gewänder heller gehalten, das Blau des Mantels und das Roth des Rockes dem Grün und Roſa

7*



genähert. Wie das Kind sich abmüht, an der Mutter emporzuklettern, schildert die Madonna aus dem Hause Orleans; den nächstfolgenden Augenblick verfinnlicht die Madonna aus dem Hause Tempi in München. *) Das Kind hat sich glücklich feinen Platz erobert und schmiegelt sich an die Mutter an, welche sich gleichfalls erhoben hat und das Christkind mit wahrer Inbrunst an ihre Brust preßt. Der intimen Natur ist der Zug abgelauscht, daß sich Wange an Wange legt, die Madonna dabei ihr Kind zärtlich anblickt, dieses aber die Liebkosung doch mehr mechanisch empfängt, den Blick nach außen wendet. Wie in der Stimmung so ist auch in der technischen Durchführung dieses Bild der Madonna aus dem Hause Orleans verwandt, der harmonische Eindruck erscheint fogar durch den hellen Ton des landschaftlichen Hintergrundes verstärkt.

Von der Madonna del Granduca, auf welche noch der Abglanz alter Heiligkeit sich legt, bis zur menschlich glücklichen Madonna Tempi ist ein weiter Weg. Er führt aber noch weiter. Die Sammlung des Lord Cowper bewahrt noch ein zweites Marienbild, welches nach seinem früheren Standorte in Florenz, die Madonna aus dem Hause Niccolini**) genannt wird und mit der Jahreszahl 1508 bezeichnet ist.

Auf dem Schoofse der Madonna, auf einem weichen weissen Kissen sitzt das Christkind. Es hält sich am Brustfaume des mütterlichen Kleides fest, wendet den Kopf nach vorn und blickt fröhlich lachend aus dem Bilde heraus. Die Madonna wehrt mit der Hand dem Ungestüm des Kindes, freut sich aber dennoch an seinem Behagen und richtet zärtlich das Auge auf dasselbe. Wie die Innigkeit der Beziehungen sich leise zu lösen beginnt, insbesondere das Kind an Selbständigkeit, frischem Wesen zunimmt, so sind auch die Formen größer und die Bewegungen freier gehalten und damit in Verbindung das Colorit kräftiger als gewöhnlich behandelt. In der technischen Ausführung wesentlich verschieden, in der Stimmung dagegen und in der Auffassung eng verwandt mit der Madonna Niccolini erscheint die Madonna aus dem Hause Colonna in Berlin.***) Jene Verschiedenheit erklärt sich aus dem zufällig oder absichtlich unfertigen Zustande des Bildes. Kaum daß die Farbe den Grund bedeckt; die Tonübergänge nach der Tiefe hin werden eben nur angedeutet, die Schatten flüchtig erwähnt. Vollendet erscheint dagegen die

*) Stich von J. L. Raab. Skizzen: Albertina Br. 160; Chatsworth.

**) Stich von A. Perfetti. Silberstichzeichnung für den Kopf des Kindes in Lille Br. 57.

***) Stich von E. Mandel. Skizzen: Albertina Br. 153; Florenz Br. 504. British Museum Br. 85.

Anlage der Gruppe, die mächtige Fülle der Gestalten, die unbefangene Freiheit der Bewegung. Das Christkind ist zum Knaben geworden, der nicht mehr ruhig auf dem mütterlichen Schoofse sitzen mag, sich zum Aufstehen anschickt und mit beiden Händen sich zu helfen sucht. Die eine Hand hat er auf die Achsel der Madonna gelegt, mit der anderen ihren Brustfaum ergriffen. Sie selbst legt das Buch, in dem sie bisher gelesen, zur Seite und sieht zärtlich vergnügt dem Spiele des Knaben zu. Darin klingt das älteste der Raffael'schen Madonnenmotive, die Madonna mit dem Buche, wieder an, doch ganz ungezwungen, gleichsam nebenbei, um die frische Lebendigkeit der Hauptszene zu erhöhen. Die Freude an derselben bewog Raffael auch später, nachdem er bereits Florenz verlassen hatte, auf den Gegenstand zurückzukommen. Die sogenannte Bridgewater-Madonna im Besitze des Lord Ellesmere*) giebt der Gruppe eine noch freiere Lösung, der Bewegung des Christkindes einen noch größeren bewußten Schwung, den Formen eine mächtigere Schönheit als alle bisher genannten Darstellungen. Der Christusknabe ruht auf dem Schoofse im rechten Arm der Madonna. Sein Leib contrastirt mit seinem Kopfe in der Wendung; mit dem einen Arme scheint er sich von der Mutter wegbewegen zu wollen, mit dem anderen um den Kopf herumgelegten greift er nach dem Schleier der Madonna, welche Kopf und Oberleib nach links neigt, während der Sitz nach rechts weist. Dieser vollendete Rhythmus der Linien verleiht dem schlecht erhaltenen aber in Zeichnungen vom Künstler sorgsam vorbereiteten Werke eine wunderbare Anziehung und offenbart die höchste Reife Raffael's, als er es schuf. Aehnliches gilt von dem ebenfalls, wie die Bridgewater-Madonna von Holz auf Leinwand übertragenen, stark verdorbenen Madonnenbilde, welches aus der Sammlung Orleans in Privathände überging, längere Zeit bei dem Dichter Rogers in London, zuletzt bei der reichen Miss Burdett Coutts sich befand. Die Madonna hält das Christuskind, das auf einer Brüstung steht, im Arm und preßt es zärtlich an sich. In dem breit angelegten Faltenwurfe, wie in den kräftigen Körperformen liegt der Schlüssel zur Zeitbestimmung des Werkes, das ungefähr gleichzeitig mit der Bridgewater-Madonna entstanden sein muß und offenbar einer Periode angehört, in welcher die ursprüngliche Bedeutung des Motives schon verklungen war. Dennoch bleibt der formelle Zusammenhang mit den Madonnen aus Raffael's Jugendzeit noch aufrecht. Es wird ja nicht das Religiöse durch das Profane, sondern nur das Kirchliche

*) Stiche von Anderloni und Lecomte. | Br. 276. Verwandte Studien in der
Skizzen: Florenz Br. 490; Louvre, | Albertina, in Chatsworth. Br. Museum.

durch das Menschliche ersetzt. Die Entwicklung bewegt sich nicht in schroffen Gegensätzen, sondern in einer stetig aufsteigenden Linie und wirft auf die zurückgelegten Stufen keinen feindlichen Schatten. Eine ewige Jugend liegt in der liebenden, mit dem Kinde unauflöslich verbundenen Madonna. Der künstlerische Reiz dieser Schilderung mindert sich daher nicht im geringsten, auch wenn die an den Gegenstand geknüpften Vorstellungen wechseln.



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

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

Der Zeit, wie dem Stile nach, erscheint das im Wiener Belvedere

unter dem Namen die Madonna im Grünen bewahrte Bild als das früheste.*) Erzherzog Ferdinand Carl von Tirol soll dasselbe von den Anm. 3. Erben des Taddeo Taddei gekauft haben, in dessen Besitz Vafari zwei

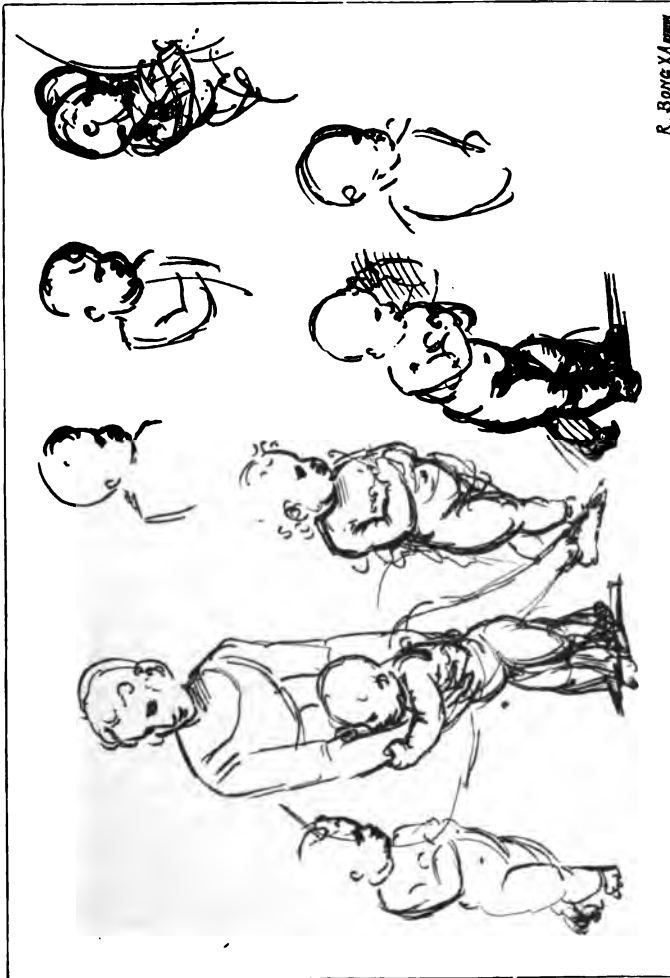


Fig. 38. Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.

Gemälde von Raffael's Hand erwähnt. Wenige Werke hat der Künstler in Skizzen und Handzeichnungen so bedächtig vorbereitet, wie die Madonna im Grünen. Man möchte im Angesichte der so zahlreichen Versuche glauben, daß ihm der Gegenstand zunächst noch fremd gewesen,

*) Stich von J. Steinmüller.

und es eines eingehenden Studiums bedurfte, um denselben vollständig zu durchdringen. Die Stellung der Madonna steht gleich von allem Anfange fest, jene der beiden Kinder wird erst nach längerem Erwägen endgiltig bestimmt. Die Albertina in Wien besitzt drei Blätter (Br. 156,

Fig. 39. Studien zur Madonna im Grünen. Albertina.



157, 161) mit Entwürfen zur Madonna im Grünen angefüllt. (Fig. 38 u. 39.) Das Christkind blickt zur Mutter empor oder aus dem Bilde heraus. Das sind vorläufige Proben, die bald verbessert werden. Auch der Johannesknabe weicht in der ursprünglichen Anlage von der späteren Ausführung wesentlich ab und steht aufrecht, die Arme über der Brust gekreuzt. Erst auf

einer Wiener Skizze (Br. 161) und auf der florentiner Federzeichnung (Br. 520) wird er dargestellt, wie er ein Knie beugt und ein Rohr-Kreuz, das er in den Händen hält, dem Christkinde überreicht; eine Auffassung, welche mehr dem kindlichen Alter entspricht und harmlosem Spiele sich nähert. Diesen Entwürfen geht noch ein Oxforder Studium (Br. 17) zur Seite, welches mit ungewöhnlichen technischen Mitteln (braune Pinselzeichnung) Licht und Schatten in großen Massen gliedert. Die Madonna, nackt dargestellt, und das Christkind, von ihr mit beiden Händen unterstützt, erscheinen bereits in derselben Stellung, wie auf dem Gemälde, nur der Typus des Kopfes erfährt auf dem letzteren eine Veränderung, die noch deutlicher auf Leonardo's Vorbild hinweist als die Zeichnung der Gruppe. Die gleiche Sorgfalt, dieselbe ernst eingehende Vorbereitung zeigt die Composition der Madonna mit dem Stieglitz (Mad. del cardellino), welche Vafari als ein für Lorenzo Nafi bestimmtes Hochzeitsgeschenk genau beschreibt, aber in der Zeit unrichtig — viel zu früh — ansetzt. *) Die Madonna inmitten einer heiter anmuthigen Landschaft auf einem Steine sitzend hält in ihrer Rechten ein Buch aufgeschlagen, in welchem sie aber nicht mehr liest. Ihr Auge wendet sich vielmehr dem kleinen Johannes zu, welcher ganz in der Weise der italienischen Jugend die Thierquälerei harmlos findet, einen armen Stieglitz gefangen genommen hat und ihn nun dem Christkind, das zwischen den Knien der Madonna steht, und ein Füßchen auf dem Fusse derselben ausruhen läßt, zum Spiele darreicht. Es fällt auf, daß eine größere Innigkeit zwischen der Madonna und dem Johannesknaben waltet, als zwischen der Mutter und dem eigenen Kinde. Auf Johannes blickt sie zärtlich herab, ihn hält sie mit der Linken umfaßt, während sie dem Christkinde nur ganz mechanisch eine Stütze leiht. Natürlich ist das ohne inhaltliche Bedeutung und ausschließlich durch formelle Gründe hervorgerufen worden. Die Geschichte der Composition giebt darüber vollständigen Aufschluß. Zwei Motive erscheinen in der Madonna del Cardellino verknüpft: die Madonna mit dem Buche und das Spiel der beiden Kinder mit dem Vogel. Ursprünglich stand das Buchmotiv im Vordergrund und wurde erst später durch das andere Motiv zurückgedrängt. Zahlreiche Skizzen — besonders jene in Oxford bewahrten und zuerst von Ruland und Robinson gewürdigten — belegen in überzeugender Weise den Entwicklungsgang. (Fig. 40.) Das Merkmal, welches selbst scheinbar entlegene Entwürfe mit dem schließlich ausgeführten Bilde verknüpft, ist die Stellung der Kinder. Ihre Wiederholung läßt auf einen engeren Zusammenhang

*) Stiche von R. Morghen und A. Krüger.

der betreffenden Zeichnungen schliefsen. Dem Chriftkind, zwischen den Knieen der Madonna ftehend, den einen Arm erhoben, den anderen den Leib entlang gefenkt, begegnet man zuerft in einem Oxford'er Blatte, welches Fisher (II. 22 *) facsimilirt hat. Die Madonna fafst mit der einen



Fig. 40. Studie zur Madonna del Cardellino. Bistferzeichnung. Oxford.

Hand das Kind an und hält in der anderen ein offenes Buch, in welches sie aufmerksam blickt. Noch ist das Lesen im aufgeschlagenen Buche der Hauptgegenstand der Darstellung, noch fehlt der Johannesknabe und die Wechselbeziehung zwischen beiden Kindern. Von anderer Seite rückt aber auch dieses Motiv in greifbare Nähe. Die Darstellung des Johannes

als Gespiel des Christuskindes war ja der Kunst, war auch Raffael nicht fremd. In zahlreichen Entwürfen schildert er den kleinen Johannes, wie er sich dem Christkinde naht, vor ihm die Hände faltet oder ein Geschenk überbringt. Selbst das Darreichen eines Vogels kommt in früheren Handzeichnungen vor, z. B. auf einem Oxforder Blatte, welches sonst mit der Madonna del Cardellino keine Aehnlichkeit aufweist. Das Christkind sitzt daselbst auf dem Schooße der Madonna und hält sich an ihrem Busen fest. Jedenfalls waren die Elemente des Madonnenbildes bereits in verschiedenen Entwürfen vorhanden, und es galt nur, ähnlich wie Kristalle unter gewissen günstigen Bedingungen zusammenschiefen, durch die Kraft der schöpferischen Phantasie dieselben einheitlich zu durchdringen. Einen großen Schritt that der Meister in einer Oxforder Bisterzeichnung (Br. 23) vorwärts. Es herrscht nicht allein in den allgemeinen Zügen eine vollkommene Uebereinstimmung mit dem Gemälde, selbst Einzelheiten, wie z. B. das Auftreten des Kindes auf den Fufs der Madonna, erscheinen hier schon verkörpert. Darin aber zeigt sich noch der Zusammenhang mit älteren Compositionen, dafs die Thätigkeit der dargestellten Personen im Lesen und Zuhören ihren Mittelpunkt findet. Die Madonna hat das Gebetbuch, das sie früher hoch hielt, gefenkt, so dafs nun auch das kleine Christkind bequem, ohne aufzuschauen, in dasselbe blicken kann. Es ist, als ob wir einer Leseübung des letzteren beiwohnten, welcher Mutter und Gespiele mit Aufmerksamkeit folgen. Vielleicht, dafs dem Künstler diese Beschäftigung für Kinder zu ernst dünkte, oder dafs ihm die allerdings etwas steife Haltung des Johannesknaben mißfiel — genug, er warf noch einmal, ehe er zur Ausführung in Farben schritt, die Composition um. Die Madonna nimmt das Buch aus der Rechten in die Linke, in welcher es, ohne weiter beachtet zu werden, ruht; der kleine Johannes, von der Mutter freundlich umfaßt, rückt an die Hauptgruppe unmittelbar heran und tritt zu dem Christkinde in eine unmittelbare Beziehung. Ob die Composition auch auferhalb des Reiches der unermüdlich wirkenden und ändernden Phantasie noch viele Zwischenstufen erklimmen mußte, bis sie die letzte Höhe erreichte, wissen wir nicht mehr genau. Außer den erwähnten Blättern giebt es noch mehrere Skizzen, z. B. in Lille und in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. Jedenfalls zeigt die vollendete Tafel die Gruppe fester geschlossen, die Stimmung einheitlicher gehalten als alle früheren Entwürfe, so dafs die leider schlecht erhaltene und wiederholt restaurirte Madonna del Cardellino als der wahre Schlufsstein der letzteren gerühmt werden kann. Sie ist aber nicht das letzte Glied der Entwicklungsreihe, welche das Bild der mit den beiden Kindern im Freien rastenden Madonna durchläuft. Noch

einmal, zur selben Zeit, als er die Madonna Colonna malte und die berühmte Grablegung vollendete, griff Raffael das Motiv auf und schuf die »schöne Gärtnerin« im Louvre. *) (Fig. 41.)

Die Geschichte des Gemäldes ist nicht frei von Dunkelheiten. Es stammt noch aus der Sammlung König Franz' I., obgleich es in Dan's Beschreibung der Schätze von Fontainebleau 1642 nicht mit angeführt ist, und soll in Siena erworben worden sein. Dann fällt es aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Bilde zusammen, das Raffael nach Vasari's Bericht bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückliefs, und auf welchem sein Freund Ridolfo Ghirlandajo den blauen Mantel fertig machte. In der That macht der Mantel der »belle jardinière« den Eindruck des nachträglich Zugefügten. Er baucht sich willkürlich im Rücken der Madonna und hebt die schöne Wirkung der feinen, schlanken Madonnengestalt theilweise auf. Räthselhaft bleibt dann nur die eigenhändige Signatur Raffael's auf einem unvollendeten Werke und, was noch räthselhafter, es trägt den Schein des Halbfertigen trotz Ridolfo Ghirlandajo's nachträglicher Bemühungen auch jetzt noch. An die Füße der Madonna ist offenbar die letzte Hand nicht angelegt worden. Immerhin bleibt die Composition die eigenste Schöpfung des Meisters und zwar eine der anmuthigsten, die wir aus den Madonnenkreisen besitzen. Auch die »belle jardinière« ist keine flüchtige Improvisation, sondern von Raffael sorgfältig vorbereitet worden. Ausser einer prächtigen Studie für die ganze Gestalt und den linken Fuß des Christkinds in Oxford (Br. 24) verdient insbesondere eine Federzeichnung, im Besitze des Herzogs von Aumale, **) (früher in den Cabinetten Crozat, Mariette, Lawrence, König von Holland) hervorgehoben zu werden. Im einfachen anliegenden Hauskleide ohne Mantel, bis über die Knie nackt, sitzt die Madonna auf einem Steinwürfel und hält mit beiden Händen das Christkind am Arm, das sich zu dem knieenden, bekränzten Johannes vorbeugt. Dieser letztere hat auf dem ausgeführten Gemälde die geringsten Aenderungen erfahren. Nur die Hände hat Raffael anders, natürlicher gelegt und in die Rechte ihm das Rohr-Kreuz gegeben, ausserdem aber den Kranz aus den Haaren entfernt. Den festlichen Eindruck, den derselbe hervorgerufen hatte, ersetzte er, ja erhöhte er dadurch, dafs er die Haare des Johannes gleichsam vom Winde bewegt frei flattern läfst. Zum ersten Male wendet hier Raffael dieses wirkfame Mittel an, um den Widerschein der Begeisterung, der idealen Empfindung anzudeuten. Bis dahin gab er dem Christkinde meist schlichtes Haar und zeichnete den Johannes nach Leonardo's Vor-

*) Stich von A. Desnoyers.

**) Gaz. d. b. arts. XII. 168.



J.F. de TROY

Fig. 41. Die »schöne Gärtnerin«. Paris, Louvre.

gang als munteren Krauskopf. Verfolgt man die Wandlungen, welche der ursprüngliche Entwurf der belle jardinière im Gemälde erfahren hat, noch weiter, so bemerkt man, daß auf letzterem das Christkind treuherzig zur Mutter emporblickt, und diese das Auge zärtlich auf ihr Kind und nicht, wie in der Skizze, auf den kleinen Johannes richtet. Dadurch

vor Allem hebt sich die »belle jardinière« von der sonst vielfach verwandten Wiener Madonna im Grünen ab; das Bild enthüllt, mit diefer verglichen, eine leife Steigerung des religiösen Tones, ohne aber in die ältere Richtung zurückzufallen. Nachdem die ersten starken Eindrücke der florentiner Kunst sich beruhigt hatten, kam die ideale Natur der Madonnenbilder wieder zu ihrem Rechte; die natürliche Frische, die unmittelbare Lebensfülle der Darstellung wurden festgehalten, aber nicht mehr mit besonderer Stärke betont. Sie sind die selbstverständliche Grundlage, auf welcher sich das neue Ideal aufbaut. Daher benützt auch Raffael einzelne Züge, die so recht florentiner Errungenschaften sind, auch auf Bildern mehr idealen Charakters; so läßt er z. B. in der »belle jardinière« den Fuß des Christkinds auf dem Fuße der Madonna ruhen, gerade wie in der Madonna del Cardellino, mit welcher übrigens, ein willkommenes Zeugniß für den gleichen Ausgangspunkt beider Werke, der Entwurf eine viel engere Verwandtschaft besitzt als das ausgeführte Gemälde.

Stilles Mutterglück zu schildern, Scenen heiteren Familiendaseins in Gemälden wiederzuspiegeln, bildete offenbar für Raffael eine Quelle unerschöpflicher Luft. Er ist weit davon entfernt, in den drei Gemälden in Wien, Florenz und Paris den Gegenstand abzuschließen. Das Thema erscheint ihm noch mancherlei Modulationen fähig. Die Madonna zwar läßt keine wesentliche Aenderung in Stimmung und Bewegung zu. Zärtlich blickt sie auf das spielende Kind herab, leise berührt sie seinen Leib, unvermerkt hält sie den Knaben fest, mütterliche Liebe und Sorgfalt in ihren Geberden verbindend. Die Stellung des Christkinds kann aber wechseln, der Bezug zum Spielgenossen in verschiedener Weise sich äußern. Zu der engeren Gruppe treten noch andere Personen, wie Josephus, Elifabeth hinzu und nehmen an dem fröhlich-friedlichen Familienleben Theil. Als Beispiel, welche Fruchtbarkeit Raffael's Phantasie in solchen Schilderungen entfaltete, mag zunächst die (unvollendete) *Esterhazy-Madonna* in der ungarischen Bildergalerie zu Pest dienen.*) Das Christkind sitzt auf einem bemoosten Steine und wird von der knieenden Madonna mit beiden Armen gestützt. Mutter und Kind wenden Kopf und Blick dem kleinen Johannes zu, welcher sich zu Füßen der Madonna auf ein Knie niedergelassen hat und eine Schriftrolle in der Rechten hält, von derselben die Worte: *Ecce agnus Dei* ablefend. Wahrscheinlich hat Raffael dieses Motiv erst nachträglich verwerthet, ursprünglich dem Johannes irgend ein Spielzeug, ein Thier in die Hände gegeben (vgl. die Zeichnung in Florenz, Br. 515), nach welchem das Christkind

*) Stich von Leybold. Skizze in Florenz. Br. 509.

begierig greift. Jedenfalls paßt dazu der heitere Ausdruck der Gruppe und die Bewegung des Christkindes besser als zu dem andächtigen Zuge, welcher gegenwärtig das Gemälde anweht, ohne es zu durchdringen.

In einem anderen, etwas früher geschaffenen Bilde, der Madonna unter dem Palmbaum in der Bridgewatergalerie (Lord Ellesmere) ist an die Stelle des kleinen Johannes der heilige Joseph getreten. *) Die Madonna hat sich unter einer mit merkwürdiger Naturtreue gezeichneten Dattelpalme niedergelassen und ihren Schleier um den Leib des Christkindes, welches auf ihrem rechten Beine sitzt, gewunden, so daß sie ihn daran wie an einem Wickelbände festhält. Das Christkind blickt zu dem vor ihm knieenden bärtigen Josephus empor und greift nach einem Blumenbusche, welchen dieser ihm darreicht. Das Rundbild ist vortrefflich componirt, die Madonna und Josephus, beide im Profil dargestellt, einander zugekehrt, schließten die Scene vollkommen ab und bringen bereits in ihren Umrissen die Rundung der Tafel ungezwungen zum Anklange. Ausnahmsweise bediente sich Raffael in der Madonna unter dem Palmbaum schillernder Farben. Die Ärmel der Madonna zeigen gelbe Lichter und violette Schatten. Das Colorit bewegt sich überhaupt in kräftig wirkenden Contrasten. Ausnahmsweise spielt hier Josephus in der Familienscene eine thätige, sogar heitere Rolle. Man möchte beinahe glauben, daß Raffael, welcher kurz vorher in der Petersburger Madonna **) den Pflegevater so trübselig blicken, das Christkind auf dem Schooße der Madonna sich scheu von ihm abwenden, zur Mutterbrust flüchten läßt, den Drang fühlte, Joseph einmal in einer freundlicheren Stimmung, der Familie herzlich und innig verbunden zu schildern und daraufhin die Madonna unter dem Palmbaum entwarf.



Die Reihe der Madonnenbilder, welche unter dem Namen: «Madonna im Grünen» zusammengefaßt wurden, entstammen alle einer gemeinsamen Quelle. Sie offenbaren einen geschärften Blick für die Natur, ein feines Verständniß für volksthümliche, naive Züge. Die florentiner Maler schöpften aber nicht allein mächtige Anregungen aus dem sie umwogenden reichen Volksleben, das für jede Leidenschaft, jede Stimmung und Empfindung die rechte Verkörperung zeigte; sie hatten von der Gewohn-

*) Stiche von Rousselet 1656, Martinet 1844. Skizze mit veränderter Beinstellung im Louvre. Br. 259.

**) Radirung von Maffaloff. Treffliche Photographie von Braun.

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

und berühren sich gegenseitig. Es wäre vermessen, den Antheil jedes Einzelnen, was er gab und was er wieder empfing, noch heutzutage streng scheiden zu wollen; es wäre entschieden unrichtig, ein eigentliches



Fig. 42. Die h. Familie mit dem Lamme. Madrid.

Schulverhältniss zu behaupten. Dazu waren Raffael sowohl wie Fra Bartolommeo viel zu hoch schon entwickelt. Ein Austausch von Studien fand statt, durch welchen Beide gewannen, ein Wettstreit entwickelte sich, welcher den Werken Beider gleichmäfsig zu Gute kam. Zur geläuterten reinen Empfindung gefellt sich ein ernst würdiger Ausdruck und

ein Schwung der Form, welche ihre Werke zu Marksteinen in der Entwicklung der italienischen Malerei stempeln. Schon die Bildergruppe, welche unter dem Namen: »Maria im Grünen« zusammengefaßt wurde, zeigt, welchen Nachdruck Raffael auf geschlossene Umrisslinien legte. Doch bestimmen diese hier nicht den Charakter des Bildes, immer wird vielmehr die Schilderung des heiteren Mutterglückes und fröhlichen Kinder-spieles den größten Eindruck üben. Ungleich stärker spricht sich die Absicht des Künstlers, durch einen architektonischen Aufbau der Gruppe zu wirken, in einem kleinen Bildchen der Madrider Galerie, der Madonna mit dem Lamme, aus. *) (Fig. 42.) Das Christkind, von der knieenden Madonna festgehalten, reitet auf einem Lamme und blickt zu Joseph empor, welcher auf den Stab gestützt sich über die Madonna niederbeugt. Offenbar hatte Raffael die erste Anregung zu dieser Scene von Leonardo empfangen, welcher in einem bekannten Gemälde (Louvre) gleichfalls das Kind zu Füßen der Madonna mit einem Lamme spielen läßt. **) Doch überwand er rasch die Abhängigkeit vom Muster. Ungezwungen in den Bewegungen, natürlich in dem ganzen Vorgang, von köstlicher Lebendigkeit in den Köpfen erscheint auch dieses Bild zunächst als eine einfach wahre Schilderung harmlosen Familienglückes. Die feinsinnige Abwägung der Gruppe versteckt sich hinter den frischen, der Wirklichkeit abgelauchten Zügen; sie hat aber dennoch unleugbar die Hand des Künstlers als Ziel geleitet. Das Christkind bildet die Spitze, Josephus die Basis eines schiefen Dreieckes, mit gerade so viel Abweichungen von der geometrischen Figur, um alles Starre und mechanisch Geregelter zu vermeiden. Dadurch offenbart sich das trefflich erhaltene, hell leuchtende Bildchen, mit der Münchner heiligen Familie aus dem Hause Canigiani verglichen, als die reifere Schöpfung. ***) Hier ist der architektonische Bau der Gruppe viel strenger festgehalten. Die Umrisslinien bilden noch deutlicher ein Dreieck, die Composition ahmt noch genauer die Figur einer Pyramide nach. Aber gerade diese ängstliche Regelmäßigkeit deutet die noch unvollkommene Herrschaft des Künstlers über die Darstellung an, welchen Glauben auch die wiederholten Ansätze Raffael's zu Entwürfen für das Bild bestätigen. Die freie Lösung der Aufgabe verlangt, daß die Regel die Phantasieschöpfung leicht umspiele und nicht dem Auge des Beschauers als Schranke der letzteren sich aufdränge. Das ist aber in der Madonna aus dem Hause Canigiani einigermassen der Fall.

Anm. 4.

*) Stiche von Garavaglia und Lapi.

**) Vgl. die Tafel Giampetrino's im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand.

***) Stich von Amsler. Skizzen in Albertina. Br. 155, im Besitze des Duc d'Aumale. Br. 122.

Christus und Johannes, jeder von seiner Mutter gehalten, bilden die Basis, Joseph, auf einen Stab gestützt, die Spitze der Gruppe. Sowohl die Kinder, wie die Frauengehalten stimmen in der Stellung im Wesentlichen überein. Elisabeth und Maria haben sich auf die Kniee niedergelassen, in ihrem Schooße stehen gegen einander geneigt Johannes und das Christkind, welches von jenem eine Bandrolle mit der Inschrift: »Ecce agnus Dei« empfängt. Die strenge Symmetrie der Anordnung fiel ursprünglich weniger auf, als noch kleine Engel in den Lüften flatterten. Sie sind einer sogenannten Restauration zum Opfer gefallen, wie denn überhaupt die Erhaltung des Bildes viel zu wünschen übrig läßt. Trotzdem bleibt sein Ursprung unanfechtbar. Es ist von Raffael in den letzten Jahren seines florentiner Aufenthaltes in der Zeit seiner engsten Verbindung mit Fra Bartolommeo gemalt worden. Für das Erste spricht die Wiederholung eines kleinen Zuges, der auch auf der Madonna mit dem Stieglitz und der belle jardinière vorkommt: das Christkind ruht mit seinem Fusse auf dem Fusse seiner Mutter, sowie der Madonnenkopf, welcher durchaus den ausgebildeten, gereiften florentiner Typus besitzt. Das Andere wird durch die Thatfache glaubwürdig gemacht, daß Fra Bartolommeo zweimal (h. Familie in der Pitti-Galerie No. 256 und h. Familie in der Galerie Corsini in Rom) eine eng verwandte Gruppe schuf. Wird auch angeblich durch das Datum das eine Bild (Corsini) um ein Jahrzehnt jünger gemacht, so ist dennoch die Entstehung der Composition gleichzeitig mit Raffael's Madonna Canigiani unabweisbar.

Von Raffael's nahen Beziehungen zu Fra Bartolommeo legt endlich auch das Werk Zeugniß ab, das er nach Vasari's Erzählung für eine florentiner Kaufmannsfamilie, Namens Dei, zu malen unternommen, aber bei seiner Abreise nach Rom ebenfalls unvollendet zurückgelassen hatte: die Madonna del Baldacchino in der Pitti-Galerie.*) Das große Gemälde erscheint gegenwärtig fertig gemalt. Wer hat es vollendet und welche Theile erweisen sich als spätere Zuthaten? Erst nach Raffael's Tode kam das Bild aus der Werkstätte des Meisters heraus und in den Besitz des Baldassare Turini, der es der Kirche seiner Geburtsstadt Pescia widmete.***) In Raffael's Werkstätte dürfte es demnach seinen Abschluß gefunden haben, aber schwerlich von der eigenen Hand des Meisters. Die beiden Engel zur Seite des Baldachins erscheinen nach einem anderen

*) Stich von G. Fofella. Skizze für den Kopf des jugendlichen Heiligen in Lille. Br. 53.

**) Ueber die Schickfale des Bildes

s. Reumont, Kunstblatt 1847. S. 181. Es kam 1697 in den Besitz der Großherzoge von Toscana.

Werke Raffael's, der Freske in S. Maria della pace in Rom, copirt, eine Bequemlichkeit, welche auf einen Schüler schliessen läßt. Die allgemeine Anordnung der Madonna auf dem erhöhten Throne mit den vier Heiligen zur Seite und den kleinen Engeln zu Füßen des Thrones fällt aber noch unzweifelhaft in die florentiner Periode. Fra Bartolommeo wie Andrea del Sarto ist diese Composition geläufig gewesen. Vollends mit der Kunstweise Fra Bartolommeo's eng verwandt und als eine Frucht des befreundeten Zusammenwirkens aufzufassen ist die Gestalt des Apostels Petrus links vom Throne neben einem heiligen Mönche. Die Haltung und Stellung desselben, der Wurf des Gewandes entspricht vollkommen dem Formeninn des älteren Freundes und könnte geradezu eine Täuschung hervorrufen, wenn nicht das Christkind auf dem Schoosse der Madonna, das mit der einen Hand nach der Mutterbrust greift, mit der anderen sein Füßchen spielend faßt, dabei den Kopf liebevoll den Heiligen zuwendet, sich als das untrügliche Eigenthum Raffael's erwiefe.

Die Reihe der florentiner Madonnen Raffael's ist noch lange nicht erschöpft. Auch wenn man von jenen Gemälden absieht, welche der Wunsch der Besitzer allein auf Raffael zurückführt und als seine persönlichen Thaten preift, treten mehrere Gemälde und namentlich zahlreiche Zeichnungen zu den angeführten Werken ergänzend hinzu. In einzelnen Fällen entwarf Raffael die Composition und überließ die Ausführung in Farben seinen Schülern. Begreiflicher Weise kommen gerade solche Bilder in vielen Exemplaren vor. Auf der vom Meister geschaffenen Grundlage konnte das jüngere Künstlergeschlecht mit Leichtigkeit große Erfolge erringen. Noch stattlicher ist die Zahl der Madonnenbilder, welche sich bloß in der Form rasch auf das Papier gezeichneter Skizzen erhalten haben, niemals zur malerischen Ausführung gelangten. Jedes Madonnenmotiv erscheint hier wiederholt durchgearbeitet, für die Madonna mit dem Buche, für die Madonna, welche ihr Kind herzt, an sich preßt, mit ihm spielt, bald sitzend, bald stehend, bald neben ihn knieend, entdeckt man die verschiedenartigsten Varianten. Zuweilen bilden diese Zeichnungen die einzelnen Strahlen, welche schließlich zusammenschießen und zu einer endgiltigen für die Ausführung bestimmten Zeichnung führen. Viel häufiger aber sind sie als ein Ueberschuß der Phantasie zu betrachten, welche das einmal angeschlagene Thema in immer neuen Wendungen und leisen Aenderungen spielend wiederholt und sich frohemuth in solchen freien Uebungen ergeht. Mehr noch als die ausgeführten Madonnenbilder geben uns die Madonnenskizzen das Recht, in diesem Kunstkreise den Mittelpunkt der Thätigkeit Raffael's in Florenz zu begrüßen. Seine Arbeiten greifen weiter und umfassen noch andere Aufgaben. Während aber z. B. die

Anm. 5.

großen Altarwerke ihn noch im Banne der Schule und der Ueberlieferung zeigen, entfaltet sich seine Natur am reinsten und raschesten in den



Fig. 43. Der h. Georg. Petersburg, Eremitage.

Madonnendarstellungen. Auch die Schilderungen einzelner Heiligen in seinen Jugendwerken treten nicht nur an Zahl, sondern auch an Werth gegen die Madonnenbilder zurück. In sehr frühe Zeit möchte man das

kleine Bild des heiligen Michael, auf ein Damenbrett gemalt, im Louvre ansetzen. Der geflügelte Erzengel, behelmt, in goldener Rüstung, hält in der Linken ein blankes, mit einem rothen Kreuze geschmücktes Schild und schwingt mit der Rechten ein Schwert, um den Drachen, dessen Schwanz um sein Bein sich ringelt, zu tödten. Allerhand Ungethüm, von Schlangen umwundene Menschen u. s. w. zeigen sich rechts im Vordergrund, während im Hintergrunde links eine brennende Stadt dargestellt ist. Das Gemälde gilt als Gegenstück zum heil. Georg, gleichfalls im Louvre*), mit welchem es in der That in den Maassen beinahe vollständig übereinstimmt, und soll, wie dieses, im Auftrage des Herzogs von Urbino von Raffael gemalt worden sein. Für die letztere Behauptung fehlt jeder Grund. Technisch haben beide Bilder nicht die geringste Verwandtschaft. Die dünnflüssige Färbung im heiligen Michael steht im Gegensatz zu dem emailartigen Auftrage im heil. Georg; der schwere Ton, die scharfen Contraste in der Beleuchtung, kehren in keinem einzigen Jugendwerke Raffael's wieder, mit dessen Gefühlsweise überhaupt die ganze Darstellung schlecht übereinstimmt. Sollen beide Bilder von einer Hand herrühren, so müssen sie wenigstens in der Zeit weiter auseinander gehalten werden. Den heil. Georg malte Raffael noch einmal als Dank des Herzogs Guidobaldo für den ihm verliehenen Hofenbandorden. Baldassare Castiglione ging im Sommer 1506 als Gesandter nach London, um König Heinrich VII. die Geschenke des Herzogs zu überreichen. In diese Zeit fällt demnach das Bild des heil. Georg, welches sich gegenwärtig in Petersburg befindet.**). Während auf dem älteren Gemälde der heil. Georg auf einem weissen schweren Schlachtrosse nach vorn sprengt und nachdem die Lanze an dem Drachenleibe zerbrach, mit dem kurzen Schwerte den Gegner bedroht, stürmt er auf dem Petersburger Bilde aus dem Vordergrund nach hinten und rennt das Ungeheuer mit der Lanze an. (Fig. 43.) Nicht blos die Zeichnung des Pferdes, welches auf dem Brustriemen den Namen RAPHAELLO. V. trägt, sondern auch die Composition der Landschaft offenbaren den Umschwung, welchen Raffael's Kunst in Florenz genommen hat. Man möchte sogar den Einfluss eines bestimmten florentiner Werkes, des Reliefs von Donatello am Sockel der bekannten Georgstatue, vermuthen. Noch unter umbrischer Einwirkung sind der kleine heil. Sebastian in der Galerie zu Bergamo, im Diakonengewande mit der Palme in der Hand, und das Brustbild des dorngekrönten Christus (Pax vobis) in Brescia entstanden. In die spätere florentiner

*) Zeichnung in Florenz, Br. 507. | in Florenz, Br. 506; mit Varianten

**) Stich von L. Vorftermann. Skizze | in Oxford. Rob. 35.

Periode führt uns die bis zum Knie sichtbare Gestalt der h. Catharina in der Londoner Nationalgalerie, von welcher die Louvrefammlung den Carton bewahrt. *) Ihre Linke faßt den Mantel zusammen und ruht zugleich auf dem Marterwerkzeuge, dem Rade, die rechte Hand preßt sie zur Bekräftigung ihres Bekenntnisses an die Brust und hebt Antlitz und Auge gottbegeistert zum Himmel empor. Ein unübertreffliches Bild der jungfräulichen Glaubensheldin von bezauberndem Liebreiz hat hier Raffael geschaffen, nach der zarten Zeichnung des Cartons, nach der ganz leichten Färbung des Gemäldes möchte man sagen, wie durch einen göttlichen Hauch verkörpert. Doch hat er sich von dem Madonnen-typus kaum merklich entfernt, in dem Werke keine neue Wendung im Entwicklungsgange betreten.



Eine grössere Bedeutung besitzen die Porträts aus der florentiner Zeit. Sie können sich freilich mit den grossen Charakterbildern der römischen Periode nicht messen, sie zeigen uns aber vielleicht noch deutlicher als die religiösen Darstellungen den Einfluss Leonardo's auf den jugendlichen Künstler. Ohne die Gioconda keine Maddalena Doni. Wo ihm das Vorbild Leonardo's fehlte, wo er auf die eigene im Porträt-fach noch ganz ungeschulte Kraft sich verlassen mußte, da ist die Sicherheit und Lebendigkeit der Auffassung viel geringer. Das Bildniß Agnolo Doni's, des Gatten der Maddalena, (Pitti-Galerie) fällt nicht allein durch den ungewöhnlichen röthlichen Farbenton auf, sondern auch durch das Gezwungene, wie Absichtliche der Stellung. Maddalena Doni dagegen gewinnt die Gunst des Beschauers, obschon sie die Natur keineswegs mit Reizen reich ausgestattet hat, und der Künstler nichts that, den Beifall des Betrachtenden herauszufordern. In der denkbar einfachsten Stellung tritt sie diesem entgegen. Der Kopf ist fast geradeaus gewendet, das Haar kunstlos in ein Netz gesteckt, die Hände ruhen, übereinander gelegt, auf dem Leibe. Diese Handlage ist Leonardo nachgeahmt, wie überhaupt die ganze Haltung des Kopfes, die Anordnung des Schmuckes an den lombardischen Meister erinnert, der allen Zeitgenossen das Concept ver-rückte und sie an seine Fußstapfen bannte. Diese Anklänge finden sich nicht allein in dem Porträt der Maddalena Doni. Sie werden bereits in der Federzeichnung im Louvre (Br. 255), welche offenbar als Porträt-studie diente, entdeckt und kommen auch in den beiden Frauenbildnissen

*) Stich von Desnoyers. Carton im Louvre, Br. 243; Skizze in Oxford, Br. 26. Chatsworth. Br. 88.

- Anm. 6. (der Donna gravida in der Pitti-Galerie und dem Porträt einer Unbekannten in der Tribuna) vor, welche unser Stilgefühl gleichfalls dieser Zeit und Raffael zuschreibt. Dennoch giebt Raffael seine Selbständigkeit nicht auf. Die sorgfältige Zubereitung der Farbe, der gleichmäßige Auftrag, der landschaftliche Hintergrund, die Art und Weise, wie er die einzelnen Haare, die sich dem Netze entwunden haben, zeichnet, sind fein persönliches Eigenthum.



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

und sechzehnten Jahrhundert genau unterschieden werden. Die frische jugendliche Begeisterung, der heilige Ernst, welche in der älteren Künstler-schaar walteten, erklären allein die merkwürdig fruchtbare Verwerthung selbst untergeordneter Werke der antiken Kunst. Fragmente von Baugliedern, verstümmelte Relieftafeln, Sarkophage reichten hin, um die Phantasie der Väter der Renaissance mit neuen schönen Formen zu füllen und die Thätigkeit ihrer Hand zu regeln. Ornamentale Motive finden die eifrigste Nachahmung, und selbst von eigentlichen Figuren werden solche, die sich zu decorativen Zwecken eignen, am frühesten verwendet. Die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts liefs begreiflicher Weise in der Hingabe an die Antike den Schwesterkünsten, insbesondere der Architektur den Vortritt. Die Natur ihrer Aufgaben, der verhältniß-mäßige Mangel an antiken Mustern erklären diese Zögerung. Zwar wird auch hier die Bewunderung laut. Die Maler Griechenlands werden als die wahren Helden der Kunst gepriesen, ihre Namen in den Kunsttractaten rühmend wiederholt, ihre Werke dafelbst aufgezählt, theilweise sogar beschrieben. Dieser Enthusiasmus ist aber noch vorwiegend literarischer Natur ohne sonderliche Bedeutung für die Kunstpraxis. Der unmittelbare Einfluß der antiken Kunst auf die Malerei des Quattrocento muß auf das geringste Maas eingeschränkt werden. Bei Schilderungen antiker Gestalten oder wohl gar der griechischen Götter halt noch das phantastische Element nach, in welchem das Mittelalter die Helden der Vorzeit sich bewegen liefs. Gerade im Angesicht dieser mythologischen Darstellungen, z. B. der Geburt der Venus von Aleßandro Botticelli, merkt man, daß die älteren Maler noch gar wenig tief in das antike Formenideal eingedrungen sind. Zahlreich sind nur die stofflichen Anregungen, welche die Mythologie, die Geschichte und Kunstgeschichte der Alten ihnen bot, aber auch diese empfangen sie nicht unmittelbar, sondern durch die Humanisten vermittelt. Man geht nicht irre, wenn man die allerdings nicht seltene Wiedergabe antiker Mythen und Geschichten als den Widerschein literarischer Tendenzen auffaßt, die literarischen Richtungen in diesen Kunstwerken betont.

Leon Battista Alberti's Rath an die Maler, sie möchten sich mit Dichtern, Rednern und Gelehrten gut vertraut machen, da diese ihnen neue Gedanken, Inventionen zuführen und im Componiren eines Bildes werkthätigen Beistand leisten würden, war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Humanisten erscheinen in der That im fünfzehnten Jahrhundert vielfach als die Helfer der Maler; sie erzählen ihnen schöne Fabeln und Geschichten aus Lucian und anderen alten Autoren, sie sind auch bereit, ihnen eigene »poetische Inventionen« mitzutheilen, welche in den huma-

nistisch gebildeten höfischen Kreisen auf Beifall rechnen durften. Allegorische Darstellungen erfreuen sich der größten Beliebtheit. In diesen konnte nicht allein der Scharfſinn der Erfinder glänzen, ſondern auch die zu Perſonificationen verflüchtigten Götter geiſtreich verwerthet werden. Es iſt nicht zufällig, daß ſolche allegoriſche Bilder in Oberitalien, im Geſichtskreiſe der Univerſität Padua die beſte Aufnahme fanden, und daß mythologiſche und allegoriſche Schilderungen am früheſten und häufigſten durch die in Oberitalien blühende Kupferſtichkunſt verkörpert wurden. Der Kupferſtich verhält ſich gegen den gelehrten Tieffinn durchaus nicht ſpröde, nimmt willig einen doctrinären Beigeſchmack an und legt nach ſeiner ganzen Natur auf die »Invention« das größte Gewicht. Doch auch bei einzelnen Gemälden weiſt der Inhalt auf die »poetica invenzione« irgend eines gelehrten Humaniſten hin. Als Beiſpiele mögen Mantegna's Parnaß und Vertreibung der Laſter und Lorenzo Coſta's Muſenhof im Louvre, oder in einem näheren Kreiſe Perugino's Sieg der Keuſchheit über die Wolluſt im Louvre dienen. Den Gegenſtand zu letzterem Bilde hatte der Humaniſt Paris Cereſata in Mantua angegeben. Auch Raffael hatte in früher Jugend dieſer gelehrten Kunſtrichtung den gebührenden Zoll entrichtet. Offenbar iſt das kleine reizende Bildchen in der Londoner Nationalgalerie, gewöhnlich der Traum des Ritters betitelt, von einem Humaniſten inſpirirt worden.*) Ein Jüngling, vollſtändig gerüſtet, den Helm auf dem Kopfe, ſchläft unter einem Lorbeerbaume. An ſeinem Haupte ſteht eine Frau, in Violet und Purpur gekleidet, und hält über den Schlafenden ein Schwert und ein Buch, während zu ſeinen Füßen eine andere zierlichere Dame mit wehendem Haare, einer Korallenne als Halsſchmuck, das rothe Gewand (mit blau gewäſſertem Mieder) in reiche Falten gelegt, ihm einen Myrthenzweig darbietet. Tapferkeit und Weiſheit winkt dem Träumer auf der einen, holde Liebe auf der anderen Seite. Schwerlich iſt in dem trefflich erhaltenen (auch die ausgeführte Zeichnung dazu beſitzt die Nationalgalerie, Fig. 44) Bildchen Hercules am Scheidewege gemeint.***) Dann hätten die Gegenſätze zwiſchen den beiden Frauen anders gegriffen werden müſſen. Immerhin mochten aber dem unbekannten Dichter unter den weiblichen Geſtalten Minerva und Venus vorſchweben und dürfte die Deutung, daß der Jüngling zwiſchen dem Reiche der einen oder der anderen zu wählen habe, den Sinn der Darſtellung treffen.

*) Stich von L. Gruner. Skizze für die zwei ſtehenden Figuren in Weimar.

**) Ueber Hercules am Scheidewege

und die antiken Schilderungen dieſer Scene vgl. Welcker, Alte Denkm. III, Taf. 20.

Der Traum eines Ritters bleibt innerhalb des Rahmens der im Quattrocento herrschenden Bildung; ein neues Ereignis dagegen in Raffael's Entwicklung bedeutet das Gemälde der drei Grazien (im Besitze des Lord Ward in London).*) Denn hier handelt es sich nicht um eine bloße stoffliche Anregung durch die Antike, sondern um die treue Wiedergabe eines antiken Kunstwerkes. Es war die erste bewusste



Fig. 44. Der Traum des Ritters. Federzeichnung. Nationalgalerie in London.

Huldigung, welche Raffael dem antiken Formenideale darbrachte. Könnte ihm aber nur das kleine, etwa 7 Zoll im Gevierte haltende Bild mit voller Sicherheit zugeschrieben werden! Die Geschichte dieser Composition wird in folgender Weise erzählt: Die Piccolomini hatten in der Bücherei des Siener Domes eine Marmorgruppe der drei Grazien zum Schmucke aufgestellt, Raffael zeichnete diese Gruppe wenigstens theilweise (die Federzeichnung hat sich in der Sammlung der Akademie zu Venedig,

*) Stich von F. Forster.

Br. 115, erhalten) in sein Skizzenbuch, als er sich als Gehilfe Pinturicchio's in Siena aufhielt, und nahm sie auch noch später in Florenz zur Grundlage für sein Gemälde. Wann hat die Uebertragung der Marmorgruppe aus Rom, wo sie ehemals im Palaſt des Cardinals Francesco Piccolomini prangte, nach Siena stattgefunden? Albertini in ſeiner 1509 dem Papſte Julius II. gewidmeten Beſchreibung Roms nennt die Gruppe in dem Palaſte nicht mehr vorhanden. Würde er aber ſie überhaupt erwähnt haben (*domus reveren. Francisci Piccolomini cardi. senensis in qua erant statuæ gratiarum positæ*), wenn ihre Entfernung aus dem Palaſte nicht erſt vor Kurzem veranlaßt worden wäre? Ob demnach Raffael die Gruppe bereits 1503—4 in Siena und zwar in einem noch mit Malergerüſten angefüllten Raume ſtudiren konnte, ruft einige Zweifel hervor. Was aber Raffael's Skizze nach dem Marmorbilde anbelangt, ſo gehört die Venezianer Handzeichnung wie das ganze fog. Skizzenbuch zu der nicht kleinen Reihe von Blättern, bei welchen erſt viel guter Wille den Raffael'schen Urſprung erkennt. Bei unbefangener Betrachtung zeigt ſie eine ängſtliche Sorgfalt, die äußeren Linien genau wiederzugeben, daneben aber außer einer oberflächlichen Modellirung eine auffallende Unfähigkeit, den Maäßen des Originals gerecht zu werden. Gefetzt aber, alle dieſe Zweifel wären unberechtigt, ſo bleibt doch die Thatſache beſtehen, daß das Raffael'sche Gemälde mit der Sieneler Marmorgruppe durchaus keinen engeren Zuſammenhang beſitzt. Die Anordnung der drei Frauen auf dem Bilde erſcheint weſentlich verſchieden von der Gruppierung auf dem Marmorwerke. Die mittlere Figur hält hier nicht, wie auf dem Gemälde, die beiden Schwestern gleichmäſig umfaßt, die Figur zur Linken zeigt den Buſen frei, während derſelbe auf dem Gemälde ebenfalls durch den Arm der mittleren Geſtalt verhüllt wird. Dieſes Motiv weiſt auf andere antike Darſtellungen, namentlich auf Gemmen zurück, die wahrſcheinlich dem Maler vor Augen ſtanden, ihn aber nur ſtofflich anregten. Sein Formenſinn bewegt ſich, wie die Verhältniſſe der Figuren, wie inſbeſondere die Zeichnung der Beine zeigen, in den Geleiſen der oberitalienischen Schulen und führt den Beſchauer eher in die Nähe Francesco Francia's, als in die florentiner Werkſtätte Raffael's. *)

Es wäre nicht das einzige Mal, daß die Weiſen der beiden Meiſter verwechſelt würden und Raffael mit ſeinem Namen für ein Werk des Goldſchmiedes und Malers von Bologna eintreten müßte. Francia's und Raffael's Stil zeigt beſonders in Porträten eine auffallende Verwandtſchaft,

*) Grazien befanden ſich auch unter den Fresken in P. Schifanoja in Ferrara. Vgl. Müntz, *Rev. archéol.* 1882. fasc. 1.

so daß eine gegenseitige Einwirkung wahrscheinlich erscheint. Sie traten sich aber auch in rein menschlichen Beziehungen nahe. Trotz des höheren Alters konnte sich Francia dem Zauber Raffael's nicht entziehen. Ihn bezwang nicht allein die vollendete reine Schönheit der Raffael'schen Werke, ihn bestach auch die anmuthige Persönlichkeit des jungen Künstlers, welche er, nach einem Briefe Raffael's und nach einem Sonette Francia's zu schließen*), kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit gefunden hatte. Wahrscheinlich bei einem Besuche Raffael's in Bologna. Vafari erzählt zwar nichts von einer Reise Raffael's nach Bologna; doch muß, da eine persönliche Begegnung mit Francia vor dem Jahre 1508 feststeht, eine solche angenommen werden, zumal Raffael nach Vafari's Bericht zu wiederholten Malen von Florenz aus Reisen unternahm. So läßt Vafari ihn einmal seine Heimath auffuchen und für den Herzog Guidobaldo da Montefeltro zwei kleine, nicht näher bezeichnete Madonnenbilder und einen Christus auf dem Oelberge ausführen; im Jahre 1507 wiederholt er, um Privatangelegenheiten zu ordnen, die Reise und hält sich außerdem eine geraume Weile in Perugia auf, um ein in Florenz im Carton entworfenes Werk hier in Farben zu vollenden. Das ist die berühmte Grablegung, jetzt in der Galerie Borgheze in Rom.**)

Madonna Atalante Baglioni aus dem berühmten perusinischnen Herrscher-geschlechte hatte vor längerer Zeit, als Raffael Perugia mit Florenz zu vertauschen sich anschickte, das Bild bei ihm bestellt; mehrere Jahre vergingen, ehe es fertig wurde. Doch hatte Raffael das Werk keineswegs vergessen und den Auftrag unbeachtet bei Seite gestellt. Keine Schöpfung reifte so langsam und wurde so bedachtsam und sorgfältig vorbereitet, keine Composition hat im Laufe der Arbeit so eindringliche Aenderungen erfahren, wie die Grablegung. Diese Aenderungen sind mit eben so vielen Fortschritten gleichbedeutend. Mit Recht darf man daher von einer inneren Entwicklung der Composition sprechen und an der Hand der zahlreichen Entwürfe und Studien für das Bild die Geschichte des letzteren erzählen, wie es bereits mit dem besten Erfolge J. C. Robinson in seinem Kataloge der Oxford'schen Handzeichnungen gethan hat.

Ann. 7.



Vafari's Angabe der frühzeitigen Bestellung des Werkes erklärt die Möglichkeit so langer stetiger Beschäftigung mit demselben; sie giebt

*) Der Brief Raffaels v. J. 1508 und Francia's Sonett sind wiederholt abgedruckt worden, u. a. bei Vafari III, 553.

**) Stiche von Amsler und Volpato. Die Predella gestochen von Desnoyers.

auch guten Aufschluss über den Ausgangspunkt, von welchem aus die Composition sich entwickelt und weiter bewegt. Die ersten Gedanken und Entwürfe der Grablegung fallen in eine Zeit, in welcher Raffael seine Bilder noch in den Rahmen älterer Compositionen zu spannen pflegte. Diese Beschränkung war schwerlich immer freiwillig und mußte nicht nothwendig und in jedem Falle dem Mißtrauen in die eigene Erfindungsgabe entspringen. Vielfach war an die Bestellung gleich die Bedingung, sich an ein älteres berühmtes Vorbild zu halten, geknüpft. So verwiesen die Nonnen von Monteluca bei Perugia, als sie im Herbst 1505 Raffael ein Altarbild — die erst nach seinem Tode vollendete Krönung Mariä, jetzt im Vatican — in Auftrag gaben, diesen auf die (von einem Florentiner gemalte) Krönung Mariä in der Zoccolantenkirche in Narni als ein nachahmungswerthes Muster. Aehnliches hat gewiß auch bei der Bestellung der Madonna Ansidei stattgefunden, und so mag Madonna Atalanta Baglioni dem jungen Künstler ebenfalls das Studium eines älteren Vorbildes empfohlen haben. Sicher ist, daß Raffael, als er sich mit seiner Aufgabe zu beschäftigen begann, seine Blicke zuerst auf ein Werk seines Lehrers in der Kirche Sta. Chiara in Florenz richtete. Dort hatte Pietro Perugino 1495 eine Klage um den Leichnam Christi, eine depositio, in Oel gemalt, welche schon die Zeitgenossen wegen der ergreifenden Wahrheit der Schilderung, des schönen Farbentones und der anmuthigen Landschaft im Hintergrunde überaus rühmten, und welche auch jetzt noch unter den Schätzen der Pitti-Galerie eine hervorragende Stellung einnimmt. Christi Leichnam ruht auf einem erhöhten Steine, umgeben von Joseph von Arimathia und den heiligen Frauen, die theils den Körper und das Haupt des Todten stützen, theils mit einem letzten Blicke und einer letzten Berührung von ihm Abschied nehmen. Ueber diese Gruppe erhebt sich, die Arme in wildem Schmerze ausbreitend, Maria Kleophas, während rechts der händeringende Johannes und noch zwei andere in der Empfindung tief bewegte Personen das Bild abschließen, und auf der Gegenseite zwei Freunde des Todten in stiller Theilnahme die Trauerscene betrachten. Sowohl nach der Anordnung des Ganzen, wie nach der Durchbildung der Einzelgestalten, gehört das Werk zu den besten, welche der Lehrer Raffael's geschaffen hat. Von dieser »Klage« nun nahm Raffael den Ausgangspunkt für seine Grablegung. Er hält an der Gliederung des Gegenstandes fest. Den Vordergrund nimmt der liegende Leichnam Christi ein, umgeben von den knieenden Frauen, zu beiden Seiten stehen dann die theilnehmenden, trauernden Freunde und Jünger des Todten. Dieser Darstellung begegnen wir in einer Reihe von Blättern, die sonst in Einzelheiten

vielfach abweichen, den Grundton aber Perugino's Bilde entlehnt haben. Neben einer Skizze in Oxford, welche Robinfon unter No. 37 (Br. 20)

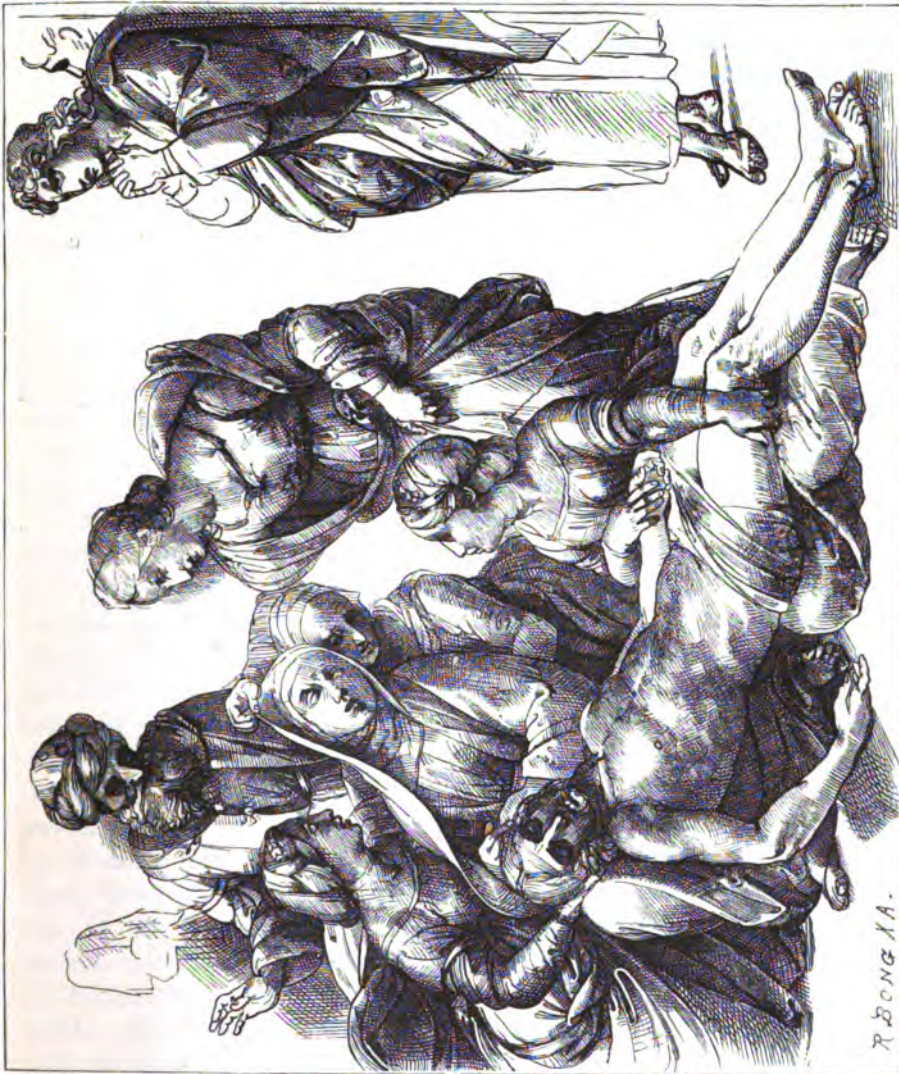


Fig. 45. Grablegung. Bisterzeichnung von Raffael im Louvre.

ausführlich beschreibt*), erscheint die bekannte Bisterzeichnung im Louvre (Br. 239) besonders hervorragend. (Fig. 45.) Auf dem Oxforder Blatte ent-

*) Federzeichnung zu den klagenden Frauen im Privatbesitz in Paris. Br. 123.

warf Raffael die ganze Composition, die Louvrezeichnung dagegen schildert auſſer der ſorgfältig ausgeführten Hauptgruppe nur noch rechts den trauernden Lieblingsjünger Chriſti. Gemeinſam iſt beiden Skizzen die Anordnung der Hauptgruppe. Die Mutter und Maria Magdalena haben ſich in die theuere Laſt getheilt; dieſe hält die Beine Chriſti, fein Haupt ruht im Schooſe der Madonna, welche wieder von zwei Frauen geſtützt wird. An die Stelle des kalten todten Steines, auf welchen bei Perugino der Körper niedergelaſſen wurde, iſt hier ein lebendiges, liebevolles Auflager getreten. Halb ſitzend erſcheint, um noch die weiteren Unterſchiede anzugeben, Chriſtus bei Perugino, der horizontalen Lage viel mehr genähert auf beiden Raffael'schen Zeichnungen, welche auch dadurch von dem älteren Muſter abweichen, daſs ſie die unmittelbare Sorge um den Todten excluſiv Frauen übergeben. Dadurch empfängt die »Klage« einen milderen, zarteren Ton. Auch ſonſt noch erkennt man deutlich, wie ſehr das Streben des Künſtlers, die Schilderung empfindungsreich und ausdrucksvoll zu geſtalten, überwiegt. Als erfahrener Mann hatte Perugino inſbeſondere die ſtiliſtiſche Ausbildung der Composition in das Auge gefaſst, die Gliederung des Bildes in Gruppen, den Aufbau der Hauptgruppe in der That auch in vollendeter Weiſe durchgeführt. An dieſe Dinge denkt Raffael zunächſt nur nebenbei. Am wenigſten ſucht er in denſelben ſeinen Lehrer zu übertreffen. Den Schwerpunkt legt er namentlich in der Louvrezeichnung in die feine psychologiſche Ausarbeitung der Scene. Die Mutter hat das nächſte, das höchſte Anrecht an den Schmerz. Sie hat alle Qualen und Leiden mit dem Sohne empfunden, ſie iſt in ihm mitgeſtorben. Der Mutter gab daher Raffael die Rolle der Schmerzensreichen, in ihr ſammelte er den Ausdruck tieſter Ergriffenheit. Ueberwältigt von der Empfindung bricht ſie zuſammen. Da wenden nun die anderen Frauen ihre Theilnahme von dem Todten der Lebendigen zu und bemühen ſich, die Madonna zu ſtützen und zu tröſten. Nur mechanisch hält Magdalena die Beine Chriſti auf dem Schooſe, ihre Hände berühren den Leichnam, Geſicht und Blick ſind aber wehmuthsvoll auf die Madonna gerichtet. Noch inniger drückt ſorgliche Theilnahme die hinter der Magdalena ſtehende Frau aus, welche mit leiſer Hand das Kopftuch der Madonna lüftet. Dieſe Figur fehlt auf der Oxfordzeichnung, und auch der bärtige Mann, welcher über der Frauengruppe, dieſe abſchließend, mit ausgebreiteten Armen ſteht, iſt auf derſelben zur linken Gruppe gehoben worden. Durch alle dieſe Züge erſcheint das Louvreblatt als das bedeutendere, vollendetere, und möchte man auch ſeine Entſtehungszeit ſpäter anſetzen, wenn nicht die gröſſere Annäherung an das Vorbild Perugino's — der Mann mit

den ausgebreiteten Armen ist ziemlich treu herübergenommen —, insbesondere aber die freier entwickelte Technik der Oxfordzeichnung wieder Zweifel anregten. Zum Abschluß gelangte übrigens die Composition der Grablegung nicht auf diesem Wege. Es kam ein Augenblick, in welchem Raffael alle bisher gemachten Studien ungenügend dünkten und er sich zu einer völlig neuen Composition entschloß. Ob zum inneren Antrieb sich auch äußere Nöthigung gesellte, ob erst neue Anschauungen die Aenderung herbeiführten oder ob sie nur zeitigten, was in der Phantasie des Künstlers bereits vorbereitet war, darüber ist uns ein festes Urtheil leider nicht vergönnt. Wir müssen uns begnügen, aus der Natur des fertigen Werkes Schlüsse auf seine Entstehung zu ziehen.

Drei Momente aus der Leidensgeschichte Christi standen in der künstlerischen Darstellung in engem Zusammenhange zu einander: die Kreuzabnahme, die Klage um den Leichnam Christi (*depositio*) und die Grablegung (*tumulacio*). Sie konnten getrennt geschildert werden, sie gingen aber auch vielfach in einander über. Schon bei der Kreuzabnahme fand auch der Schmerz und die Trauer der Freunde hervorragenden Ausdruck. Die Klage um den Leichnam Christi wird am Fuße des Kreuzes, nachdem der Körper herabgelassen worden, laut. Den Trägern des Leichnams folgen die klagenden Frauen, um noch vor dem Begräbniß von dem Todten Abschied zu nehmen. Das Verbindende aller drei Szenen sind die schmerz erfüllten, klagenden Freunde. Durch keinen gewaltsamen Sprung kam daher Raffael zu dem Gedanken, an die Stelle der Deposition die Grablegung treten zu lassen. Er setzte nur an die Stelle des früheren Vorganges den unmittelbar folgenden und behielt sogar stofflich einen wesentlichen Bestandtheil der alten Composition, die trauernden Frauen, bei, nur daß er sie von der Hauptgruppe, den Trägern mit dem Leichnam, abtrennte und zu einer selbständigen Nebengruppe gestaltete. Schon diese Theilung und Sonderung der Gruppe fällt auf, noch mehr die Art, wie Christus zum Grabe getragen wird. Raffael hat sich die Träger nicht in fortschreitender Bewegung gedacht, dieselben vielmehr einander zugekehrt, so daß der Träger am Kopfende rückwärts schreitet, der andere Mann, welcher das Grabtuch am anderen Ende gefaßt hat, ihm folgt. Diese in Raffael's Umgebung ungewöhnliche Anordnung regt die Frage nach ihrem Ursprunge an. Aus vorraffaelischer Zeit ist sie zunächst in einem Kupferstiche Mantegna's nachgewiesen worden. Auch hier (wie auf mehreren anderen Kupferstichen des fünfzehnten Jahrhunderts) treten die Träger einander gegenüber und bewegt sich der eine mühselig mit seiner Last rückwärts. Mantegna hat außerdem gerade so wie es auf der Grablegung Raffael's sichtbar ist, die ohn-

mächtige, von Frauen unterstützte Maria als selbständige Nebengruppe behandelt. Schon diese Verwandtschaften lassen einen Zusammenhang zwischen beiden Werken ahnen. Dazu kommt, daß Raffael jedenfalls frühzeitig Mantegna's Composition kannte. Denn auf dem Louvreblatte erscheint die Gestalt des händefaltenden Johannes der gleichnamigen Figur auf dem Stiche Mantegna's nachgebildet. Die Kenntniß, das Studium des pataviner Meisters steht demnach fest. Muß nun nicht auch der weitere Schluß gezogen werden, daß der fleißig studierte Stich den Anlaß gab, alle bisher gemachten Entwürfe bei Seite zu schieben und eine neue Composition zu beginnen, für welche nun Mantegna's Werk das Vorbild abgab? Die Aehnlichkeiten sind zu zahlreich, als daß ein erheblicher Zweifel gegen diese Annahme sich begründen ließe. Schließt sich aber die Composition nach dem neuen Vorbilde unmittelbar an die Skizze an, welcher Perugino's »Depositio« als Muster zu Grunde lag, oder hat der künstlerische Gedanke erst mehrere Zwischenstufen durchgemacht, ehe er sich bei Mantegna's Schilderung beruhigte? Die Oxfordrer Sammlung bewahrt unter ihren Raffaelschätzen eine seit Crozat's und Mariette's Zeiten hochberühmte Federzeichnung, welche vielfach als eine solche Zwischenstufe angesehen wurde. *) Diese Vermuthung, bereits von Mariette angedeutet, erregt nicht geringes Interesse, da sie, falls sie sich bestätigte, zugleich das erste Beispiel des Studiums der Antike lieferte. Anklänge an antike Sarkophagreliefs, welche die Bestattung Hector's oder Meleager's darstellen und sich, wie die Anführung bei Leo Battista Alberti zeigt, eines frühen Ruhmes erfreuten, ließen sich schon herausfinden, wenn sie auch nicht stärker sind als die Erinnerungen an Signorelli's Pietà in Orvieto. Außere und innere Gründe weisen aber das Oxfordrer Blatt, unter dem Namen Tod des Adonis weltbekannt, aus der Reihe der Entwürfe zu einer Grablegung zurück. Auf der Rückseite des Blattes ist Adam und Eva dargestellt. Daß Marcanton diese Zeichnung in Rom gestochen hat, giebt über die Zeit ihrer Entstehung keine Auskunft. Zeichnungen flattern leicht aus einer Stadt in die andere. Dagegen fällt stark der schon von Ottley beobachtete Einfluß der Frescomalerei auf die in den Gestalten Adam's und Eva's beobachtete Zeichnungsmanier auf; mit dieser stimmt aber der Tod des Adonis vollkommen überein. Hat man überhaupt das Recht, von dem Tode, dem Begräbniß des Adonis oder Christi im Angesicht des Blattes zu reden? Kein Todter wird begraben, sondern ein Sterbender unter dem Geleite der Freunde heimgetragen. Daß noch Leben in dem Körper des sogenannten

*) Robinson Critical account p. 164.



Fig. 46. Studie zur Grablegung. Federzeichnung. London, Malcolm.

Adonis pulst, zeigen die krampfhaft gezerzten Finger und Zehen, das fagen das behutame Auftreten der Träger, die gespannten Blicke der Beistehenden und offenbart vor allem die gemischte Empfindung der über den Körper sich niederbeugenden Frau. Von leidenschaftlichem Schmerz wird sie gepackt, gleichzeitig aber lauchtet sie auch ängstlich, ob nicht doch der Lebensfunke noch glimme und sich wieder entzünden lasse. Endlich aber fehlt die nothwendige Verbindung zwischen dem »Tode des Adonis« und den anderen Entwürfen zur Grablegung. Keine Gruppe, keine Gestalt, keine Form kommt auf der letzteren vor, zu welcher die Adoniszeichnung den Anstoß gegeben hatte; sind scheinbar ähnliche Bewegungen und Stellungen vorhanden, so sind es solche, welche auf jedem Bilde der Grablegung typisch wiederkehren und von Raffael älteren Darstellungen derselben entlehnt werden konnten. Die älteren Darstellungen gaben ihm zugleich die Richtschnur für die Anordnung der Hauptgruppe. Auf den mittelalterlichen Bildern und Kupferstichen des fünfzehnten Jahrhunderts spielt die Scene stets in unmittelbarer Nähe des Steinfarges, in welchem Christus beigesetzt werden sollte. Da war nicht mehr die fortschreitende Bewegung der Träger am Platze, der eine derselben mußte vielmehr sich umwenden, gegen den anderen Träger kehren, damit der todte Körper ohne Anstoß in den Sarkophag herabgelassen werden könne. Mantegna und Raffael blieben also der Tradition treu; das Ungewöhnliche bei ihnen liegt darin, daß der Zug noch in Bewegung zur Gruft und nicht stillhaltend zur unmittelbaren Beisetzung im Grabe gedacht wird. Auf keinen Fall bedurfte es vieler Zwischenstufen, um sich endlich für die gewählte Anordnung der Hauptgruppe zu entscheiden. Sie war in dem Augenblicke schon gegeben, in welchem an die Stelle der »depositio« die »tumulacio«, um den kirchlichen Sprachgebrauch zu wiederholen, trat. Die Betrachtung älterer Darstellungen, das Studium Mantegna's geben den Anstoß zu neuen Entwürfen für Atalante Baglioni's Bild. Zunächst zeichnete er nach dem nackten Modell die Träger des Leichnams, um jeder Bewegung vollkommen Herr zu werden. Daselbe that er mit dem Oberkörper Christi. Beide Blätter bewahrt die Oxforder Universität. *) Mit der gleichen Sorgfalt bereitete er die Nebengruppe der ohnmächtigen Madonna vor. Ihm lag auch hier namentlich die Richtigkeit der Bewegungen am Herzen und er suchte sich zunächst, wie eine Federzeichnung bei Malcolm zeigt, durch genaue anatomische Studien darüber Klarheit zu verschaffen. (Fig. 46.) Dann aber führte er (Florenz; Br. 508) die Hauptgruppe in vollständig bekleideten Figuren

*) Br. 21 und Fisher Facsimiles II, 27, 28.



Fig. 47. Die Grablegung. Galerie Borghese in Rom.

und mit feiner Betonung des Ausdruckes aus, überzog sogar das Blatt mit einem Netze zum Zwecke der Uebertragung auf die Tafel. Dazu kam es aber noch nicht. Raffael änderte abermals Einzelheiten, ehe er die endgiltige Wahl traf. Auf dem florentiner Blatte, das sich selbst wieder von den vorangehenden Oxford Studien unterscheidet, erscheinen die beiden Träger im Alter anders gezeichnet als auf dem Gemälde (Fig. 47); dort sehen wir den Jüngling zu Häupten Christi beschäftigt, der bärtige Mann trägt die Beine; auf dem Bilde sind die beiden Gestalten gerade entgegengesetzt vertheilt. Die Frau, welche auf der Federzeichnung hinter der Maria Magdalena mit erhobenen Armen steht und in stiller Theilnahme dem Vorgange folgt, hat Raffael im Bilde ausgelassen. Vielleicht, daß ihm diese Gestalt zu ruhig in der Haltung dünkte und von dem leidenschaftlich bewegten Wesen der übrigen Personen allzustark abweichend. Denn darauf war sein Augenmerk vorzugsweise gerichtet, die Handlung mit scharfen dramatischen Accenten zu verfehen und demgemäß auch alle Personen in das höchste Pathos zu kleiden. Das Leichenbegängniß ist am Eingang der Grabhöhle angelangt. Die Stufen, welche zu dieser führen und erklommen werden müssen, rufen zuletzt noch die gewaltigste Anspannung der Muskelkraft der Träger auf. Sie halten unwillkürlich einen Augenblick inne, und diesen benützt Magdalena, um von dem Freunde den letzten Abschied zu nehmen. Mit der Linken hat sie seine Hand ergriffen, mit der Rechten lüftet sie leise das Grabtuch von seinem Antlitze — eine Bewegung, welche an die ähnliche im älteren Louvrelatte erinnert und die stetige Entwicklung der Composition, und daß bei Raffael kein Gedanke verloren geht, beweist. Zwischen Magdalena und dem Träger am Kopfende sind die Gestalten Josephs von Arimathia und des sich vorbeugenden Johannes eingeschaltet. Die Maria selbst ist einen Schritt zurückgeblieben und sinkt ohnmächtig in die Arme der Frauen, von welchen die eine knieend sie umfaßt, zwei andere ihr hilfreich zur Seite stehen.

Kein Werk hatte Raffael bisher so sorgfältig vorbereitet, so genau erwogen; für jede Gestalt, jede Bewegung läßt sich der Grund ihres Daseins angeben, von jedem Motive die vollkommene Zweckmäßigkeit nachweisen. Die Wirkung des Werkes entspricht nur wenig den Bemühungen des Künstlers. Daß das Gemälde kalt lasse, mehr zum künstlerischen Verstande als zum Herzen spreche, bekennen auch jene, welche der Energie des Ausdruckes, der Wahrheit der Charaktere, der Schönheit der Linienführung höchstes, übrigens verdientes Lob spenden. Einen großen Theil der Schuld trägt das Colorit. Verputz und glatte Restauration haben die ursprüngliche Natur des Gemäldes so sehr verändert, daß vielfach auf die Beihilfe einer fremden Hand geschlossen wurde.

Aber auch im unverfähten Zustande würde das Bild kaum einen wesentlich verschiedenen Eindruck hervorrufen. Raffael's schönfarbiger Auftrag, bisher an Einzelfiguren und Einzelgruppen erprobt, zeigte sich für figurenreiche Compositionen in der Tiefe noch nicht ausreichend. Entscheidend für den schwächeren Eindruck wirkt außer dem Umfande, daß die zahlreichen, wie Silhouetten sich abhebenden Profilköpfe eintönig erscheinen, der Mangel an Naivetät in der Composition. Gewiss sind die drei kleinen Predellabilder, welche unter dem großen Altargemälde der Grablegung angebracht waren, gleichfalls die Frucht eingehender Studien. Von einer dieser grau in grau gemalten Predellentafeln hat sich noch der Entwurf Anm. 8. (Albertina; Br. 186) erhalten. Dennoch erregen sie den Schein unmittelbarer Improvisation. In drei Rundbildern sind die drei christlichen Tugenden: der Glaube, die Hoffnung und die Liebe, als liebreizende Frauen verkörpert, jeder Figur zwei geflügelte Knaben, in vertieftem Rahmen, zur Seite gestellt. Der Glaube hält den Kelch mit der Hostie empor, die Hoffnung ist betend mit gefalteten Händen geschildert, die Caritas wird als Mutter mit traulich sich ansmiegenden Kindern gedacht. Da allen diesen Bildungen das Madonnenideal zu Grunde lag, so fühlte sich Raffael durchaus heimisch und unbedingt sicher, während auf dem Gemälde der Grablegung zwar alle Schwierigkeiten des neuen formenreichen Gegenstandes überwunden sind, aber die Spuren der Ueberwindung noch nicht völlig vertilgt erscheinen. Ein vollendetes Werkstattebild, weckt es dennoch die Meinung, daß Raffael, wenn ihn ein mächtig wogendes großes Leben umgeben hätte, noch Vollendetes geleistet, namentlich den Ton der unmittelbaren Herzenswahrheit stärker angeschlagen hätte. Uebrigens zählte die Grablegung in alten und neuen Zeiten zu den berühmtesten Schöpfungen Raffael's und wurde, so lange sie noch auf ihrem ursprünglichen Platze (San Francesco) in Perugia aufgestellt war, wie ein Palladium verehrt. Gerade so wie die Bewohner von Pescia, als die Madonna del Baldacchino 1697 durch Kauf nach Florenz gelangte, über Raub und Kirchenschändung schrieen und ihrem Grimm in Spottversen über diese schlechte Welt (*questo mondo in sostantia è un mondaccio*) Luft machten, protestirten auch die Prioren von Perugia gegen die eigenmächtige Schenkung der Grablegung durch die Mönche von S. Francesco 1608 an den Cardinal Borghefe. Doch ohne Erfolg.*) Die Grablegung befindet sich noch heute in der Galerie Borghefe in Rom, die Predellenbilder, erst in den Jahren der französischen Revolution aus Perugia entfernt, schmücken die vaticanische Gemäldefammlung.

*) Giornale d'erudizione artistica I. 225, II. 334.

Das Datum auf der Grablegung, 1507, verbunden mit Vafari's Angabe, daß Raffael das Bild in Perugia selbst gemalt habe, sind für längere Zeit die letzte überlieferte Nachricht über das äußere Leben des Künstlers. Wir sind überzeugt, daß er nach Vollendung des Werkes wieder nach Florenz zurückkehrte. Denn der Einfluß Fra Bartolommeo's, doch nur in Florenz selbst lebendig, offenbart sich am stärksten in Bildern, deren Entstehung auf die Grablegung folgte, wie z. B. in der Madonna del Baldacchino. Wir schliessen dieses auch aus einigen Zeilen, welche Raffael an den Maler Domenico Alfani in Perugia in Begleitung einer Zeichnung (Museum Wicar in Lille) richtete. Er bittet ihn um die Zusendung von Versen und einer Predigt und erinnert daran, daß Madonna Atalante doch um Geld gemahnt werde. Atalante schuldete aller Wahrscheinlichkeit nach theilweise den Lohn für das Bild der Grablegung, welchen nun der Künstler nachgesendet wünschte. Von Raffael's Aufenthalt in Florenz bringt auch ein Brief Kunde, welchen er an seinen Oheim Ciarla in Urbino gerichtet hatte. Er ist im April 1508 geschrieben und zu

Anm. 9. wiederholten Malen abgedruckt und übersetzt worden. Das Original soll sich in Rom in der Bibliothek der Propaganda befinden. Darin ist nun von kleineren Bildern, die er gemalt, von Bestellungen, auf welche er hofft, doch ohne alle nähere Angabe der Gegenstände, die Rede. Außerdem erwartet Raffael nicht geringe Förderung von einem Empfehlungsschreiben an den Gonfaloniere von Florenz, Pietro Soderini, welcher die Malerei in einer gewissen Stube zu verdingen habe (*per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha a sua Signoria de alocare*). Offenbar ist der noch lange nicht vollendete Bilder schmuck in den verschiedenen Sälen des Palazzo vecchio gemeint, über welchen die Entscheidung dem Gonfaloniere zustand. Noch einige Jahre später sollte ein Bild für den Altar im großen Rathssaale bei Fra Bartolommeo bestellt werden. Zu einer Thätigkeit im Palazzo kam es nicht. Im Herbst 1508 befand sich Raffael bereits in Rom. Schwerlich ahnte er die Triumphe, die seiner in der neuen Heimath harften; gewiß wandte er ohne großen Schmerz Florenz den Rücken, das es nicht mehr verstand, die Künstler an sich zu fesseln, und unthätig zusehen mußte, wie gerade die größten derselben durch ihren Stern von der alten Hauptstadt italienischer Kunst weggewiesen wurden. Michelangelo und Leonardo hatten schon früher Florenz verlassen, jetzt folgte ihnen auch Raffael.



IV.

Rom unter Julius II.



«Roma caput mundi» lautete Gruss und Zuruf in den Jahrhunderten des Mittelalters, selbst in solchen Zeiten, als der Papst vor den kleinen Stadtbaronen zitterte und umgeben von einem Bettelvolke inmitten eines Trümmerhaufens hauste. Mochte aber auch Rom in den Augen der mittelalterlichen Christen als die Hauptstadt der Welt glänzen, zu einer Hauptstadt Italiens erhob es sich erst seit dem fünfzehnten Jahrhundert. Als das Leben in Italien aus den Schranken selbstgenügsamer Dürftigkeit trat, sich genussreicher, weitumfassender gestaltete, als in den Parteikämpfen das Ansehen kräftiger Persönlichkeiten stieg und große Gedanken in jugendlich schwungvoller Sprache den Einzelnen anfliegen, da richtete sich der Blick auch auf die Vergangenheit zurück, deren Ruhmeschimmer niemals völlig verdunkelt war. Dafs man zu den Nachkommen der antiken Helden zähle, war fester Glaube, man wollte aber auch die volle Erbschaft derselben antreten. Nirgends leuchtete der Glanz der Vorfahren so mächtig, nirgends wurde die Sehnsucht nach der Wiederkehr ähnlicher Zeiten so lebendig wie auf dem Schauplatz ihrer Großthaten. Wenn der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts von der Höhe des Capitols auf die Ruinen des alten Rom herablickte, tauchte, durch den Gegensatz geweckt, das Bild der früheren Herrlichkeit in seiner Phantasie auf. Große Erinnerungen wechselten mit kühnen Hoffnungen und noch kühneren Träumen. In den Städten, an den Höfen, in Gelehrtenkreisen, unter Künstlern, überall erschien das klassische Alterthum wie zu neuem Leben auferstehend und wurde dem Genius Roms gehuldigt. Am spätesten in Rom selbst. Hier lag nicht allein der wirkliche, greifbare Schutt am höchsten, hier bildete auch die kirchliche Tradition des Mittelalters, in allem den antiken Anschauungen entgegengesetzt, ein schwer zu hebendes Hindernis. Erst das Exil der Päpste, die lange papstlose Zeit in Rom mit ihrer Auflösung aller höheren staatlichen Ordnung brach daselbe. Als die Päpste aus Avignon nach Rom zurückkehrten, fahlen sie die mittelalterlichen Ueberlieferungen erschüttert, die Renaissancebewegung fluthend und über das ganze Land widerstandslos sich ausbreitend. Auch sie waren gezwungen, derselben zu folgen. Die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begrüfst bereits einen begeisterten Humanisten auf

dem päpstlichen Throne, den Magister Thomas Parentucelli aus Sarzana unter dem Namen Nicolaus V. »Nachdem das Jubiläum 1450 unermessliche Goldmassen dem päpstlichen Schatze zugeführt hatte, begann der Papst zu bauen und griechische und lateinische Bücher zu kaufen«, erzählt sein Biograph Vespasiano. Homer war der unbekannte Gott, den man im Vatican am höchsten verehrte, Cicero der einflussreichste Heilige. Der ganze naive Enthusiasmus der Frührenaissance, welche so ehrlich und wahrhaftig an die Wiedergeburt der Antike glaubte, wie die alten Christen an das tausendjährige Reich, und der Phantasie unter den wirklichen Lebensmächten das vornehmste Recht einräumte, spiegelt sich in den Gedanken, Wünschen und Plänen Nicolaus' V. wieder. Namentlich die Schilderung seiner Bauentwürfe hört sich an wie ein Capitel aus Leo Battista Alberti's Buch über die Architektur, welches er in Marmor übertragen wollte. Eine ideale Residenz lag in seinem Sinne, die sich an den Neubau der Peterskirche anschliessen und in einem grossartigen Palaste gipfeln sollte. Drei Strassen, von Kaufhallen und Loggien eingefäumt, führten nach dem Plane zur Vaticanischen Basilica, über den Hallen befanden sich die Wohnungen der Curialen, nach allen Regeln der Schönheit, nach allen Gesetzen der Gesundheitslehre errichtet. Der Palaß selbst umfaßt Gärten und Hallen, Kapellen und Bibliotheken, einen Krönungssaal und sogar ein besonders gelegenes Conclave für die Papstwahl. Die luftige Phantasie hatte an diesen Plänen den grössten Antheil, sie blieben auch blosse Traumgebilde. Nur der Entschluß eines Umbaues der Peterskirche, für die gelockerte Macht der heiligen Traditionen so bezeichnend, erwies sich keimfähig und schlug nach zwei Menschenaltern im Boden der Wirklichkeit lebendige Wurzeln.

Zur Hingabe der Italiener an die Antike, zur Begeisterung für das Heldenalter der Nation gefellt sich ein anderer Zug, welcher der allgemeinen Entwicklung entspricht, in Italien aber sofort ein besonderes Gepräge empfängt. Ueberall im fünfzehnten Jahrhundert begegnen wir dem Streben, den Staat, der immer mehr als Selbstzweck betrachtet wurde, mit grösseren Rechten auszustatten, die Landesgrenzen zu erweitern, die fürstliche Macht zu vermehren. Auch Italiens politisches Schicksal trat um diese Zeit in eine entscheidende Wendung. Die kleinen Stadtrepubliken, die winzigen Tyrannenherrschaften verschwanden; grössere Gebiete wurden, gewöhnlich gewaltsam, zu einer staatlichen Einheit verbunden und erhielten sich selbst wieder nur durch die Eiferfucht der anderen auf gleiche Weise gebildeten Staaten. Ein System künstlichen Gleichgewichtes wurde die Grundlage des nationalen Friedens. Wie schwierig mußte es da erscheinen, das Papstthum einzuordnen und dem Oberhaupte der Kirche die fürstliche Stellung, welche dem »Knechte

der Knechte seit Menschengedenken eingeräumt war, zu wahren. Seitdem das Kaiserthum verfallen und zur Machtlosigkeit verurtheilt war, hatte auch die päpstliche Würde ihr weltbeherrschendes Ansehen verloren. Zum Glücke, daß der gläubige Sinn von dem Papstthum sich noch nicht abgewendet hatte und sein materieller Besitz ihm eine gewisse Kraftentfaltung inmitten der eifersüchtigen, in steter Fehde begriffenen italienischen Staaten gestattete. Mit großer Gewandtheit schüttelte es die mittelalterliche Tradition auch in politischer Beziehung ab, verwandelte sich in ein weltliches italienisches Fürstenthum und betrieb mit leidenschaftlichem Eifer die Gründung einer Hausmacht, ähnlich wie sie die anderen Dynastien in Italien anstrebten. Es kamen die Zeiten eines Sixtus Rovere und Alexander Borgia. Die Ziele dieser rast- und ruhelosen Männer stimmten zwar mit der allgemeinen Geistesrichtung überein, widersprachen aber in empfindlichster Weise den überlieferten und geheiligten Grundlagen des Papstthums. Es galt, die Familienmacht zu steigern; es gab aber keine legitime Papstfamilie. Unter den Angehörigen der Päpste konnte man nur Nepoten oder wohl gar Papstföhne verstehen, Personen, deren angebliches Recht, ja deren Dasein dem Papstthume geradezu Hohn sprach. Eine so arge Verkehrung sittlicher Verhältnisse mußte zum Fluche werden, alle Handlungen arteten unter der Last derselben zu rohen Gewaltschlägen aus, das ganze Leben verlor den inneren Halt und den festen Kern. Wenn man die Zustände und Sitten Roms im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts beobachtet, möchte man schier glauben, bei dem Wegräumen des mittelalterlichen Schuttes sei die oberste Schichte der Antike, das römische Cäsarenthum, entblößt worden und mit diesem alle bis dahin in die Erde gebannten Dämonen wieder frei geworden. Alle Gräuel der Imperatorenzeit: Mord, Treubruch, Verschwörungen, Blutschande, blinder Taumel vom üppigsten Lebensgenuß zur frevelhaften Verspottung aller Daseinsmächte, die entsetzliche Mischung von Wollust und Grausamkeit tauchen empor und erfüllen die römische Luft. Die Zeitgenossen dachten weniger streng von dem weltlichen Treiben der Päpste, als wir Nachgeborenen. Daß aber die eingeschlagene Richtung nicht zum Ziele führen könne, wurde auch ihnen bald klar. Die Nepoten jedes folgenden Papstes waren die natürlichen Gegner der alten Nepoten, durch jeden neuen Papst erschien der eben errungene Machtzuwachs in Frage gestellt. Da war es ein großer Gedanke und der Gedanke wurde zu einer weltgeschichtlichen That, als der am 1. November 1503 neu gewählte Papst Julius II. Rovere als Erben der politischen Macht nicht wechselnde Personen, sondern eine dauernde Institution, nicht Nepoten, sondern den Kirchenstaat selbst einsetzte. Er brach nicht mit der politischen Richtung seiner

Vorgänger; die Erweiterung der Grenzen, die Eroberung und Einverleibung kleinerer, gut gelegener Gebiete, die Erhöhung der souveränen Macht waren auch seine Ziele. Er hielt sich aber frei von gemeiner Selbstsucht und gewöhnlichen Antrieben und brachte dadurch in sein ganzes Thun einen großen Zug. Als den Gründer des Kirchenstaates betrachtet ihn der politische Geschichtschreiber, als den wahren Papst der Renaissance preist ihn der Kunsthistoriker und giebt ihm zugleich den Ruhmestitel zurück, welchen unbilliger Weise sein Nachfolger Leo X. an sich gerissen hatte. Das Zeitalter Julius' II. ist das Heldenalter der italienischen Kunst.

Ann. 1.

Raffael's Hand hat uns das Bild Julius' II. bewahrt. (Fig. 48.) Das Porträt stammt zwar erst aus den letzten Lebensjahren des Papstes, als ihn Krankheiten und Unglücksfälle schwer heimgesucht hatten, doch durchaus nicht gebrochen, kaum gebeugt. So wie er darsitzt, die Arme leicht auf die Lehnen des Stuhles gestützt, das tiefliegende Auge scharf prüfend auf den Beschauer gerichtet, mit festgeschlossenen Lippen, großer kräftiger Nase, mächtigem, bis an die Brust reichendem weißen Barte, ruft er die Beschreibungen der Zeitgenossen lebendig in die Erinnerung. Ein gar gewaltiger Herr, unablässig thätig und mit großen Plänen beschäftigt, auf den Niemand Einfluß gewinnen kann, der dagegen Alle beherrscht. Er hört wohl die Meinung Anderer an, entscheidet aber nach seinem Gutdünken, nach seiner Einsicht. Alles an ihm überschreitet das gewöhnliche Maas, seine Leidenschaften wie seine Entwürfe. Sein Ungeftüm, sein Jähzorn verletzten seine Umgebung, doch weckte er nicht Haß, nur Furcht, denn nichts Kleines, gemein Selbstfüchtiges war an ihm zu bemerken. Ebenso erregten seine Pläne wohl Staunen, aber nicht Unglauben, denn weit entfernt von phantastischen Träumen, hielt er stets für die Erfüllung seines Willens reiche Mittel bereit. Er hatte in jungen Jahren und vielleicht auch noch in den späteren das Leben vollauf genossen, doch sich keineswegs in eitlen Vergnügen verloren oder die Befriedigung persönlicher Lust als Hauptziel des Daseins erkannt. Dem Lebensgenuss ging reife Lebenserfahrung zur Seite. Niedrigen Eltern entsprossen, in Savona 1443 geboren, für den Stand der Bettelmönche bestimmt, dankte er alles Glück seinem Oheim, dem nachmaligen Papste Sixtus IV. Dieser häufte auf den Nepoten Würden, Aemter und Reichthümer. Der Cardinal von San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere, — mit 28 Jahren empfang er den Purpur — gehörte, so lange Sixtus IV. lebte, zu den mächtigsten und angesehensten Kirchenfürsten.

Als Nepote erfuhr er natürlich nach dem Tode des Oheims den Haß und den Neid des folgenden Papstes im höchsten Maasse. Den Nachstellungen Alexander's VI. entging er nur durch die Flucht, die ihn nach

Lyon in die Umgebung des gerade zum Krieg rüstenden Königs Carl VIII. führte. Die Vorstellung, als hätte Giuliano's Einfluß den Zug Carl's VIII. nach Italien entschieden, ist gewiß übertrieben. Auch ohne den Zuspruch



Fig. 48. Bildniß Julius' II. von Raffael. Galerie der Uffizien.

des Cardinals hätte der König seinem vermeintlichem Rechte auf Neapel mit den Waffen Nachdruck verliehen. Immerhin bezeichnet es den leidenschaftlichen, gewaltthätigen Sinn Giuliano's, daß er rücksichtslos auf den unmittelbaren Gegner losschlägt, unbekümmert, ob er nicht einen künftigen

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

Mit diesen positiven und negativen Eigenschaften erscheint aber seine Natur nicht erschöpft. Bei allem weltlichen Streben blieb Julius II. sich doch der Bedeutung, welche der Papstwürde innewohnte, wohl bewußt. Fromme Empfindungen wurden dadurch in seiner Brust nicht geweckt, allen Unternehmungen aber die Richtung auf das Grosse und Allgemeine gegeben. Wie seine kriegerrische Politik keineswegs durch Nepotismus bestimmt wurde, die Früchte seiner Siege vorwiegend der Kirchenstaat einheimfte, so ruht auch seine Begünstigung der Künste nicht auf bloßer persönlicher

Liebhaberei, sondern erscheint als eine dem Papstthum und der Kirche dargebrachte Huldigung. Höfisch im äusseren Ursprung, wird die römische Kunst unter Julius II. von einem weltgeschichtlichen Zuge durchweht. Das ist ihr Vorzug vor der Kunst, wie sie an den anderen Höfen Italiens getrieben wurde. Nicht, daß gerade dieser oder jener Hof die Kunst liebte, verdient ausführliche Erwähnung, als bedeutungsvoll muß nur die grössere Zahl solcher »Mufenhöfe« betont werden. Den Künsten Schutz und Huld angedeihen zu lassen, die ästhetische Bildung zu pflegen, gehörte zu einem vollen fürstlichen Dasein. Die römische Kunst am Hofe Julius' II. darf dagegen auf eine ganz besondere, ja geradezu einzige Stellung den Anspruch erheben. Sie verwirklicht, wenn auch nur für wenige Jahre, den Traum der vollkommen harmonischen Durchdringung zweier Weltalter und zeigt uns die Antike und das Christenthum zu einer wunderbaren Einheit verschmolzen.

Bramante's St. Petersbau, Michelangelo's Decke in der Sixtina, Raffael's Fresken in den Stanzen des Vaticans sind die unsterblichen Denkmäler aus der Zeit Julius' II. Sie sind alle der Verherrlichung der christlichen Kirche und Lehre geweiht, huldigen der Grösse des Papstthums. Des Papstes Hauptkirche, seine Kapelle, seine Prunkzimmer bilden den Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit. Die Formen, in welchen Bramante, Michelangelo und Raffael sich bewegen, athmen bei aller Selbständigkeit und Freiheit der Künstler einen der Antike verwandten Geist. In doppelter Hinsicht erscheint in ihren Werken die Antike wiedergeboren. Abermals hat die Kunst nach vielhundertjährigem Ringen den Gipfel der Vollendung erklommen und wird von den folgenden Geschlechtern als Muster verehrt, mit demselben Ruhmestitel wie die beste Kunst der Griechen und Römer begrüßt. Sie heisst die klassische Kunst. Den Weg aber zur Vollendung hatte das begeisterte Studium der Antike, die Annäherung an die Gesetze und Formen der letzteren gebahnt. Wie immer, wo die Knotenpunkte weltgeschichtlicher Entwicklung sich bilden, trafen hier in Rom im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die rechten Kräfte mit den rechten Männern, solche Kräfte zu verwenden und in die rechte Bahn zu bringen, zusammen. Gewiss hätte sich der leidenschaftliche Wille und die furchtbare Energie des Papstes ohnmächtig erwiesen, wären ihm nicht durch die Gunst des Schicksals die grössten Künstler nicht bloss seines Jahrhunderts zugeführt worden. Aber eben so gewiss hätten Bramante, Michelangelo und Raffael ihre besten Kräfte zerplittert, wenn nicht der grosartige Sinn des Papstes alles Kleine und Spielende von ihnen fern gehalten. Nur das Zusammenleben dieser Männer, von welchen die einen ihre Kräfte stetig wachsen und sich steigern fühlten, der andere dadurch zu immer grösseren Forder-

ungen den Muth erhielt, machte das glänzende Schauspiel, das uns die Regierungsjahre Julius II. gewähren, möglich. Diese Initiative markvoller Persönlichkeiten erklärt es, daß wir vor der römischen Kunst jener Zeit wie vor einer unmittelbaren Offenbarung überrascht, ja geblendet stehen, obgleich die Vorgänger Julius' II. schon manche vorbereitenden Schritte gethan hatten; das Meiste und Beste sein Oheim, Papst Sixtus IV. (1471—1484).*) Er erweiterte, verbesserte, regelte die Straßen der Stadt, munterte zum Hausbau auf und ließ eine Reihe von Kirchen von Grund aus herstellen. Im vaticanischen Palaste baute er die nach ihm benannte Kapelle und wies der Bibliothek einen stattlicheren Raum an. Denn auch bei Sixtus IV. ging die Baulust mit humanistischen Interessen Hand in Hand, und seine päpstliche Würde erlitt durch die öffentliche Anerkennung der ziemlich heidnisch gesinnten Akademie und durch die Feier des Geburtstages des alten Rom (21. April) keinen Eintrag. Die Bauten aus der Zeit Sixtus' IV. treten gegen die späteren glänzenden Werke in den Hintergrund. In der That spricht aus ihnen eine gewisse Scheu vor mächtigen Formen und großen Verhältnissen. Sie besitzen aber den Vorzug, daß sie namentlich im Inneren dem plastischen und malerischen Schmucke eine reiche Stätte boten. Und so kamen denn auch aus Toscana und Umbrien die Bildhauer und Maler, füllten die Kirchen mit Prunkgräbern und bemalten Wände und Decken und verliehen den Bauten eine Schönheit, einen Reiz, welcher die bescheidenen architektonischen Formen vergessen ließ. Die Maler errangen vor den Plastikern die Palme; unter den malerischen Werken wieder stand keines so hoch wie die Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle. Von »wett-eifernden« Künstlern — *manu pictorum concertantium* — sind sie ausgeführt worden. Das läßt beinahe auf Gleichzeitigkeit der Arbeit schließen, und in der That schiebt sich auch zwischen die ältesten Bilder (Alessandro Botticelli) und die jüngsten (Pietro Perugino) kein so großer Zeitraum, daß sie nicht alle als Denkmale der Kunstliebe Sixtus' IV. gelten dürften. Sein Neffe ahmte das Beispiel schon als Cardinal eifrig nach. Ihm danken die Vorhallen von St. Apostoli und der daran stoßende Palazzo Colonna das Dasein, sowie die Vorhalle und das Kloster San Pietro in Vincoli. Er stellte das Kloster in Grottaferrata wieder her und befestigte es, baute die Burg in Ostia. Unter den Malern fanden insbesondere Perugino und Pinturicchio, beides Umbrier und Raffael nahe befreundet, durch den Cardinal Giuliano reiche Beschäftigung. Jener malte in seinem Palaste, dieser schmückte die Decke der Chorkapelle

*) E. Müntz, *Les arts à la cour des papes*. Bd. III.

in Sta. Maria del popolo mit prächtigen, noch heute trefflich erhaltenen und wegen der schönen Raumgliederung bewunderten Fresken. Von allen Künstlern stand ihm aber der florentiner Architekt Giuliano da San Gallo am nächsten. Nach seinem Rathe ordnete der Cardinal die meisten Bauwerke an, wie das Castell von Ostia und einen Palaß in der Geburtsstadt der Rovere, in Savona; seine persönliche Begleitung forderte er, als er sich 1494 den Nachstellungen Alexanders' VI. durch die Flucht nach Frankreich entzog. Giuliano da San Gallo war es auch, welcher die Berufung Michelangelo's nach Rom vermittelte. So nehmen wir an auf Grund eines unverdächtigen Zeugnisses des Sohnes Giuliano's, Francesco da San Gallo. *)

Michelangelo selbst hat sich wiederholt in seinen Briefen, aber erst in späterem Alter über seine Beziehungen zu Julius II., wann und wozu Anm. 2. er berufen wurde, geäußert. Die Erinnerung an längst vergangene Ereignisse war natürlich nicht mehr so fest und sicher, daß nicht kleine Widersprüche und Vergesslichkeiten in die verschiedenen Berichte sich einschlichen. Doch herrscht über die wesentlichen Thatfachen und Umstände kein Zweifel. Der Vorgang war folgender: Im zweiten Regierungsjahre Julius' II., nach genauer, auf Michelangelo's Mittheilungen ruhender Berechnung im März 1505 empfing der Meister, der eben den Schlachtcarton vollendet hatte, durch die Vermittlung Giuliano's da San Gallo den Ruf nach Rom. Beinahe gleichzeitig mit ihm wanderte auch Andrea Sansavino, nächst Michelangelo der glänzendste Vertreter der Renaissanceplastik, nach Rom; diesem war die Aufgabe vorbehalten, in der Kirche Sta. Maria del popolo dem Cardinal Ascanio Maria Sforza (und später dem Cardinal Girolamo Basso della Rovere) ein Grabmonument zu meisteln, Michelangelo aber sollte für den Papst selbst noch bei Lebzeiten desselben ein Grabmal entwerfen. Auch diese Bestellung erfolgte auf den Rath Giuliano's da San Gallo. Mit staunenswerther Raschheit vollendete Michelangelo den Plan und gewann dafür die Zustimmung des Papstes. Denn schon im April 1505 sehen wir ihn in den Marmorbrüchen von Carrara mit Steinmetzen und Fuhrleuten verhandeln. Die gewaltige Masse des nöthigen Materials mußte hier ausgegraben und aus dem Rohen behauen, dann aber auf Barken nach Rom verfrachtet werden. Die Contracte, vom 12. November und 10. December datirt, haben sich erhalten. **) Ihr Inhalt beweist die scharfe Umsicht, aber auch die Vor-

*) Der Brief Francesco's ist bei Fea, *Miscellanea* I 329 abgedruckt, von Reumont (*Gesch. d. St. Rom* III b. 395) übersetzt.

**) *Milanesi* p. 630. Vgl. *Frediani*, *Ragionamento storico su le diverse gite che fece M. B. a Carrara*. Siena 1875.

sicht des Künstlers. Nichts wird vergessen; die wünschenswerthe Qualität der Marmorblöcke, ihre Zahl, ihre Größe und das Maafs der Bearbeitung, die Art des Transportes, die Zahlungsweise sorgfältig bestimmt. Es wird aber gleichzeitig die Ungiltigkeit des Contractes ausgesprochen, nicht blofs im Falle der Papst sterben, sondern auch im Falle er den Plan des Grabmales aufgeben sollte; denn, fügt Michelangelo hinzu, ich brauche diese Marmorblöcke nur für den Papst. Acht Monate blieb Michelangelo in Carrara. Im Januar 1506 war er bereits wieder in Rom und harrete in seinem Hause auf dem Petersplatze sehnüchsig auf die Ankunft der Marmorblöcke, welche durch schlechtes Wetter und hohen Wasserstand ungebührlich verzögert wurde. *) Dafs er noch immer nicht arbeiten könne, prefst ihm eine bittere Klage ab, doch hofft er den leicht ungeduldigen Papst zu beschwichtigen und bei guter Laune zu erhalten. Von dieser hoffnungsvollen Stimmung legt auch Zeugniß ab, dafs er in demselben, an seinen Vater gerichteten Briefe um die Zufendung der in Florenz zurückgelassenen Zeichnungen bittet und die baldige Ankunft eines Steinmetzgehilfen, des Michele aus Settignano, erwartet. Er sah sich also im Geiste bereits fest in Rom angesiedelt und vollauf an dem Marmorwerke in Arbeit. Wie schlimm wurde er schon nach wenigen Wochen enttäuscht!

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

*) Milanesi, Lettere No. III.

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

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



Durch die Entscheidung des Papstes wurde ein feindseliger Gegensatz zwischen Michelangelo und Bramante geweckt, welcher in der Geschichte bis zu dieser Stunde nachhallt und nicht wenig dazu beigetragen hat, Bramante's Andenken zu verdunkeln. Die Biographen Michelangelo's sind gleichzeitig die Hauptquellen für die römische Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, ihre Berichte für das Urtheil vielfach maßgebend. Dieselben haben natürlich für Michelangelo in dieser Sache Partei genommen. Condivi besitzt davon Kunde, daß zwischen dem Plane des Grabdenkmales und dem Entschlusse, die Peterskirche neu zu bauen, ein gewisser Zusammenhang bestand. Er berichtet von dem Vorhaben, das Grabdenkmal in der neuen Tribuna aufzustellen und erzählt sodann folgendes: »Nachdem der Papst den Baumeister San Gallo und den Bramante geschickt hatte, den Ort zu besichtigen, kam ihm darüber die Luft an, die ganze Kirche neu zu bauen. Auf diese Weise wurde Michelangelo die Ursache, sowohl daß dieser schon begonnene Theil des Baues beendet wurde, als auch, daß in dem Papste das Verlangen sich regte, das

Uebrigc nach einem neuen Plane viel schöner und prächtiger herzustellen.« Condivi und Vafari wissen natürlich auch von der Gegnerschaft Bramante's und dafs an die Stelle der Grabsculptur die Deckenmalerei in der Sixtina geschoben wurde. Da sie aber den Plan des letzteren Werkes mit dem wirklichen Beginne der Arbeit in der Zeit zusammenfallen lassen, setzen sie den Widerstreit zwischen den beiden Künstlern um mehr als zwei Jahre zu spät an. Sie erzählen davon unter den Ereignissen des Jahres 1508. In dieser Zeit war bereits Raffael in den Kreis der römischen Künstler eingetreten, ein Landsmann Bramante's und in den Augen des jüngeren Geschlechtes gleichfalls feindlich gegen Michelangelo gesinnt. Nichts lag näher als ihn in den Streit zu verflechten und Bramante's Handlungsweise so darzustellen, als hätte dieser in Raffael's Interesse Michelangelo von dem Grabdenkmal abwendig machen wollen. In Wahrheit spielt aber dieser Kampf schon im Frühlinge 1506. Es wurden nicht persönliche Umtriebe in gemein selbstfüchtiger Absicht in das Werk gesetzt, sondern grofse fachliche Gegensätze gegen einander in das Feld geführt. Die Peterskirche wurde gegen das Grabdenkmal ausgespielt.

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

Ann. 3.

in Rom, so würde eher noch mein Grab fertig, als das des Papstes.« Die Flucht Michelangelo's fand am 17. April statt; am folgenden Morgen, am Sonnabend in albis, wurde vom Papste der Grundstein zur neuen Peterskirche gelegt.

Die »andere Ursache« des Wegganges, welche Michelangelo geheimnissvoll andeutet, ist bis jetzt nicht aufgeklärt worden. Seine Freunde in Rom waren jedenfalls der Meinung, daß kein ernstes Hinderniß seiner Rückkehr entgegenstehe, und bemühten sich, ihn dazu zu bewegen und die zwischen dem Papste und ihm herrschende Spannung zu beseitigen. Allen voran Giuliano da San Gallo, der zur Berufung Michelangelo's Anlaß gegeben hatte und jetzt, durch Bramante einigermaßen zurückgedrängt, den Gegnern des Letzteren natürlich zuneigte. Er schrieb an Michelangelo, schilderte den Zorn des Papstes aber auch dessen Willfährigkeit, die alten Verabredungen gelten zu lassen, und mahnte zur Rückkehr. Giuliano's Verhandlungen schienen vom besten Erfolg gekrönt. Der Papst selbst kündigte im Beisein Bramante's und des Maurermeisters Pietro Rosetti, eines Michelangelo nahe befreundeten Mannes, die Abreise Giuliano's nach Florenz an, um den Flüchtling zurückzuholen. Bramante schüttelte zwar den Kopf: »Michelangelo, heiliger Vater, wird nicht zurückkehren. Ich kenne ihn gut genug. Er hat mir oft gesagt, daß er mit der Kapelle nichts zu thun haben wolle, und daß Ihr ihn gerade dort zu beschäftigen gefonnen seid. Er aber wolle Euch bei dem Grabdenkmale dienen und nicht in der Malerei. Ich glaube, heiliger Vater, er hat keinen Muth, denn er hat noch nicht viele Figuren gemalt und besonders Figuren an der Decke und in der Verkürzung. Das ist aber ein ganz anderes Ding als die Malerei an der ebenen Wand.« Rosetti aber, der über diese Unterredung ausführlich an Michelangelo (10. Mai) berichtete, brauste auf und gab sein Wort, daß derselbe gewiß, sobald es dem Papst gefalle, zurückkehren werde.

Diesen Versicherungen zum Trotze blieb aber dennoch Michelangelo noch längere Zeit in Florenz, und zwar, wenn Giusti das Sonett des Künstlers: »Signor, se vero è alcun proverbio antico« richtig datirt und adressirt, in ziemlich ärgerlicher Stimmung. Er wirft dem Papste vor, daß Schwätzer sein Ohr gewonnen haben und die da leere Worte drehen von ihm belohnt würden. Die Arbeiten am Grabdenkmale hätte Michelangelo bald wieder gern begonnen, aber nicht in Rom, sondern in Florenz, wo nach seiner Meinung das Werk sich wohlfeiler und ohne störende Zwischenfälle vollenden ließe. Doch darauf ging der Papst nicht ein, bestand vielmehr auf der Rückkehr nach Rom. Der Gonfaloniere von Florenz, Pier Soderini, dem Michelangelo wohlgewogen, war der

Ann. 4.

Mittelsmann.*) Am 8. Juli richtete der Papst an Soderini ein Breve. Milde genug beurtheilt er darin Michelangelo's Flucht. Dieser wäre ohne Grund und unbedachtſam aus Rom weggegangen. Mit vornehmer Ironie erwähnt er, er hätte vernommen, die Furcht halte den Künftler von der Rückkehr ab. »Wir zürnen ihm nicht; denn wir kennen die Gemüther dieſer Art Menſchen«. Damit Michelangelo aber allen Verdacht ablege, ſo wird ihm die ſtraffreie Rückkehr förmlich zugeſagt. »Wir wollen ihn wieder in derſelben apoſtoliſchen Gnade halten, in welcher er vor ſeinem Weggang gehalten worden iſt.« Michelangelo genügte das Wort des leicht aufbrauenden und dann rückſichtsloſen Papſtes nicht. Er wünſchte noch durch einen beſonderen perſönlichen Schutz am päpſtlichen Hofe geſichert zu werden. Dazu eignete ſich Niemand beſſer als der Cardinal von Pavia, Francesco Alidoſi, der Liebling des Papſtes, der in ſeinen jungen Jahren durch die Schönheit ſeines Leibes die Gunſt des Herrn erworben hatte, von dieſem mit geiſtlichen Würden und Aemtern überhäuft worden war und nun groſſen Einfluß am Hofe übte. Die Zeitgenoſſen entwarfen ein gar häßliches Bild von dem Cardinal, der ja auch wenige Jahre ſpäter von der Hand des Herzogs von Urbino ein trauriges Ende fand. Doch fehlte es ihm keineswegs an Eigenſchaften, die ihn beſonders in den Augen des Künftlers liebenswerth machten. Er ſchätzte eine feine und freie Bildung, war z. B. ein Gönner des Erasmus von Rotterdam. Reiche künſtleriſche Pracht zu entfalten, der Bauluſt zu huldigen, erfüllte ihn mit Befriedigung. An ihn dachte daher auch Michelangelo als den beſten Bürgen ſeiner Sicherheit am päpſtlichen Hofe. Der Gonfaloniere meldete dem Cardinal die Bedingungen des Künftlers: ein eigenhändiger Brief des Cardinals an die Signorie von Florenz müſſe Michelangelo die vollſtändige Sicherheit verſprechen. Wenn man ihn nicht glimpflich handle, werde er lieber Italien ganz verlaſſen. Ende Auguſt ſchienen die Verhandlungen endlich mit Erfolg gekrönt. Die Signorie richtete (31. Auguſt) an den Cardinal von Pavia ein Schreiben, in welchem ſie den Ueberbringer »Michelangelo Buonarroti, ſculptore, cittadino noſtro et amato grandemente da noi« ſeinem Schutze dringend empfahl. Wer den Brief aber nicht überbrachte, war Michelangelo. Auch jetzt noch zögerte er, Florenz zu verlaſſen, und hätte lieber, wie man nach einzelnen Andeutungen glauben möchte, den hier begonnenen Werken, dem Schlachtcarton und den zwölf Apoſtelftatuen im Dom, ſeine Kraft und Zeit gewidmet.



*) Gaye, Carteggio II. No. XXIX—XXXI und XXXVI—XXXVIII.

Unterdeffen trat eine neue Wendung der Dinge ein. Papst Julius war am 26. Auguft von Rom aufgebrochen, um gegen die Baglioni in Perugia und gegen die Bentivoglio in Bologna zu Felde zu ziehen. Nach dem Befitz diefer beiden Städte hatten ſchon längft die Päpſte die Hand ausgeſtreckt, jetzt ſchien endlich der Zeitpunkt gekommen, ſie dem Kirchenſtaate einzuverleiben. Ohne Schwertschlag zog Julius II. in Perugia ein. Der Gewaltherrſcher Giampolo Baglioni wagte keinen Widerſtand und erſchien durch die Nähe des Papſtes wie gelähmt. Auch Bologna capitulirte, nachdem Giovanni Bentivoglio die Stadt geräumt hatte, und huldigte dem Papſte, der am 10. November 1506 als Sieger einen pomphaften Einzug hielt. Die Kenner des Alterthums wurden an die Triumphzüge der römischen Cäſaren erinnert, beſonders jenes erſten Cäſar, mit welchem der Papſt den Namen und, wie die Schmeichler meinten, auch den Ruhm theilte. Selbſt die Natur huldigte dem Siegesfürſten und liefs dem Winter zum Trotz auf ſeinem Wege Roſen ſprieſſen. Als Retter des Vaterlandes, als Wiederherſteller der Freiheit begrüßte ihn das jubelnde Volk. Dieſer Augenblick höchſten Ruhmes verdiente wohl verewigt zu werden. Der Papſt beſchlofs, ſeine eigene Statue in Bologna aufrichten zu laſſen. Da trat naturgemäfs Michelangelo's Perſönlichkeit wieder in den Vordergrund. Den todten Papſt auf ſeinem Grabmale auszumeiſeln, war ihm verwehrt worden, dafür ſollte er gleichſam zum Erſatze den lebendigen Papſt in ſeiner ganzen Herrlichkeit verkörpern. Abermals wurde die Rückkehr Michelangelo's angeregt. Der Cardinal von Pavia richtete (21. November) an die Signorie die dringende Mahnung, Michelangelo nach Bologna zu ſenden, »weil der Papſt hier einiges von ihm will ſchaffen laſſen«. Dieſesmal endlich drang die Signorie durch. Michelangelo wagte nicht mehr zu widerſtehen und begab ſich, allerdings mit dem Gefühle, als hätte er einen Strick um den Hals, nach Bologna. Die Signorie empfahl ihn noch einmal kräftigſt dem Cardinal und gab ihm einen Geleitsbrief (27. Nov.) mit auf den Weg, deſſen Wortlaut für die Stellung Michelangelo's in ſeiner Vaterſtadt und für die Art, wie man in den beſten Kreiſen von ihm dachte, bezeichnend iſt. »Der Ueberbringer iſt der Bildhauer Michelangelo, der geſendet wird, um Sr. Heiligkeit, unſerem Herrn, nach ſeinem Gefallen zu willfahren. Wir verſichern, daſs er ein trefflicher junger Mann ſei und in ſeiner Kunſt einzig in Italien, ja vielleicht in der ganzen Welt. Wir können ihn nicht dringend genug empfehlen; er iſt der Art, daſs man mit guten Worten und Sanftmuth alles von ihm erreichen kann. Man muſs ihm Liebe zeigen und Wohlwollen erweiſen und er wird Dinge thun, die einen Jeden, der ſie ſieht, in Erſtaunen ſetzen werden.«

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

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

*) Milanese, Lettre No. IV. und XLVIII—LXXV.

Begreiflicher Weise war Michelangelo ungeduldig, nun Bologna zu verlassen, wo er durch die Ungeschicklichkeit Anderer viel Zeit verloren und durch seine Arbeit nichts gewonnen hatte. »Am Ende der zwei Jahre (genau gerechnet nur 15 Monate), die ich mich dort aufhielt, fand ich, dafs ich 4½ Ducaten erübrigt hatte«, klagte Michelangelo noch in späteren Zeiten. Auf Befehl des Papstes mußte er aber noch verweilen, bis die Statue auf ihren Standort, eine Nische an der Fassade von S. Petronio über dem Portale, gebracht worden war. Dies geschah unter Trompetenklang, Paukenschall und Glockengeläute zu der von den Astrologen bestimmten günstigen Stunde am 21. Februar 1508. Michelangelo hatte den Papst sitzend dargestellt, mit der Tiara auf dem Haupte, die Schlüssel Petri in der einen Hand, die andere zum Segen erhoben.

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



*) Podesta, La statua di Papa Giulio II a Bologna. (Atti e memorie della deput. di storia patria per le provincie di Romagna, anno VII. p. 121.)

**) Die Federzeichnung eines sitzenden Papstes in der Sammlung Malcolm dürfte sich eher auf das Juliusdenkmal beziehen.

- Als diese Ereignisse vor sich gingen, war Michelangelo bereits längst wieder in Rom angesiedelt. Noch von Bologna aus hatte er mit Giuliano da San Gallo und mit dem Cardinal von Pavia einen eifrigen Briefwechsel unterhalten. Ueber den Inhalt desselben ist nichts bekannt. War es seine Absicht, in Florenz sich niederzulassen, oder hoffte er jetzt endlich den Bann, der auf seiner Arbeit am Grabdenkmale des Papstes lag, gelöst zu sehen? Weder der eine noch der andere Wunsch ging in Erfüllung. Schon im Frühlinge 1508 begegnen wir ihm in Rom. Florenz hatte er offenbar nur flüchtig berührt. Und auch jetzt durfte er noch nicht den Meißel in die Hand nehmen. »Nachdem die Statue an der Fassade von Petronio aufgestellt und der Papst nach Rom zurückgekehrt war, wollte er auch jetzt nicht, daß ich an dem Grabmale arbeite, sondern wies mich an, die Decke der Sixtina auszumalen, und wir kamen über die Zahlung von 3000 Ducaten überein.« Der Wille des Papstes siegte also abermals. Doch stieß er nicht auf den heftigen Widerstand, welchen Michelangelo zwei Jahre früher gewagt hatte. Unter einem eigenhändigen Vermerke Michelangelo's vom 1. Mai 1508, gegenwärtig im Britischen Museum bewahrt*), steht zu lesen, daß er an diesem Tage vom Papste 500 Ducaten empfangen habe auf Rechnung der Malerei an der Decke der Sixtinischen Capelle. »Die Arbeit dafür habe ich heute begonnen und zwar auf Grund der Bedingungen und Verträge, welche ich mit dem hochwürdigsten Cardinal von Pavia abgeschlossen und eigenhändig unterschrieben habe.« Wie eifrig Michelangelo das Werk betrieb, nachdem einmal die endgiltige Entscheidung getroffen war, beweist seine Thätigkeit in den nächstfolgenden Tagen. Schon am 11. Mai trat er mit dem ihm befreundeten Maurermeister
- Ann. 5. Jacopo Roselli in Verhandlungen, damit dieser den Anwurf der Decke besorge, die letztere zur Aufnahme der Farben vorbereite. Zwei Tage später schreibt er an einen Mönch des Gesuatenordens in Florenz, derselbe möge ihm bei der in der Farbenfabrication berühmten Bruderschaft eine Quantität schöner Ultramarinfarbe bestellen. Auch um Gehilfen bei der Arbeit sah er sich jetzt schon um. Er dachte sie aus Florenz zu holen, ältere Leute, welche mit der Frescotechnik Bescheid wüßten und die Ausführung der Gemälde in die Hand nehmen könnten, und nahm in der That fünf Maler, die Vasari bei Namen nennt: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo, genannt l'Indaco, Agnolo di Donnino und Aristotile da San Gallo, in seine Dienste. Es ging ihm aber mit denselben, wie es ihm mit den Gehilfen Lapo und Lodovico in Bologna
- Ann. 6.

*) Milanesi, p. 563.

ergangen war. Er vertrug sich nicht mit ihnen und schickte sie bereits nach einem halben Jahre nach Florenz wieder zurück. Und wie damals, so fürchtete er auch jetzt von den hart weggewiesenen Männern böse Nachrede und bittet den Vater, vor ihren Klagen und Anschuldigungen das Ohr zu schließen. Kein Maler, kein Schüler trat an ihre Stelle.

Ein Junge, «un fanciullo», welchen er aus Florenz kommen ließ, aber auch gar bald unbrauchbar fand, war eine Zeit lang sein einziger Hausgenosse. So muß man denn das Riefenwerk nicht allein in der Anlage und im Entwurfe, sondern auch in der Ausführung als Michelangelo's eigenhändige Arbeit betrachten.



Denkmünze von Caradoffo.

Die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle.

Drei kleine Kapellen, unscheinbar in den Verhältnissen und unbedeutend in den Maassen, die eine und die andere sogar in einem grösseren Häufergewirre versteckt und nur mühsam zu entdecken, glänzen als die kostbarsten Schatzkästlein unserer Kunst. Jede derselben gehört einem andern Weltalter an, in jeder scheint die Phantasie eines Jahrhunderts, was sie an künstlerischen Reizen zu schaffen vermochte, vereinigt zu haben. Diese drei Kapellen sind die Palatina in Palermo, die Sainte Chapelle in Paris und die Sixtina in Rom. Goldiger Sonnenschein verklärt den Normannenbau, die märchenhafte Pracht des Orients schimmert durch den malerischen Schmuck, in welchem das Einzelne gegen den verwirrenden Glanz des Ganzen zurücktritt und das Auge von dem zierlichen Marmorgetäfel, den edel geformten Säulen, den farbenreichen Mosaiken zur wunderfamen Decke und mild leuchtenden Kuppel träumerisch auf und nieder gleitet. Die unablässige Culturarbeit von Jahrtausenden bildet die nothwendige Voraussetzung einer solchen Zauberschöpfung. Nicht auf den Orient, nicht auf die Antike weist uns die Kapelle im Pariser Justizpalaste aus der Zeit Ludwig's des Heiligen zurück. Die Phantasie, welche diesem kleinen gothischen Musterbau das Leben gab, huldigte neuen Idealen. Sie legte das Hauptgewicht auf die Verflüchtigung aller schweren architektonischen Massen. Leichte Pfeiler kreuzen sich in luftigen Bogen; wo sonst starke Wände lasten, öffnen sich, Licht und Sonne einladend, weite Fenster. Farbentiefe Glasgemälde brechen glücklich die sonst übermässige Helle, die Polychromie, über alle Pfeiler und Flächen sich hinziehend, läßt den Gedanken an die berechnete, kalt verständige Construction gar nicht aufkommen. So durchweht auch die Sainte Chapelle ein poetischer Hauch, welcher sie trotz ihrer Kleinheit den köstlichsten Schöpfungen der Gothik anreihet. Mit den beiden mittelalterlichen Kapellen verglichen, erscheint die Sixtina gar unbedeutend: ein einfacher mässig grosser Saal, etwa 160 Fufs lang, 50 breit und 60

hoch, ohne den geringsten architektonischen Schmuck, mit kleinen Fenstern. Aber Michelangelo's Hand hat aus diesem dürftigen Raume ein Heiligthum der Kunst gestaltet. Und wer vollends die Sixtinische Kapelle in jenen Tagen sah, als noch, freilich nur eine ganz kurze Frist, die nach Raffael's Zeichnungen gewebten Tapeten die unteren Wände schmückten, mußte bekennen, daß nirgends in der Welt eine reichere Fülle und eine größere Reife von Kunstkräften auf einem Punkte angeammelt gefunden werden könne. Ihre malerische Decoration verleiht der Sixtina das Recht, neben den beiden glänzendsten Kapellen des Mittelalters in einer Linie genannt und gerühmt zu werden.

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

Die Schilderung der Deckengemälde wird überreich Gelegenheit bieten, die schöpferische Begabung des Künstlers zu bewundern. Schon

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



Ueber den Fortgang der Arbeit Michelangelo's sind wir durch seine Briefe an den Vater und an den Bruder Buonarroto gut unterrichtet. Michelangelo begann dieselbe am 10. Mai 1508. *) Er entwarf zunächst

*) Sonnabend vor Pfingsten waren bereits die Gerüste aufgeschlagen. *Diarium des Paris de Grassis cit. v. E. Müntz. Gaz. d. b. a., 2^{me} pér. XXV. 386.*

den Plan zur Gliederung des Raumes, welchen der Architekt ganz kahl und nackt gelassen hatte, gab seinen Conceptionen die erste flüchtige Körperform und skizzierte vorläufig einzelne Gestalten nach der Natur. Von der eigenhändigen Uebersicht der ganzen Composition ging jede Spur verloren. Ein großes Blatt in Oxford mit dem Gesamtbilde der Decke ist zwar frühzeitig, noch vor der Malerei des jüngsten Gerichtes gezeichnet worden, denn es zeigt zwei von dem späteren Werke über-



Fig. 49. Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtinischen Kapelle. Oxford.

deckte Lunettenbilder, es besitzt aber keinen Anspruch, als eine Arbeit Michelangelo's selbst zu gelten. Dagegen haben sich, gleichfalls in der Oxfordsammlung, die Fragmente eines Skizzenbuches erhalten, in welches der Meister künstlerische Gedanken, sobald sie volle Klarheit in seiner Phantasie gewonnen hatten, mit wenigen raschen aber sicheren Strichen einschrieb. Acht kleine Blättchen, etwa 5 Zoll im Gevierte, auf beiden Seiten vollgezeichnet, sind von dem Skizzenbuch auf uns gekommen (Fig. 49); sie reichen hin, um uns über die Natur des Künstlers zu belehren, der offenbar alle vorbereitenden Schritte, alle Versuche schweigsam that, still

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

Am 27. Januar 1509 schrieb Michelangelo seinem Vater: »Ich habe den Kopf ganz voll. Denn es ist (beinahe) schon ein Jahr her, daß ich vom Papste auch nicht einen Groschen erhalten habe, und ich fordere auch nichts, weil meine Arbeit nicht so weit vorangeht, daß sie Bezahlung verdiente. Daran trägt die Schwierigkeit der Arbeit schuld und dann, daß sie nicht mein Beruf ist. So verliere ich nur meine Zeit ohne Nutzen. Gott helfe mir!« *) Vielleicht läßt sich noch an dem Werke selbst der Grund dieser Empfindung des Ungenügens nachweisen. Auch Condivi weiß von Michelangelo's Unzufriedenheit bald nach dem Beginn der Arbeit zu erzählen und erklärt sie aus der technischen Unerfahrenheit des Meisters, welcher den Schimmelüberzug der Farben nicht zu vermeiden verstand. Jedenfalls hat Michelangelo die Spuren davon vollständig zu verwischen gelernt. Man bemerkt aber außerdem an den einzelnen Deckenbildern einen plötzlichen Wechsel des Maßstabes. Michelangelo gab anfangs den Figuren nur die natürliche Lebensgröße. Erst als er drei Bilder vollendet hatte, — daß diese Bilder zu den frühesten gehören, bestätigt Condivi — scheint er sich von der geringeren Wirkung dieses Maßstabes überzeugt zu haben und wählte für die

*) Milanefi, Lett. No. X.



LE

folgenden Darstellungen mächtigere Verhältnisse, welche auch dem Gegenstande und dem Raume besser entsprachen. Seitdem verstummen die Klagen über seine unzulängliche Kraft und werden nur Seufzer laut über die mühsame, auch körperlich besonders die Augen anstrengende Arbeit und über die Geldnoth, in welche ihn die Saumseligkeit des Papstes brachte. Im Herbst 1510 erreichte sie den höchsten Grad. Er hatte im September die Hälfte des Werkes, nämlich die Mittelbilder der Decke — »superiorem partem testudinis« bezeichnet sie Albertini — vollendet, konnte aber weder den rückständigen Sold eintreiben, noch die für die Fortsetzung der Malerei nothwendigen Gelder bewilligt erhalten. Er schrieb am 7. September seinem Vater: »Ich habe beim Papste noch 500 Ducaten zu Gute und eben so viel muß er mir geben, um das Gerüste aufzuschlagen und die andere Hälfte meiner Arbeit fortzusetzen. Nun ist er abgereift und hat keinen Auftrag hinterlassen.*) Die Vergesslichkeit des Papstes durfte entschuldigt werden, befand er sich doch in der schwersten Krisis seines Lebens.

Der Krieg mit Frankreich hatte begonnen, der Wunsch, die Fremden aus Italien zu vertreiben, feste Umriffe angenommen. An der Spitze des Heeres, das aus ehemaligen Feinden gebildet, gegen die früheren Freunde zu Felde zog — so rasch hatten die politischen Interessen alle Verhältnisse verschoben — stand der Papst in eigener Person, gleich dem rauhesten Kriegermanne mit seiner ganzen Seele nur bei Schlachten und Belagerungen. Da fand sich freilich wenig Zeit, an Bilder zu denken, und auch die Geldanweisungen für Kunstwerke stockten im Flusse. Michelangelo entschloß sich, den Papst selbst in Bologna, wo dieser seit dem September 1510, den Angriffen Chaumont's erfolgreich trotzend, verweilte, aufzufuchen. »Zweimal, erzählte er später dem Giovan Francesco Fattucci, ging ich dorthin der Gelder wegen, die ich zu empfangen hatte. Ich that nichts und verlor diese ganze Zeit.« Doch muß der Papst Mittel gefunden haben, den Meister zu befriedigen oder doch zu beruhigen. Denn als Michelangelo (Januar 1511) nach Rom zurückgekehrt war, machte er sich daran, die noch fehlenden Fresken »für die Schmal- und Langseiten rings um die Kapelle«, also für die seitlichen Flächen, Ann. 1. welche den Uebergang von der Decke zur Wand bilden, zu entwerfen.

Es währte noch längere Zeit, ehe das ganze Werk der Vollendung entgegenreifte. Im August 1512 setzte er das Ende der »großen Arbeit« auf den Schluß des nächsten Monats an; als aber die Mitte des September gekommen war, mußte er eine neue Frist anmelden. Zu seinem nicht

*) Milanesi, Lett. No. XXI.

geringen Aerger. »Ich habe keinen Groschen, schrieb er (18. September) meinem Bruder, und bin nackt und bloß, denn ich kann den Rest der Gelder nicht bekommen, bis ich die Arbeit zu Ende geführt.« Erft im October 1512 ist er in der Lage, dem Vater die Vollendung der Malerei und daß der Papst mit dem Werke zufrieden sei, zu melden. »Mit anderen Dingen,« fügt er bitter hinzu, »gelingt es mir nicht so gut. Die Schuld mag wohl an den Zeitläuften liegen, welche unserer Kunst nicht günstig gestimmt sind.« *) Er spielte mit diesen Worten auf das unglückselige Grabdenkmal an. Im Anfang des Jahres 1511 war ihm die leise

Anm. 2. Hoffnung erregt worden, daß er an dasselbe endlich die Hand werde anlegen können, aber nach kurzem trat abermals die größte Enttäuschung ein. Die letztere sollte noch öfter ihm widerfahren und das Leben vergiften.

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

Anm. 3. brechung; zwei Jahre später im Herbst 1512, kurz vor Allerheiligen, war das ganze Werk vollendet zu schauen. Der Umfang desselben lehrt, daß diese Frist keineswegs zu lang gegriffen war.



Die Decke der Sixtinischen Kapelle bildet ein Spiegelgewölbe, dessen mittlere Fläche beinahe eben liegt. Außer den Stichkappen über den Fenstern fehlt es an jeglicher Gliederung, welche Michelangelo deshalb durch künstlichen Schein ersetzte. Von den Tragsteinen in den Bogenzwickeln aufsteigend entwarf er in Farben eine Architektur, welche sowohl den ganzen weiten Raum angemessen theilte, wie die einzelnen Bilder mit festen Rahmen umgab. Markig profilirte Gesimse spannen die Mittelfelder der Decke ein, ihnen treten in der Querrichtung Postamente vor, auf welchen nackte Gestalten sitzen, die zwischen sich Bronzemedallions halten. Dadurch wird erreicht, daß stets ein größeres Feld mit einem schmaleren wechselt. Stark vorspringende mit dem Rahmen verkröpfte

*) Ebendort No. LXXXIX; XCI und (bei Milanesi falsch datirt) XV.

Gefimfe stützen jene Postamente. Sie werden von je zwei Marmorkindern getragen, die wieder auf hohen Sockeln stehen. Zwischen diesen Sockeln, die gleichsam Seitenpfeiler bilden, sitzen die Propheten und Sibyllen. Zu unterst endlich in den schmalen Zwickeln erheben sich kräftige Knabengestalten, welche Inschriftentafeln emporhalten und das System der architektonischen Dekoration abschließen.

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



Die Mittelfelder der Decke enthalten den Kern der Schilderung. In fünf kleineren und vier größeren Bildern werden die Welterschöpfung, die Geschichte des ersten Menschenpaares und die Schicksale jenes anderen Erzvaters, durch welchen das Menschengeschlecht erneuert wurde, Noah's, erzählt, so daß immer je drei Bilder (zweimal ein größeres, zwei kleinere, einmal zwei größere, ein kleineres) zu einer engeren Gruppe sich zusammen schließen. Der Weltenschöpfer, welcher durch die Bewegung der Arme das Licht von der Finsternis scheidet, ist der Gegenstand des ersten Bildes. Den Kopf nach oben und rückwärts gewendet, die Arme emporgestreckt, als wollte er die Lüfte theilen, den Leib gewaltsam gedreht, so durchstürmt Jehova den Weltenraum. Die ganze Gestalt ist nichts als Bewegung, leidenschaftlichste Bewegung. Sie wird von einer unbefchränkten Kraft durchströmt und offenbart in der Haltung der Hände die unbedingte gebieterische Macht. Nichts kann ihrem Willen

widerstehen, nichts denselben beugen; Jehova ist Herr des Alls, das er allein im Fluge ausfüllt. So wird die Schöpfung den Sinnen nahe gebracht und in einer Weise verkörpert, daß die spätere Kunst auch nicht den geringsten Zug zu verändern wagte.

Fig. 50. Erleuchtung der Sonne und Pflanzen. Sixtinische Kapelle in Rom.



Jehova's Doppelercheinung tritt uns auf dem zweiten Bilde entgegen: er weist den Lichtern an der Himmelsfeste ihre Stelle an und läßt Gras und Kräuter aus der Erde ausgehen. (Fig. 50.) Majestätisch, selbstbewußt kommt Gottvater aus der Tiefe des Weltenraumes hervor, seinen urkräftigen Kopf geradeaus gewendet, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger der Sonne und dem Monde befehlend. Er ist nicht mehr allein, rechts und links drängt sich eine Engelschaar an ihn heran, theilweise von den Mantelfalten verhüllt und von Jehova's Bewegung fortgerissen. Die Engelgruppe rechts erscheint wenig deutlich, in den Engeln zur Linken spiegelt sich der Schöpfungsact, dessen Zeuge sie geworden sind, wieder. Staunend blickt der eine Engel zu Jehova empor, beinahe zurückweichend vor der Gewalt des Blickes und der Handbewegung; der andere, vom Glanze der geschaffenen Sonne geblendet, hält die Hand

Ann. 4. vor die Augen, dieselben beschattend. Die Bildung dieses Engels fällt auf; der Kopf zeigt ein höheres Alter, als sonst den Engeln zugewiesen wird, und beinahe weibliche Züge. Noch einmal sehen wir auf dem Bilde Jehova's Gestalt, wie er, nach dem Hintergrunde enteilend, mit leichtem Handwinken der Pflanzenwelt Leben schenkt. Diese Wieder-

holung Gottvaters, jetzt vom Beschauer abgewendet, wie früher ihm zugekehrt, ist von der größten Wirkung, da sie gleichsam die Unendlichkeit der schöpferischen Bewegung verfinnlicht. Schon Condivi hebt die Kunst der Ausführung gebührend hervor. »Wohin du dich auch wendest, scheint dir die Figur zu folgen, den ganzen Rücken zeigend bis zu den Fußsohlen, eine sehr schöne Sache, die uns zeigt, was die Verkürzung vermag.«

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



Fig. 51. Die Erschaffung Adams. Sixtinische Kapelle in Rom.

gefüllt und ein trefflicher Uebergang gewonnen zu der milden Majestät, welche Gottvater im vierten Bilde, der Erschaffung Adam's, offenbart. (Fig. 51.)

Auf weit gespanntem Mantel, von einer Engelschaar getragen und gestützt, schwebt Jehova durch die Lüfte, Adam entgegen. Den einen Arm hat Gottvater um den Nacken eines Engels, der abermals auffälliger Weise Frauenzüge trägt, geschlungen, den andern hält er ausgestreckt, mit dem Zeigefinger beinahe Adam berührend, welcher auf den Wink und durch den Blick des Schöpfers zum Leben erweckt wird. Dieses Bild ist das berühmteste und mit Recht gepriesenste der ganzen Reihe. Dafs Michelangelo die Darstellungen Ghiberti's und Quercia's (Portal von S. Petronio in Bologna) bei der Composition vor Augen hatte, vermindert nicht sein Verdienst. Gerade die Vergleichung lehrt die höhere Künstlernatur Michelangelo's am besten kennen. Es hält schwer zu bestimmen, welche Gestalt die grössere Bewunderung verdient, ob die vollendet kräftige, dabei liebevolle Jehova's oder jene des Urmenschen, der wie aus tiefem Schlafe langsam erwacht und noch den Druck des Traumes nicht völlig abschütteln kann. Adam hat sich mit dem Oberleibe erhoben, stemmt sich dabei auf den rechten Arm und stützt sich auf das gekrümmte linke Bein. Den anderen Arm streckt er aus; doch nicht ganz frei; der Ellenbogen ruht noch auf dem Knie, die Hand hat sich unwillkürlich ein wenig gefenkt. Nur den Zeigefinger hält er empor, dem Zeigefinger Jehova's entgegen, und durch diese Berührung strömt Leben in den Körper, hebt sich die Brust zu freiem Athem und dringt die Seele in das Auge, das nun Dank und Hingebung dem Schöpfer ausspricht.

Das nächstfolgende, das fünfte Bild, ist der Schilderung, wie Eva aus der Seite Adam's geschaffen wurde, gewidmet. (Fig. 52.) Gottvater, ein würdiger Greis, in einen weiten Mantel gehüllt, winkt Eva mit ermunternder Geberde sich zu erheben. Hinter Adam, der mit sanft gelösten Gliedern in tiefem Schlummer liegt, steigt das Weib empor. Sie hält sich vorgebeugt, hat die Hände gefaltet und die Lippen geöffnet und betet dankbar ihren Schöpfer an. Eva's Gestalt legt Zeugniß davon ab, dafs Michelangelo auch der Frauenschönheit gerecht werden konnte und die anmuthigen Formen des weiblichen Körpers mit der gleichen Vollendung wiederzugeben verstand, wie die übermenschliche Grösse und urkräftige Erhabenheit Jehova's. Noch deutlicher enthüllt diesen Zug seiner Phantasie das sechste Feld, in welchem zwei Scenen vereinigt sind: der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese.

Der Baum der Erkenntniß mit der Schlange theilt das Bild. Aus den Ringen der Schlange wächst der (weibliche) Körper des Verführers

heraus, ohne daß das Auge den Anfaß bemerkt und an dem Unorganischen der Verbindung sich stößt. Zur Linken des Baumes hat sich Eva in bequemer Stellung gelagert. Die Beine sind angezogen, der Oberleib ruht auf dem rechten Arm, der andere Arm wird nach oben ausgestreckt, um den Apfel von der Schlange zu empfangen, welcher



Fig. 52. Erschaffung Eva's. Sixtinische Kapelle in Rom.

Eva den Kopf mit leiser Wendung zugewendet hat. Neben Eva steht Adam, der mit eigener Hand die verbotene Frucht pflückt. Die körperliche Anstrengung spannt die Muskeln und bildet einen prächtigen Gegensatz zu der mehr lässigen Lage Eva's. Durch ähnliche Contrafte wirkt der Künstler in der anderen Hälfte des Bildes, welche die Vertreibung aus dem Paradiese schildert. Der Racheengel mit zugücktem kurzen

Schwerte ist der Schlange, dem Verführer, so nahe gerückt, daß sich ihre Leiber theilweise decken. Abgesehen von dem Gebote formaler Einheit, welches diese Anordnung fordert, wäre man beinahe versucht zu glauben, der Künstler habe damit die unmittelbare Nähe der Schuld und Strafe andeuten wollen. Nicht in derselben Weise nehmen die beiden Sünder die über sie verhängte Verbannung auf. Während Adam die beiden Arme zur Abwehr der drohenden Waffe gegen den Engel kehrt, im übrigen aber resignirt, von der Unabwendbarkeit des Schicksals überzeugt, vorwärts schreitet, erscheint Eva von Schrecken und Scham ergriffen. Sie blickt angsterfüllt zurück, der Kopf ist auf die Brust herabgefunken, die Arme sind an den Leib gedrückt, die Füße unsicher auftretend. Die Empfindung des Schmerzes über die eigene Schuld und über den Verlust des Paradieses macht sich in dem Weibe rückhaltlos Luft.

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

Das achte Bild, das figurenreichste der ganzen Reihe, führt die Schrecken der Sündfluth vor Augen. (Fig. 53 u. 54.) Nach dem Verlust des Schlachtcartons erscheint dieses Gemälde am besten geeignet, uns einen

Begriff von Michelangelo's heroischem Stile zu geben. Die Aehnlichkeit einzelner Motive, verbunden mit der kurzen Frist, die zwischen beiden Werken



Fig. 53. Gruppe aus der Sündfluth. Sixtinische Kapelle in Rom.

lag, hat gewiß auch eine innere Verwandtschaft erzeugt. In vier Handlungen theilt Michelangelo die Scene der Sündfluth. Links im Vordergrund steigt noch aus den Fluthen ein Stück festen Landes empor,

welches den Bedrohten als Zufluchtsstätte dient. Ganz vorn hat sich eine Mutter mit ihrem Kinde gelagert. Von allem entblößt, nackt, giebt sie sich dem herbsten Grame widerstandslos hin und hört nicht das weinende Kind, das sich an ihre Schulter anlehnt und vielleicht das einzige Wesen ist, das ihr noch von allen Lieben geblieben. Die Gruppe nebenan will noch nichts von Verzweiflung wissen, wüthend kämpfen die kräftigen Gestalten um ihr Dasein und spähen nach Rettung aus.

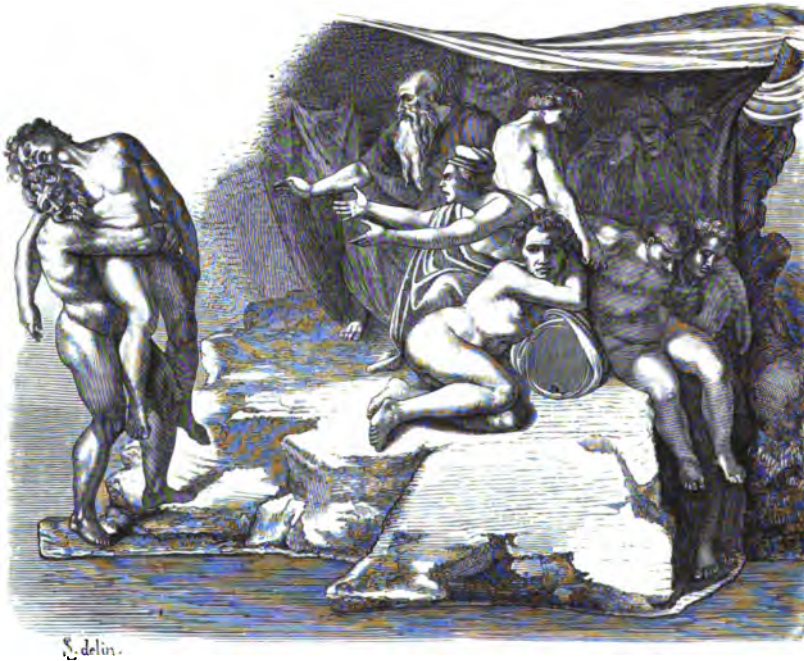


Fig. 54. Gruppe aus der Sündfluth. Sixtinische Kapelle in Rom.

Ein vielästiger Baum scheint dieselbe zu bieten. Schon hat ihn ein Jüngling erklommen; am Fusse des Baumes aber harren eine jugendliche Mutter mit zwei Kindern — das eine kleinere wird im Arm getragen, das andere umklammert ängstlich das Bein der Mutter — und ein Liebespaar, das sich fest umschlungen hält, und heischen gleichen Schutz. Zu spät, um solchen noch zu gewinnen, eilt ein Mann herbei an der Last eines Weibes schwer tragend, die entsetzt auf die Fluthen zurückblickt. Wie wunderbar mischt sich in den scharfgeschnittenen Zügen des Mannes, eines echten Römers, die Empfindung des Zornes über die glücklich Zuvergekommenen mit der ängstlichen Sehnfucht, endlich einen sicheren Platz

zu erreichen. Ein Haufen von Männern und Weibern, die sich mit allerhand Hausrath, Bänken, Töpfen, Pfannen, Bettzeug beladen haben und das Ufer ansteigen, schliessen die Scene auf der linken Seite des Bildes ab. Auf der Gegenseite entwickeln sich auf einer aus dem Wasser hervorragenden Felsplatte ähnliche, nur im Affecte noch höher gesteigerte Vorgänge. Eine zahlreiche Familie drängt sich hier unter der Leinewand zusammen, die gegen die Regengüsse quer ausgespannt worden. Nicht alle Glieder hatten sich zu rechter Zeit noch retten können. Wir sehen in den Fluthen einen Mann sich nähern, der einen leblosen Körper in den Armen herbeischleppt, den Leichnam des Sohnes und Gatten, welchem ein Greis und eine Frau verzweiflungsvoll die Hände entgegenstrecken. Hart am Rande des Felsens haben sich mehrere Jünglinge niedergelassen, der eine im Uebermafs der erduldeten Leiden schon stumpf geworden, die anderen neugierig blickend, ob es den noch im Wasser befindlichen Gefährten gelingen werde, das steile Felsenufer zu erklettern. Diese letztere Epifode bringt namentlich den florentiner Schlachtcarton in nahe Erinnerung. Im Mittelgrunde treibt sich eine steuerlose Barke herum. Auch sie ist von Flüchtlingen erfüllt. Immer aber drängen noch andere nach, klammern sich an den Rand und bringen das Schiff in Schwanken. Diesen Eindringlingen setzen sich die andern zur Wehre, selbst ein Weib hat eine Keule ergriffen und schlägt mit aller Gewalt auf einen Mann los, der bereits mit dem halben Leibe tief in das Schiff hineinragt. Dennoch erscheint jede Mühe und jede vom Triebe der Selbsterhaltung dictirte Kraft vergeblich und das Schicksal aller dieser Menschen bereits besiegelt. Im nächsten Augenblicke sind sie sämmtlich von den Fluthen verschlungen, und nur die Arche in der Tiefe des Bildes, ein gewaltiger Holzbau mit vor springendem menschenbesetzten Borde, streicht ruhig durch den Strom, und über der Arche schwebt die Taube als Zeichen des Friedens und der Veröhnung.

Das letzte neunte Bild der Mitteldecke schildert die Verpottung des trunkenen Noah durch Cham. Der Erzvater, über dessen vorhergehende Thätigkeit der stattliche Weinkrug zur Seite aufklärt, ruht entblöset im tiefsten Schlummer. Der Künstler hat ihm die Lieblingslage gegeben. Das eine Bein ist angezogen, der eine Arm als Stütze verwendet, das andere Bein und der andere Arm dagegen erscheinen in behaglicher Weise, gelöst von jeder Spannung, ausgestreckt. So wird die vollkommendste Rhythmik der Bewegung gewonnen. Vor Noah stehen in eng verschränkter Gruppe Cham und Japhet: Cham, welcher auf den Schläfer lachend weist, Japhet, der den Bruder anfaßt, um ihn von diesem Schauspiele abziehen. Sem aber beeilt sich, die Blöße

des Vaters zuzudecken, indem er zugleich, wie das den Brüdern zugewendete Gesicht auspricht, Cham über seinen unfrohen Sinn heftige Vorwürfe macht. *)



Wenn Condivi's Bericht von der Zeitfolge der Deckenbilder der Wahrheit entspricht, so offenbaren gerade die frühesten Bilder die grösste dramatische Gewalt. In den späteren Gemälden der Decke scheint es, hatte sich Michelangelo die Aufgabe gestellt, Einzelgestalten zu schaffen, in welchen ein übermächtiges Empfindungsleben das gewöhnliche Maass der Bewegungen und der Verhältnisse zu überschreiten droht und nur durch die dem Meister eigenthümlichen grossen Formen zusammengehalten wird. Einer plastischen Phantasie entstammend, aber gar häufig nicht ganz einfach so gestimmt und bewegt, um im plastischen Materiale verkörpert zu werden, dessen Rahmen sie vielmehr sprengen würden, entfalten diese Gestalten erst dann ihre ergreifende, gewaltige Schönheit, wenn sie in dem leichten, den Ausdruck und die Empfindung feiner abtönenden malerischen Scheine wiedergegeben werden. Sie gehören einem Zwischenreiche an, welches Niemand so vollkommen beherrschte wie Michelangelo. Schon die Figur Jehova's nähert sich demselben, unbedingt herrscht es in den weltberühmten Gestalten der Propheten und Sibyllen, welche die Deckenbilder zu beiden Seiten begleiten und zwischen den Pfeilern des architektonischen Hauptgerüsts sitzend dargestellt sind. Ihr Recht, hier zu erscheinen, ziehen sie aus dem Gedankenkreise, welcher dem ganzen Bilder Schmuck der Sixtina zu Grunde liegt. Wie die Erlösung in die Welt kam, sollte in grossen Zügen erzählt werden. Die Mittelbilder schilderten die Schöpfung, den Sündenfall, den neuen Verderb der Menschheit und den neuen Bund mit Gott. Der Erlösungsgedanke und die Erlösungshoffnung gingen nun nicht wieder verloren, bis der Messias zu den Menschen herabstieg. Dieses bezeugen und offenbaren für Juden und Heiden, also für die ganze Menschheit, die Propheten und Sibyllen, die deshalb folgerichtig hier ihren Platz finden müssen.

Für die Zahl und die Auswahl der Propheten und Sibyllen waren die räumlichen Verhältnisse und die künstlerischen Interessen allein maassgebend. Die mittelalterliche Ueberlieferung gab darüber keine Regel. Wenn das Kirchenlied des Thomas de Celano nur von dem Propheten David und einer Sibylle als Zeugen des Weltbrandes spricht, so haben

*) Den Carton zu Noah's Verspottung besaß Bindo Altoviti. Vafari VII. 271.

dagegen wieder Bildhauer an den Portalen gothischer Dome, Miniaturmaler in den Gebetbüchern, Dichter in den Prologen ihrer Mysterien die Zahl der Propheten, welche die Ankunft Christi und sein Leben und Leiden vorherfagen, beliebig vermehrt, jene der Sibyllen auf acht bis zwölf gebracht. Die Architektur der Decke in der Sixtina gewährte über den Sockeln zwischen den Pfeilern Raum für zwölf Figuren. Da Michelangelo für jede Schmalseite einen Propheten bestimmte, an den Langseiten einen Propheten mit einer Sibylle wechseln liefs, so theilte er die Summe in sieben Propheten und fünf Sibyllen. Sie haben alle den Grundton der Stimmung und die Anordnung gemeinfam. Jedem Propheten und jeder Sibylle sind zwei Kinder-Genien beigegeben, welche als Diener oder Begleiter der Hauptfigur auftreten, die Handlung erläutern, die Gruppe abrunden. Dieses äufere Band wurde durch die Verwandtschaft der inneren Natur bedingt. Die Ahnung der grofsen kommenden Ereignisse hat Propheten und Sibyllen aus der Ruhe ihres Daseins gerissen und ihre Seele in die tiefste Bewegung versetzt. Von dieser Bewegung tragen sie alle deutliche Spuren, mögen sie auch je nach Charakter, Alter und Geschlecht dieselbe verschieden ausdrücken. So erscheint gleich der erste Prophet, an dem Kopf des Gewölbes gegen den Altar zu, Jonas, unter der Kürbistaude in eigenthümlicher Auffassung. Der Wallfisch ihm zur Seite deutet die Lage an, in welcher ihn sich der Künstler gedacht hat. Jonas ist aus dem Grabe des Thierleibes emporgestiegen — daher seine Nacktheit — und athmet nun begeistert wieder neues Leben. Eine Wollust der Bewegung hat seine Glieder ergriffen, in seinem aufwärts gerichteten Gesichte aber prägt sich die höchste Erregung eines Visionärs aus. Er schaut im Geiste die Auferstehung Christi, von welcher seine eigene Wiederbelebung das Vorbild war.

Dem Jonas zunächst benachbart sitzt an der linken Langseite die libysche Sibylle. Als ob die Nachbarchaft auch auf den Charakter Einflufs geübt hätte, zeigt die libysche Sibylle gleichfalls eine bis zur Leidenschaft gesteigerte heftige Bewegung. Sie hat den Leib halb gewendet, sodafs vom Oberkörper die Rückenansicht geboten wird, während die Beine mehr nach vorn gekehrt sind. Mit hoch erhobenen Armen hält sie ein Buch aufgeschlagen, ohne aber in demselben zu lesen. Sie blickt vielmehr weg von demselben aus dem Bilde heraus nach unten. Zwei Genien haben sich links von ihr niedergelassen. Der eine mit der Rolle unter dem Arme weist auf die in Geberden wie in Tracht seltsame Sibyllengestalt, deren Bedeutung Vafari dahin auslegt, dafs sie einen starken Band aus vielen Büchern zusammengeschrieben hat und nun aufstehen will, indem sie zugleich das Buch zu schliessen sich anschickt.

Gewiss ist ihre Aufmerksamkeit von dem sibyllinischen Buche weg auf ein Ereigniß der Außenwelt gerichtet, in schönem Contrast zu dem nebenstehenden jugendkräftigen Daniel, der sich ganz und gar in seine Bücher vertieft hat und ausschließlich der Ergründung der Zukunft lebt. Er hat einem Knaben einen Folianten auf die Schultern gelegt, an dem jener gar schwer zu tragen hat, so daß er sich vorbeugt und mit beiden



Fig. 55. Der Prophet Jesaias. Sixtinische Kapelle in Rom.

emporgehobenen Armen nachhilft. Der Prophet überträgt die hier gelesene Wahrheit auf eine Tafel, die links von ihm aufgestellt ist. Er neigt sich zur Seite und schreibt mit gespanntem Eifer, der gar wohl dem prächtigen Jünglingskopfe und den urkräftigen Gliedern ansteht.

Daß Michelangelo nicht in zarter Anmuth das ausschließliche Wesen weiblicher Schönheit findet, ist bekannt. Auch bei der Schilderung der

Sibyllen zieht er weitere Schranken, die weitesten, als er die cumäische Sibylle, die nächste an Daniel, darstellte. Vielleicht, daß das Bild einer Zauberin dem Künstler vorschwebte und er in diesem wuchtigen Leibe, diesem gefurchten Gesichte das unheimliche Treiben, den Umgang mit finsternen Gewalten andeuten wollte. Um den Contrast zu erhöhen, hat Michelangelo der Seherin ein reizendes Knabenpaar zur Seite gestellt,



Fig. 56. Die Delphische Sibylle. Sixtinische Kapelle in Rom.

welches sich eng umschlungen hält und harmlos fröhlich zusieht, wie die Alte in dem auf die Stuhllehne gelegten Buche nach Geheimnissen späht. In die lichte Welt der Begeisterung führt uns wieder der Prophet Jesaias (Fig. 55). Ihn schildert der Künstler, wie er das Haupt dem begleitenden Knaben zuwendet, der mit emporgehobenem Arm auf eine himmlische Offenbarung hinweist. Das Buch kann jetzt geschlossen ruhen; wie forgtätig aber der Prophet den Augenblick zuvor in demselben geforscht, sagt uns noch seine Stellung. Die Beine sind ruhig gekreuzt, der eine

Arm stützt sich zu größerer Bequemlichkeit auf die Stuhllehne, der andere hält noch das Buch. Das Bild des stillen, in die innerste Geisteswelt verfunkenen Denkers wäre vollkommen, wenn nicht die Richtung des Kopfes und der Blick eine plötzliche Störung verriethen und eine Aenderung der Stimmung andeuteten.

Die Reihe der Gestalten auf der linken Langseite schließt die delphische Sibylle ab. (Fig. 56.) In einem Augenblicke glücklichster Inspiration geschaffen, offenbart dieses Bild den Höhepunkt des Meisters in einem Kreise der Darstellung, den er nur selten betrat. Kräftig sind die Glieder und mächtig die Formen auch der delphischen Sibylle, doch überschreiten sie nicht das Maafs der weiblichen holdseligen Natur. Sie ist mit einfach menschlicher Schönheit geschmückt, sie ergreift nicht durch titanische Gröfse und betäubt auch nicht durch ungewöhnliche Verhältnisse. Während der sie begleitende Genius im Buche der Zukunft eifrig liest, hat die kommende Zeit für die Sibylle bereits Körper und Leben gewonnen. Durch keine heftigere Bewegung äussert sich das Innwerden einer außerordentlichen Erscheinung. Der eine Arm ruht lässig im Schoofse, der andere, quer vor die Brust gelegt, hält eine Rolle, welche aber völlig unbeachtet bleibt. Im Kopfe allein spiegelt sich die Vision, welche der Prophetin geworden ist, wieder. Der Mund ist leise geöffnet, das strahlende Auge mächtig erweitert, als könnte die Sibylle einen Laut der Bewunderung nicht unterdrücken, als müfste sie die ganze Offenbarung umfassen. Wie alle anderen Sibyllen trägt auch die delphische das Haar umhüllt; doch quillen unter dem dünnen Schleier Locken hervor, deren leichtes Wehen von der inneren Erregung Kunde giebt.

Dem Jonas gegenüber auf der Eingangsseite ist der Prophet Zacharias gemalt. Der Gegensatz zwischen den beiden Gestalten ist gewifs vom Künstler mit Absicht so stark betont worden. Während bei Jonas alles Bewegung und Leidenschaft ist und nach ausen strebt, erscheint der greise, langbärtige, kahlköpfige Zacharias als eine innerlich beruhigte und gefammelte Persönlichkeit. Er blickt, den Kopf in ein scharfes Profil gestellt, in das Buch, in welchem er blättert, ohne irgend eine Spur der Erregung zu verrathen. Auch das baufchige Gewand, das den ganzen Körper verhüllt, contrastirt auffallend mit der Nacktheit des Jonas. Michelangelo forgte übrigens dafür, dafs das Auge nicht allein, wenn es die gegenüberstehenden Gestalten betrachtet, an der Mannigfaltigkeit der Schilderung sich freue, sondern dafs es auch bei benachbarten Figuren den Eindruck rhythmischen Wechsels erfahre.

Es folgt, der erste auf der rechten Langseite, auf Zacharias der Prophet Joel. Er hält eine Bücherrolle vor sich ausgespannt, auf welche



Fig. 57. Die erythräische Sibylle. Rom, Sixtinische Kapelle.

Springer, Raffael und Michelangelo. I.

er den aufmerkfamen Blick richtet. Der energische, auf Thaten bedachte Kopf mit dem kräftigen Zuge um den Mund, der hohen, kahlen Stirn, dem reichen buschigen Haare am Hinterhaupte sagt uns, daß die erforschte Wahrheit einen tapferen Vertreter in dem Propheten finden werde. Für den selbständigen Mann ist auch die Gewandung bezeichnend: er hat sich dieselbe so zurechtgelegt, daß sie ihm die bequemste Lage gestattet, den Mantel lose umgeworfen und über die Kniee in leichte Falten gezogen. Er bedarf ferner der begleitenden Genien nur im geringen Maasse. Sie nehmen an der Handlung keinen Theil, treten zu der Hauptgestalt in keine engeren Beziehungen, stehen als bloße Füllfiguren symmetrisch einander zugekehrt zu beiden Seiten des Propheten. Ganz anders erscheint ihre Rolle auf dem nächsten Bilde, welches die erythräische Sibylle (Fig. 57) darstellt. Hier ist ein Knabe damit beschäftigt, mit einem Holzbrand eine Lampe zu entzünden, welche die Sibylle erleuchten soll. Diese, eine jugendliche Gestalt, ist im Begriff, einige Blätter in dem seitwärts aufgelegten Buche umzuwenden. Nur ein leichtes, ärmellofes Hemd bedeckt den Oberkörper, so daß die muskelstarken Arme vollständig sichtbar werden; der Mantel ist leicht über die gekreuzten Beine geworfen, die ganze Haltung erscheint frei von jeder Spur innerer Erregung.

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

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

Auch die letzte Prophetenfigur, Jeremias (Fig. 58), drückt die

vollkommene Abgeschlossenheit von der Welt, die Einkehr in sich selbst aus, aber kein friedliches, harmloses Stillleben, sondern ein Sichselbst-verzehren im Gram. Vafari hat die Bedeutung dieser großartigsten Einzel-figur, welche die neuere Kunst geschaffen hat, richtig ausgesprochen: »Er läßt das Haupt sinken, daß man sehr wohl die Trauer, die Sorgen, die



Fig. 58. Der Prophet Jeremias. Rom, Sixtinische Kapelle.

Gedanken und Schmerzen darin lieft, die sein Volk ihm erweckt.« Der eine Arm ist unbewußt in den Schoofs herabgefallen, der andere, auf dem Schenkel aufruhend, stützt den Kopf. Nur die obere Hälfte des Gesichtes wird sichtbar, da die untere von einem gewaltigen Barte beschattet und durch die Hand verdeckt ist; auch der Augenstern trifft uns nicht, das Auge ist gesenkt, starrt zur Erde. Dennoch lesen wir aus der Gestalt eine

reiche, unendlich ergreifende Geschichte. Bilder des Jammers und Kummers ziehen an dem einsamen Manne unaufhörlich vorüber, zertrümmerte Hoffnungen, vereitelte Wünsche, vernichtete Ideale. Sie lasten schwer auf dem Gemüthe, drücken den Kopf herab und lassen den sonst doch stahlharten Körper ermüden. Unwillkürlich suchen die einzelnen Glieder nach einer ruhigen Lage. Die Beine sind gekreuzt, der Oberkörper vorgeneigt, der Kopf gestützt. Aber alles umsonst; der Friede kommt nicht und auch die Ruhe nicht. Raftlos hämmern die Gedanken und pochen die herben Empfindungen. Gerade diese innere verhaltene Gluth bei dem Scheine äußerer Ruhe wirkt so mächtig und weckt das tiefste Mitgefühl mit dem unseligen Manne, den das Schicksal nicht gebrochen aber auf das Tiefste erschüttert hat, und der nur noch auf dem Grabe seiner liebsten Hoffnungen leben soll. Es ist daselbe Mitgefühl, das auch die begleitenden Genien aussprechen. Auch sie neigen das Haupt, senken den Blick und verharren in stiller Theilnahme. Welche Geheimnisse, welche unaussprechlichen Gedanken mag wohl der Künstler in diese Linien hineingelegt haben. Wir wissen es nicht, obgleich wir unwillkürlich an leise persönliche Beziehungen, an den Widerschein unmittelbarer Erfahrungen denken möchten. Das eine aber ist gewiß, daß die Gestalt des Jeremias es Michelangelo angethan hat, und er sie seitdem niemals wieder völlig aus dem Sinne verlieren konnte. Was er schuf, immer schwebte ihm dabei die Erinnerung an Jeremias vor und klang die Stimmung, in welche ihn die Gestalt des Propheten versetzt hatte, leise mit. Der Jeremias birgt den Keim zum Moses des Juliusdenkmales in sich und zu den Hauptstatuen der Mediceergräber.



Jeder Prophet und jede Sibylle laden zum Verweilen ein und scheinen dem Betrachter ein Halt zuzurufen. Was kann es auch Lockenderes geben, als sich in die unendliche Tiefe des Lebens und der Schönheit, die aus jeder einzelnen Gestalt spricht, zu verlieren? Und dennoch giebt es etwas noch Herrlicheres und das ist: der schöpferischen Kraft, die sich nie genug thut, immer neue Offenbarungen bereit hält, immer wieder durch die Fülle und Fruchtbarkeit der Phantasie überrascht, zu folgen. Und so bietet auch die Sixtina das genussvolle Schauspiel, daß die Wirkung des einen Werkes stets noch durch die vergleichende Betrachtung des andern erhöht wird, daß man in jedem Augenblicke glaubt, hier die Grenze der Begabung des Künstlers erreicht zu haben und im nächsten doch wieder neue Seiten an ihm entdeckt, die festgesteckten

Grenzen doch wieder erweitern muß. Die Bewunderung der charaktervollen Gröfse der Propheten und Sibyllen macht nicht blind für die dramatische Gewalt der Zwickelbilder in den vier Ecken des Gewölbes; höchstens daß man sich eine bequemere Stellung, sie zu betrachten, wünschen möchte.

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

Das zweite Bild, in drei Abtheilungen gegliedert, erzählt Judith's Heldenthat. In der linken Ecke schläft der Wächter, in der Abtheilung rechts liegt auf dem Ruhebette in letzten Zuckungen der Leichnam des Holofernes. Der eine Arm hängt bereits schlaff und leblos zur Erde, der andere hält aber noch krampfhaft die Lage fest, die er im letzten Augenblicke des Bewußtseins eingenommen. Nach einer Waffe über seinem Kopfe hatte Holofernes greifen wollen, als ihm Judith den tödtlichen Streich versetzte. In der Mitte des Bildes, auf der Schwelle des offenen Gemaches steht Judith. Von einer unheimlichen Empfindung berührt, wirft sie noch einen scheuen Blick nach dem Schauplatz der Blutthat und unterbricht für eine Secunde ihre Beschäftigung, mit einem Tuche den Korb zu verhüllen, in welchem die Magd das blutige Haupt des Holofernes davonträgt. Daß zwischen dieser Gruppe und einer Frauengruppe auf einem geschnittenen Steine, der unter dem Namen Siegelring Michelangelo's berühmt ist und im Louvre bewahrt wird,*) der engste Zusammenhang waltet, daß unfehlbar die eine Darstellung von der andern entlehnt wurde, darüber kann kein Zweifel bestehen. Der Gegenstand der Gemme erscheint zwar von dem Inhalt der Freske weit entfernt. Er schildert das Geburtsfest des Bacchus oder eine Wein-

*) Abgebildet u. a. bei Bucher, *Gesch. d. technischen Künste*. I. Taf. II. No. 3.

lefe. Die eine Korbträgerin aber und die vor ihr stehende nach den Trauben im Korbe greifende Frau decken sich mit Michelangelo's Judith und ihrer Magd in der Bewegung, der gegenseitigen Stellung, der Gewandung so vollständig, daß nothwendig das eine Bild nach dem Muster des anderen gezeichnet sein muß. Welches aber war das Muster? So lange man Michelangelo's Siegelring für ein antikes Werk ausgab, blieb nur für die Annahme Raum, daß Michelangelo die in der That köstliche Zeichnung der Gemme nachgeahmt habe. Die fast sklavische Abhängigkeit des sonst so spröden Meisters mochte auffallen, immerhin liefs sich an einem interessanten Beispiele der durchgreifende Einfluß der Antike auf die Renaissancekunst nachweisen. Die Sachlage änderte sich aber nicht wenig, seitdem man in dem Siegelringe Michelangelo's ein Werk des Cinquecento, eine Arbeit des Piermaria da Pescia erkannte, was zuerst durch Murr im vorigen Jahrhundert geschah, und die richtigen Folgerungen aus dieser Entdeckung zu ziehen wagte. Ist es wahrscheinlich, daß Michelangelo die Composition eines Zeitgenossen, den wir doch nur als Techniker preisen können, genau wiedergab? Entspricht es nicht vielmehr besser den gegebenen Verhältnissen, wenn wir Piermaria da Pescia, der als Freund Michelangelo's geschildert wird, als den Borger auffassen, der von Michelangelo einfach die beiden Figuren entlehnte? Zu denken giebt, daß dieselben auf der Gemme durch einen Baum von der Hauptgruppe getrennt, mit der letzteren in einem lockeren Zusammenhange stehen. Vielleicht dankte der Gemmenschneder die ganze Composition Michelangelo und hat dieser den Schmuck seines Siegelrings selbst entworfen.

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

zu heben. Das Knäblein aber im Hintergrunde auf den Schultern des Vaters greift fröhlich und muthig nach dem Kopfe des Erzbildes.

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



Die Bilder der Mitteldecke, die Darstellungen in den Gewölbe-Ecken, die Propheten und Sibyllen schöpfen ihren Inhalt und haben ihre Wurzeln in den Erzählungen der Bibel und in Legenden. Sie besitzen ein ebenso entschiedenes historisches Gepräge, wie andererseits die Einzelgestalten auf den Postamenten, die Figuren am Außenrande der Gewölbekappen, die Kinderpaare neben den Propheten, die Träger der Inschrifttafeln unter ihnen ausschließlich nur auf decorative Geltung den Anspruch erheben können. Sie leben von den formellen Reizen, welche ihnen der Künstler mit freigebigster Hand verliehen hat. Sie danken seiner Phantasie ganz allein das Dasein, und wie sie vor jener niemals bestanden, so können sie überhaupt außerhalb derselben gar nicht gedacht werden. Sie sind der reine künstlerische Schein, ohne den geringsten stofflichen

Werth. Ausser der einen und der anderen Kategorie von Bildern und Gestalten schuf aber Michelangelo in der Sixtina noch eine dritte, welche zwischen jenen beiden gleichsam die Mitte hält. Die Gruppen in den Bogenfeldern (Lunetten) der Wand und jene in den dreieckigen Gewölbekappen werden als die Vorfahren Christi bezeichnet, und dieses nicht erst von modernen Schriftstellern. Schon Condivi und Vafari nennen als Gegenstand der Darstellung in diesen Räumen »die Genealogie, das heisst den Stammbaum des Heilands«. Dafs das im Anfange des Evangeliums Matthäi niedergelegte »Buch von der Geburt Christi«, die sogenannte Wurzel Jesse, bei der Berathung des Bilderschmucks mit bedacht wurde, steht unbedingt fest. Abgesehen davon, dafs das Herkommen da, wo die Propheten und Sibyllen geschildert werden, auch die Vorführung der Ahnen Christi verlangte, sehen wir in der That die Namen der letzteren über den Fenstern in eingerahmte Tafeln eingeschrieben. Der Stammbaum begann an der Altarwand, doch mußten die Namen und Bilder in den beiden Lunetten hier später dem jüngsten Gerichte weichen. Seitdem fängt die Genealogie erst an den beiden Langseiten an, in der Weise geordnet, dafs keineswegs die Geschlechterreihen die Wand entlang gehen und in der Nähe des Altares wieder abschliessen, vielmehr die Gruppen in den einander gegenüberliegenden Bogenfeldern auf einander folgen. Die letzten Glieder des Stammbaumes, Mathan, Jakob und Joseph, lesen wir an der schmalen Eingangsseite. Verkörpern nun die Gruppen in den Lunetten und Gewölbekappen die auf den Tafeln eingezeichneten Namen, sollten die letzteren eigentlich als Unterschriften der Bilder gelten, die nur der grösseren Bequemlichkeit wegen auf den Tafeln zusammengeschrieben wurden? Dagegen spricht schon das Ueberwiegen des Frauen- und Kinderelementes in den Bildgruppen, dann die unüberwindlichen Schwierigkeiten, die sofort auftreten, sobald man mit den Gruppen bestimmte Namen verbinden will, vor allem aber die Thatfache, dafs die Gruppen in den Lunetten und ebenso die Gruppen in den Dreiecksflächen der Stichkappen selbständige, ausschliesslich für sich bestehende Reihen bilden. Offenbar hat Michelangelo, als ihm der Auftrag wurde, die Vorfahren Christi in den Bilderkreis der Sixtina einzuführen, sein Gewissen in der Weise beschwichtigt, dafs er ihre Namen an hervorragender Stelle einschrieb, da von den meisten derselben doch nichts anderes als der blofse Lufthauch des Namens bekannt ist, und über den dadurch frei gewordenen Raum in rein künstlerischem Interesse verfügte.

Wenn die Traditionen der kirchlichen Kunst nach einer Ergänzung der Propheten und Sibyllen durch die Vorfahren Christi riefen, um den

Gestaltenkreis vollständig zu erhalten, welcher in der Vorgeschichte der Erlösung vorkommt, so heifchte wieder der in der Renaissance bis zur feinsten Vollendung ausgebildete poetische Sinn, daß alle angeschlagenen Stimmungen eine wirkfame Einleitung und einen beruhigenden Ausklang, alle hervorragenden Charaktere eine verwandte Umgebung, aus welcher sie sich entwickelt haben oder zu welcher sie herabsteigen, empfangen. Michelangelo's Propheten und Sibyllen würden durch die Mächtigkeit ihrer Formen, die rückhaltslose Gewalt ihrer Empfindung das Auge bedrücken, wenn daselbe nicht vorbereitet würde und stufenweise bis zu den im Ausdrücke so gesammelten und zugespitzten Sehergestalten emporstiege. Das ist die Aufgabe der sogenannten Vorfahren Christi in den Lunetten. In ihnen klingt die Stimmung an, welche dann in den Propheten und Sibyllen überwältigend durchbricht. Auch sie harren und hoffen, erwarten und ahnen, sind in dumpfen Schmerz versunken oder erheben sich zu leisen Ahnungen der kommenden Ereignisse. Nur ist alles allgemeiner gehalten, von einem engeren Maafse umschrieben. Aber auch diese Lunettenbilder erscheinen noch individualisirt, verglichen mit den Gruppen, welche die dreieckigen Gewölbekappen schmücken. Mit einer einzigen Ausnahme verkörpern dieselben das stille, ungebrochene Familiendasein, diesen festen Grund alles Lebens, diese unvergängliche Wurzel alles Glückes und alles Guten im Menschen. Eltern mit ihren Kindern lagern beinahe unbewegt, in stiller ruhiger Erwartung der Zukunft. Ihnen gilt die Rettung, sie sind der Gegenstand der Erlösung, welche die Propheten und Sibyllen bereits im Geiste sehen. Alle diese Gruppen und Figuren tragen zu dem majestätischen Gesamteindruck des Werkes nachhaltig bei, sie helfen wesentlich, daß sich der große Bilderkreis der Decke vor unseren Augen stufenweise aufbaue und in seinen Wirkungen allmählich aber dann um so sicherer steigere. Darüber darf aber ihr Werth im Einzelnen nicht vergessen werden.



Die unerschöpfliche Phantasie Michelangelo's verstand es hier auch innerhalb der engen, durch die Natur der Sache bedingten Grenzen, in Bewegungen, in Haltung und Ausdruck eine überraschend große Mannigfaltigkeit zu erzielen. Das Oxford'sche Skizzenbuch giebt von der immer frischen Gestaltungskraft des Künstlers den besten Beweis. Nur zwei Regeln scheint er als bindende Schranken für sich aufzustellen. Er leiht gern den gegenüberstehenden Gruppen verwandte Züge und trägt im Fortgang der Schilderung hellere Stimmungstöne auf, womit es

zusammenhängen mag, daß die Einzelgestalten allmählich von Gruppen abgelöst werden. Den Anfang aber machte er an der Altarseite. Dieser zunächst sehen wir einen Mann mit lässig herabhängenden Armen und gekreuzten Händen, der starr in die Weite blickt und die tiefste Stufe der Trostlosigkeit verfinnlicht. Das Weib auf der linken Seite, welches das eine Bein auf einen Schemel gestellt und mit vorgebeugtem Leibe in ein Buch blickt, und ihr Gegenbild in derselben Lunette, der sitzende Mann vor einem Lesepulte, der sich zurücklehnt und über das Gelesene nachdenkt, führen schon besser in die Stimmung des Harrens und Erwartens ein, welche die Propheten und Sibyllen so energisch vertreten.

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

Zwei Ruhende führt die folgende Abtheilung rechts vor: einen Mann, im Schlafe so stark vorgebeugt, daß der Kopf die Kniee, und der schläft herabhängende Arm fast die Erde berührt, und eine Frau, welche auf die Stuhllehne mit einem Arm leicht sich aufstützt und den Kopf sanft zur Seite neigt, wieder eine von den seltenen Frauengestalten Michelangelo's, in welcher maafsvolle Schönheit und gewinnende Anmuth verkörpert ist. Der Anflug von Schwermuth verleiht dem Frauenbilde einen noch höheren Reiz. Diesen Figuren gegenüber malte der Künstler einen eifrig mit Schreiben beschäftigten, in einen Mantel gehüllten mageren Mann und eine Frauengruppe, die am meisten an eine Caritas erinnert. An der Mutter klettert ein Knabe von rückwärts empor; er hat ihren Rücken erklommen und will sie umhalsen. Um ihn vor dem Falle zu bewahren, greift die Mutter mit dem Arme nach hinten und hält ihn fest, indem sie zugleich Oberkörper und Kopf ihm zuwendet. Mit dem anderen Arm umfaßt sie einen zweiten, ihr zur Seite stehenden, an ihr Knie sich schmiegenden Knaben. Dem Schwunge der Linien, der Kühnheit der Bewegungen glaubt man die Freude Michelangelo's anzusehen, wieder einmal ein Motiv zu behandeln, welches alle plastischen Künste herausforderte. Er mußte sich in die florentiner Jahre zurückversetzt fühlen, in welchen er in die Madonnenbilder mit Hilfe plastischer Züge

ein neues grofsartiges Leben brachte. Die nächstfolgenden Lunettengruppen tragen einen verwandten Charakter.

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

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

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



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

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

Eine ruhigere Situation schildert die dritte Gruppe. Die Mutter im Vordergrund quer gelagert, prächtig in ihrer vornehmen ruhigen Haltung,

mit einem scharfgechnittenen Profilkopf, blickt erwartungsvoll in die Ferne, ihr zur Seite sitzt der Gatte, kahlköpfig und bärtig, an welchen sich das nackte Kind liebevoll anlehnt. (Fig. 59.) Die letzte Gruppe der linken Seite zeigt das Haupt der Familie, eine kräftige derbe Figur aus dem Volke, in tiefem Schlummer gelagert, während das Weib ihr Kind liebkost und es in ihren Armen festhält.

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

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

Die »Vorfahren Christi« bilden in einer Beziehung die schönste Ergänzung der Propheten- und Sibyllengestalten. Die Stimmung der letzteren hallt in ihnen nach, die massigen Charaktere lösen und verziehen sich allmählich. Nach der anderen Richtung aber vollführen dieselben Vorfahren Christi den Uebergang zu den rein decorativen Figuren der Decke. Die in den dreieckigen Gewölbekappen vorkommenden Bilder sind so componirt, daß sie sich stets von einem Dreiecke umschreiben

lassen. Noch kunstreicher wird in den Lunettenbildern die unmittelbare Verbindung zwischen der figürlichen Darstellung und dem räumlichen Grunde geschaffen. Die Curve, welche der halbkreisförmige Fensterbogen bildet, giebt die Basis für den Sitz der einzelnen Figuren ab. Diese selbst sind dann auch in freier Weise stets so angeordnet, daß sie den Raum der Lunetten ebenmäßig füllen und den Eindruck machen, als wären sie nur aus Rücksicht auf die architektonischen Linien so gezeichnet worden. Sie erscheinen als die reichste Belebung des Raumes, offenbaren damit ihre decorative Natur.



Den letzten äußersten Ring des Bilderkreises in der Sixtina bilden die rein decorativen Figuren. Unter ihnen fesseln die sitzenden nackten Gestalten auf den Postamenten zu beiden Seiten der Mittelfelder durch die Fülle der Charakteristik und die Formenschönheit unsere besondere Aufmerksamkeit. Ihre materielle Function ist einfachster Natur. Sie sind zu zwei einander zugesehlt und halten mit Bändern oder Schnüren zwischen sich mächtige Bronzemedallions, auf welchen, jetzt nicht mehr ganz deutlich, (biblische?) Vorgänge abgebildet waren. (Fig. 57.) Doch nehmen sie diese Aufgabe nicht ernst. Alle strotzen von jugendlicher Kraft, und diese Lebensfülle, die überzuschäumen droht, die Bewegung der stolzen Glieder zum Genuß erhebt, auszudrücken und zu verkörpern, erscheint als ihr wesentlichster Zweck. Gleich die beiden ersten Paare, welche die Schöpfung des Lichtes einrahmen, tragen sie nicht wahre Prachtkörper zur Schau, spricht nicht aus ihnen der helle Jubel urwüchsigen Daseins? Die Bewegung jeder einzelnen Gestalt ist rhythmisch empfunden, die Stellungen der zusammengehörigen Figuren werden durch anmuthigen Contrast gehoben.

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

Von nahezu bacchantischer Fröhlichkeit ergriffen stellt sich im nächsten

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

Aehnliches gilt von den vier Gestalten, welche das Opfer Noah's einrahmen. Das eine Paar hat ein schweres Füllhorn, einem Fruchtkranze gleich, auf die Schultern geladen, fühlt sich dadurch beschwert und beugt den Oberleib. Nur in der Haltung der Arme, in der Wendung und im Ausdruck der Köpfe bemerkt man die verschiedene Individualität. Das Gesicht des Einen wird durch den vorgehaltenen Arm theilweise verdeckt, der mit einer Binde geschmückte Kopf des Anderen ist wie mit spöttischem Lachen auf den Genossen gerichtet. Die Figuren der Gegenseite gewinnen ihr besonderes Leben ebenfalls nur durch den Wechsel in der Bewegung des Oberleibes und Kopfes. Der Profilstellung des einen Kopfes entspricht eine Wendung mehr nach vorn und oben bei dem andern. Die Figur, welche den Kopf im Profile zeigt, bietet vom Oberleib die Frontansicht und umgekehrt: mit der Vollansicht des Kopfes ist bei der andern Gestalt eine Profilstellung des Oberleibes verbunden.

Michelangelo hob bereits in den letzten Gruppen den Contrast zwischen ihren Gliedern minder scharf hervor und betonte weniger die besondere Individualität der einzelnen Figuren. Die zwei Gruppen, welche diese ganze Gestaltenreihe abschließen, bestätigen nur diese Beobachtung. Die eine Figur ist zwar verschwunden, überputzt worden; doch sind noch die zusammengehörigen Gestalten über Joel übrig. Diese fallen nun in der That beinahe vollkommen zusammen und unterscheiden sich fast nur noch durch den leisen Wechsel in der Kopfbewegung. Es wäre unbillig und vorlaut, diesen Umstand auf die allmähliche Ermattung und Abstumpfung der Phantasie Michelangelo's zurückführen zu wollen. Wir wissen ja nicht einmal, welche Figuren zuerst, welche zuletzt von ihm

gemalt worden sind. Auch erscheint es ebenso gut möglich, daß der Künstler im Verlaufe des Werkes dem Drange seiner Natur nachgab und eine grössere Tiefe und mannigfaltigeren Reichthum der Empfindung den Gestalten einhauchte, wie daß er, der Stellung dieser Figuren an der Decke später schärfer bewußt, sie mit der architektonischen Umgebung enger verband. Eintönig hat er sie aber niemals gebildet. *)

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

*) Handzeichnungen zu den Fresken haben sich in verhältnißmäfsig grösserer Zahl erhalten, viele darunter sind freilich Copien oder erst nach den Bildern gemacht. Ausser den Fragmenten eines Skizzenbuches in Oxford und Florenz (Br. 187) verdienen besondere Erwähnung: die Röthelzeichnung Adam's bei Malcolm (Ph. No. 21), die Skizzen zu den Figuren auf Postamenten in

190), Wien (Br. 36), theils mit Röthel, theils mit der Kreide gezeichnet, die Variante der ehernen Schlange in Oxford (Br. 72), die Skizzen zur libyschen Sibylle in Florenz (Br. 193) zu einer nicht ausgeführten in Oxford (Br. 73), die Zeichnungen zu den Lunettenfiguren in Chatsworth (Br. 47), Oxford (Br. 70 u. 71). Mehrere in England befindliche Zeichnungen sind bis jetzt nicht publicirt worden.

Neckerei mit einander. Die Knaben ganz unten in den Zwickeln sind bald nackt, bald bekleidet, ernst oder fröhlich, still haltend oder unruhig bewegt.

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



Fig. 59. Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtinischen Kapelle.

VI.

Raffael in Rom unter Julius II.



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

Als Anlaß der Berufung Raffael's aber giebt Vasari Folgendes an:

»Bramante von Urbino, der in den Diensten Julius' II. stand und mit Raffael entfernt verwandt und sein Landsmann war, schrieb ihm, er hätte feinetwegen mit dem Papste verhandelt, der einige Zimmer habe neu herrichten lassen, in welchen er seine Stärke in der Kunst zeigen könne.« Vafari's Worte finden von anderer Seite vollkommene Bestätigung. Es steht fest, daß sich um Bramante ein Künstlerkreis in Rom gefammelt hatte, und daß Bramante Einfluß und Ansehen genug besaß, um Künstler zur Wanderung nach Rom zu bestimmen. Auf Temanza's Zeugniß im Leben Jacopo Sanfovino's zwar kann man kein Gewicht legen. Er wiederholt nur Vafari's Erzählung: Sanfovino erhielt auf Bramante's Verwendung eine Wohnung in der Leonina im Palaß des Cardinals von San Clemente, Domenico della Rovere, wo auch Perugino Quartier hatte, und verkehrte fleißig mit Luca Signorelli, Bramantino, Pinturicchio und Cefare Cefariano. Unabhängig von Vafari schildert aber ein Schüler Perugino's, Giambattista Caporale, die freundschaftlichen Zusammenkünfte bei Bramante, an welchen Perugino, Luca Signorelli und Pinturicchio theilnahmen. Für die andere dem Bramante von Vafari in den Mund gelegte Behauptung, der Papst lasse (im Vatican) einige Zimmer herrichten, in welchen Raffael seine Kunst zeigen könne, tritt Francesco Albertini als Bürge ein. In dessen Mirabilien, 1509 gedruckt, heißt es in dem Kapitel von den päpstlichen Palästen: »Da giebt es ferner (im Vaticanischen Palaße) Gemächer und Kammern mit mannigfachen Bildern von vortrefflichen Malern im Wetteifer geschmückt und in diesem Jahre wieder hergestellt.« Wer waren die vortrefflichen Maler, in deren Kreis Raffael, damals noch so unberühmt, daß Albertini seinen Namen nicht kennt, niemals nennt, eintreten sollte? Vafari giebt auch darüber Kunde. »Raffael, erzählt er, fand bei seiner Ankunft in Rom, daß ein großer Theil der Zimmer im Palaße bereits gemalt war, in anderen noch Maler arbeiteten, und zwar hatte Piero della Francesca in einem Zimmer ein Gemälde vollendet und Luca da Cortona eine Wandseite ziemlich fertig, Don Pietro (Bartolommeo) della Gatta, Abt von San Clemente, in Arezzo einiges begonnen, und ebenso hatte Bramantino von Mailand viele Figuren daselbst gemalt, überwiegend Portraits, welche für ganz vorzügliche gehalten werden.« Vafari bezeichnet die Zimmer im Vatican nicht näher, läßt uns also im Zweifel, ob er ausschließlich die Gemächer meint, in welchen sodann Raffael seine schöpferische Thätigkeit entfaltete. Und auch über den Zeitpunkt, wann alle diese Maler im Vatican malten, äußert er sich nicht genau. Wahrscheinlich sind gar verschiedene Gemächer gemeint, gewiß haben nicht alle namhaft gemachten Meister gleichzeitig, am wenigsten alle zusammen bei Raffael's Ankunft in Rom hier gewirkt. Das ist für den im fünfzehnten Jahrhundert

Ann. 1.

verstorbenen Piero della Francesca selbstverständlich ganz unmöglich gewesen, und auch in Bezug auf Luca Signorelli ergeben sich einige Zweifel, da dieser im August 1508 noch in Cortona sich aufhielt, im Januar 1509 bereits wieder in Siena weilte. Zum Glücke giebt es noch einen andern Weg, die unmittelbaren Vorgänger Raffael's in den vaticanischen Stanzen zu erfahren.*) Raffael liefs, als ihm das grofse Werk übertragen wurde, aus Pietät einzelne Proben ihrer Leistungen bestehen. Er schonte die Deckenbilder oder doch wenigstens die Eintheilung und den Schmuck der kleinen Felder, welche diese an den Decken angeordnet hatten. So lernen wir Raffael's Lehrer Pietro Perugino und den Sienefer Bazzi, genannt Sodoma, als die Künstler kennen, welche unmittelbar vor Raffael mit der Ausmalung der Stanzen betraut waren, und denen er sich zunächst anschlofs.

Dieser ganze Hergang der Sache ist natürlich und einfach genug. Weit entfernt, dafs Raffael's Eintritt in den römischen Kunstkreis befremden könnte oder einer rechtfertigenden Erklärung bedürfte, möchte vielmehr sein Wegbleiben aus demselben räthselhaft erscheinen und zu mannigfachem Grübeln auffordern. In Florenz und Perugia hatte er bisher seine Hauptkundschaft gefunden. Das hörte in Folge der Kriegsstürme, die über Ober- und Mittelitalien zogen und den Bestand so mancher alten Herrschaft in Frage stellten, jetzt auf. Von mehreren Künstlern erfahren wir in diesen Jahren, dafs sie zum Wanderstabe greifen mußten und nur mit Mühe lohnende Beschäftigung fanden. Raffael war nicht verwöhnt. Eine einzige gröfsere Frescoarbeit war ihm bisher übertragen worden, ein einziges umfangreiches Staffeleibild hatte er in der letzten Zeit vollendet. Dafs er Arbeit suchte, lehrt sein Brief an den Oheim Ciarla, im April 1508 geschrieben. Nun hatte sich für alle strebenden Künstler in Rom eine glänzende Aussicht eröffnet. Grofsartige Bauten waren begonnen, für eine Prachtstrafse, von den glänzendsten Palästen eingefäumt, lagen Pläne vor. Dem Beispiele des baulustigen Papstes folgten Cardinäle, römische Grofse, reichgewordene Bürger. Der Gräberluxus lockte die Thätigkeit der Bildhauer, welche überdies durch die aufgefundenen und im Garten des Vatican aufgestellten antiken Sculpturen sich unwiderstehlich nach Rom gezogen fühlten. Vollends den Malern Toscana's und Umbriens war Rom seit den Tagen Sixtus' IV. eine freundliche Heimath geworden. Noch glänzendere Zeiten standen bevor. Wenn selbst aus dem fernen Venedig Sebastian del Piombo von dem Rufe Roms angezogen herüber-

*) Der Papst übersiedelte im Nov. 1507 in das obere Stockwerk. | erft dann die Decoration der Stanzen |
 1507 in das obere Stockwerk. | Nahm den Anfang?

wanderte, wie hätte von allen strebsamen schaffensdurstigen Künstlern Raffael allein sich spröde verhalten und gleichgiltig zurückbleiben sollen? Stand er auch nicht in so nahen Beziehungen zu Bramante, wie Vafari glauben machen will, so war er ihm doch gewiß durch Perugino, der in Bramante's Hause verkehrte, empfohlen. Vielleicht hat fogar Perugino selbst die Aufmerksamkeit auf seinen jugendlichen Schüler gelenkt. Raffael trat also in keinen fremden Kreis ein, als er sich den im Vatican beschäftigten Künstlern anschloß.

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

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

Wir erfahren aus diesem Briefe nicht allein das befreundete Verhältniß, in welchem Raffael zu dem Bologneser, von Michelangelo bekanntlich über die Achsel angesehenen Maler stand, sondern gewinnen durch denselben auch Einblick in das Leben Raffael's in Rom. Er ist Verpflichtungen eingegangen, welche seine ganze Zeit und Kraft in Anspruch nehmen und ihn verhindern, sein Portrait eigenhändig zu malen. Diese Schilderung setzt die Uebernahme einer großen, langwierigen Arbeit voraus. Denn wenn es sich nur um einzelne Staffeleibilder, etwa Madonnendarstellungen gehandelt hätte, müßte man Raffael einer argen Uebertreibung zeihen. Raffael befaß weiter nach Aussage des Briefes Gehilfen, die an seiner

*) Zuerst von Malvasia in der Felsina Pittrice 1678 nach einer Abschrift publicirt.

Seite thätig waren. Gewifs darf man nicht an eine Werkstätte denken, in welcher Tafelbilder auf Bestellung oder auf gut Glück gefertigt wurden. Aus welchem Grunde hätte dann Raffael bei seinem Weggange von Florenz mehrere Gemälde unvollendet zurückgelassen und die Hilfe befreundeter aber selbständiger Künstler, wie die Ridolfo Ghirlandajo's, angerufen? Gerade so, wie Michelangelo im Mai 1508, sobald er die Fresken in der Sixtina in Angriff nahm, einige «garzoni» aus Florenz herbeiholte, blickte auch Raffael, als ihm die Wandgemälde in den vaticanischen Stanzen übertragen wurden, nach dem Beistande von Malern aus, welchen er untergeordnete Theile der Arbeit zur Ausführung anvertrauen konnte. Das steht also durch das Zeugniß des an Francia gerichteten Briefes fest, daß Raffael im Herbst 1508 bereits vollkommen in Rom eingebürgert und vollauf mit Arbeiten für den Papst, zunächst mit der Ausmalung der Stanzen beschäftigt war. Nicht jeder Strich und jede Linie, das darf man wohl behaupten, war ausschließlich dem einen Werke gewidmet. Schon die natürliche Oeconomie der Kräfte verlangte Wechsel der Arbeit. Es bilden aber die vaticanischen Stanzen den Markstein in Raffael's Entwicklung, in ihnen allein offenbart sich der Umschwung, welchen die Uebersiedelung nach Rom herbeiführte, in seiner ganzen Gröfse. Mit ihrer Schilderung mufs daher die historische Erzählung beginnen.

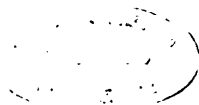


Nächst der Sixtinischen Kapelle bilden die Stanzen im Vatikan das Hauptziel aller Rompilger, welche sich zum Cultus der Kunst bekennen. Im zweiten Stockwerke des älteren, von Nicolaus V. erbauten Theiles des vaticanischen Palaſtes befinden sich drei gewölbte Zimmer mäſſigen Umfanges, welche mit dem anstoßenden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

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

Als Raffael das Werk im Vatican in Angriff nahm, fanden sich bereits in allen drei Stanzen Anfänge des Bilderschmuckes vor. In der Kammer, in welcher Raffael zuerst auf dem neuen Schauplatze seine Kraft erprobte, war ihm Giovanantonio Bazzi, genannt Sodoma, vorgegangen. Die Kammer liegt zwischen den beiden anderen und führt, weil später hier in Gegenwart der Päpste die Gnadenfachen verhandelt, die bewilligten besiegelt wurden, den Namen: Stanza della Segnatura.*) Weder über die Gegenstände noch über die Ausdehnung der Malerei Sodoma's sind wir genau unterrichtet. Denn nach Vafari's Erzählung liefs der Papst das Meiste davon wieder abschlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Nur geringe Reste der Deckenmalerei blieben bestehen; im Scheitel des Gewölbes das päpstliche Wappen im Runde umgeben von Engeln, welche in ähnlicher Weise, wie es Melozzo da Forli und Mantegna liebten, in Untersicht dem Auge sich zeigen, und

*) Relazione della Corte di Roma 1664.



so dann leichte Zierbilder in den kleinen Zwischenfeldern. In jedem derselben hat Sodoma auf Goldgrund eine mythologische Scene und darüber
 Anm. 2: grau in grau ein Bild aus dem altrömischen Soldatenleben dargestellt. Es hält schon schwer, den Zusammenhang dieser offenbar ganz decorativ gehaltenen Schilderungen untereinander zu errathen; sicher haben sie keinen solchen mit den Raffaelischen Wandgemälden gehabt. Die Frage also, ob vielleicht Raffael der allgemeine Inhalt, die Richtung seiner Bilder durch die vorgefundenen Anfänge der Deckendecoration vorgezeichnet worden sei, muß verneint werden.

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

Kaum minder stark als dieser Eindruck ist aber der andere, daß einem fünfundzwanzigjährigen Jünglinge allein ein so umfassendes gedankenreiches Werk schwerlich zugeschrieben werden kann. Denn es galt hier nicht etwa bloß bekannte historische Ereignisse, volksthümliche Ueberlieferungen zu ordnen und zusammenzustellen. Der Gestaltenkreis, der in der Stanza della Segnatura verkörpert wurde, gehörte theilweise einer ziemlich fern liegenden Welt an, berührte mehr oder weniger nahe selbst gelehrte Interessen und setzte bei seinem Schöpfer außer dem künstlerischen Können und Vermögen auch ein reiches Wissen und eine

erfinderische Kraft voraus. Für die einzelnen Darstellungen mochte Raffael immerhin malerische Vorbilder anrufen. Im Halbkreise um Christus himmlische Schaaren zu gruppieren hatte er selbst in der Freske von San Severo versucht. Das Bild Apollo's von den Mufen umgeben mußte ihm aus seiner Jugendzeit von Urbino her als Erinnerung leuchten. Dort war es im Bibliotheksaale des Schlosses, im Auftrage des Herzogs gemalt, zu schauen. Mit der Scene, welche Raffael an der einen Wand zu schildern hatte: Uebergabe einer Schrift durch den Papst an einen knienden Höfling erscheint eine Freske verwandt, welche Melozzo da Forli einige Jahrzehnte früher im Vatican selbst vollendet hatte. Versammlungen von Männern endlich, in welchen die Tugenden oder die Wissenschaften und Künste Fleisch und Blut gewonnen haben, verherrlichende Darstellungen der Glaubenshelden und der Heroen der antiken Welt waren in der italienischen Kunst längst eingebürgert. Das erste große Werk, welches Raffael bei seinem Lehrer Perugino erblickte, die Fresken für die Wechslerhalle in Perugia, schilderten gerade solche Zusammenkünfte.

Mochte aber Raffael auch für einzelne Wandgemälde in der Stanza della Segnatura Anregungen in der älteren Kunst finden: ohne Vorgang und Beispiel blieb die tiefsinnige Gliederung des ganzen Gedankenstoffes, die Anordnung, welche von der vollständigen Beherrschung der geistigen Welt Zeugniß ablegte. Solche umfassende Weisheit vermuthet man nicht leicht in einem schließlich doch handwerksmäßig erzogenen Maler. Man sucht daher nach den gelehrten Männern, welche Raffael hilfreich zur Seite standen, die Gegenstände der Darstellung angaben, den gewünschten Inhalt der Bilder erläuterten. Daß am Hofe Julius' II. Männer genug vorhanden waren, diese Aufgabe zu lösen, unterliegt keinem Zweifel. Man muß sogar noch einen weiteren Schritt wagen und nicht bloß die Möglichkeit zugeben, sondern als sichere Thatfache annehmen, daß der Composition der Bilder in der Stanza della Segnatura Unterredungen mit hervorragenden, poetisch angelegten und wissenschaftlich hochgebildeten Männern vorangingen. Da aber auch nicht die leiseste Spur einer bestimmten Persönlichkeit nachgewiesen werden kann, die ganze Untersuchung auf ein müßiges Rathen und Meinen hinausläuft, so bescheiden wir uns einfach mit der Nichtkenntniß jenes Helfers. Vielleicht, daß einmal ein günstiger Zufall, eine Anspielung oder Notiz in einem Briefe seinen Namen enthüllt. Zwei Dinge dürfen dabei nicht vergessen werden. Wir haben es in den Bildern der Stanza della Segnatura keineswegs mit dem Wiedersehen einer persönlichen Anschauung zu thun, welche, wie feinsinnig und geistvoll sie auch sein mag, doch nur innerhalb der engen Schranken einer einzelnen Individualität gilt. Das Glaubens-

bekenntniß eines ganzen großen Jahrhunderts vielmehr ist in Raffael's Gemälden niedergelegt, die Ideale des Humanismus, dieses herrlichsten historischen Traumes, in ihnen verkörpert. Das kann uns darüber trösten, daß wir den Namen des Mannes, der Raffael den allgemeinen Inhalt der Darstellungen gleichsam in den Stift und Pinsel dictirt hat, nicht kennen. Auch dieser trat nur als der Dolmetscher weit herrschender und tief wurzelnder Gedanken auf und mußte sich mit der Rolle eines bloßen Vermittlers begnügen. Dann aber müssen wir laut bekennen: das Beste und Größte leistete auch in diesem Falle erst der Künstler. Selbst wenn ein Mann der umfassendsten Gelehrsamkeit und des reichsten Wissens zum Rathgeber Raffael's berufen wurde, so blieb doch alles, was er bot und sagte, roher Stoff, der erst dann Leben empfing, als ihn die Phantasie des Künstlers anhauchte. Zu dem Körper, in welchen Raffael den ihm überwiesenen Gedankenstoff kleidete, schenkte er und er allein die Seele.

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

Als das reifste Werk Dürer's, als die eigenthümlichste Schöpfung, die wir seiner Phantasie verdanken, begrüßen wir die vier Apostel oder vier Temperamente in der Münchner Pinakothek. Fragen wir nach dem Anlaß und äußeren Ursprung des 1526 vollendeten Doppelbildes, so werden wir zunächst in Ulrich Hutten's »Vermanungen an die freie und Reichstat deutscher Nation 1522« verwandte Gedanken ausgesprochen finden, die Dürer's Gemälde verkörpert. Die freien Städte mögen sich mit dem Adel einigen gegen die Mächte, welche die Wahrheit nicht leiden mögen, welche Gottes Wort zum Schweigen bringen und das Evangelium wie Rauch behandeln. Doch ist bei Hutten nur ein ähnlicher allgemeiner Ton anklingend. Viel näher steht Dürer's Bilde

eine andere 1523 verbreitete Schrift: Bruder Heinrich von Kettenbach's Practica. In dieser Flugschrift werden vornehmlich die Reichsstädte und unter ihnen in erster Linie Nürnberg verwarnt, sich nicht durch falsche Propheten bethören zu lassen, vielmehr auf den Rath der Apostel zu hören, auf Paulus, der da mahnt, all Ding zu bewern und behalten was gut ist, und auf Johannes, welcher auffordert, die Geist zu bewern ob sie aus Gott sind. Auch Dürer's Bild war eine dem Nürnberger Rath gewidmete Vermahnung. Er schildert in seinen Hauptfiguren dieselben Apostel, welche Bruder Heinrich von Kettenbach vorführt, er legt dem Johannes die gleichen Worte sogar in den Mund wie Kettenbach. Wer wollte den Zusammenhang zwischen Schrift und Bild, zwischen Dürer und Kettenbach bezweifeln? wer ist nicht überzeugt, daß Dürer die stofflichen Anregungen zu seinem Apostelgemälde aus einem literarischen Producte geholt hat? Trotzdem bleibt die Originalität des Dürer'schen Werkes vollkommen aufrecht und ist der Künstler, der Künstler allein sein Schöpfer. Gerade so verhält es sich mit Raffael's Fresken in der Stanza della Segnatura. Auf Geheiß des Papstes gab ein gelehrter Römer die Gegenstände der Darstellung in allgemeinen Zügen an. Damit war aber für die künstlerische Durchführung noch nicht das Geringste gethan, ob die Bilder werthvoll oder werthlos ausfallen würden, noch gar nicht entschieden. Ihr künstlerisches Dasein, und das ist das einzig Wesentliche, verdanken sie ausschließlich Raffael, und sein persönliches Verdienst ist und bleibt es, daß sie nicht bloß den Verstand ansprechen, sondern vorzugsweise das Auge und die Phantasie des Beschauers erfüllen und in diesem einen poetischen Wiederhall wecken.



Die Zeitfolge der Ausführung wirft kein neues Licht auf die innere Entwicklung des Gedankenkreises, welchen die Fresken in der Stanza della Segnatura schildern. Wohl bemerken wir den Fortschritt Raffael's während der Arbeit in der Wahl der Formen. Die Gestalten werden immer freier und mächtiger, die Charaktere immer ausdrucksvoller. Auf der andern Seite entdecken wir in den Studien zur Disputa ein unsicheres Taften, ehe die endgiltige Anordnung der Gruppen gefunden wurde. In den Deckenbildern halt noch da und dort, besonders in den Kinderfiguren die florentiner Kunstweise und Fra Bartolommeo's Einfluß nach. Wir verfolgen das stetige Wachsthum seiner persönlichen Kraft, wir lernen aber keine Vorstufen der Composition, welche später beseitigt werden, keinen Wechsel des Gedankenkreises kennen.

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

Mit gutem Bedachte wurden alle diese Gestalten ausgewählt; denn sie passen vortrefflich als Schmuck in die Prunkgemächer eines Fürsten der Renaissancezeit und kündigen in ansprechender Weise die Stellung und die Natur der Bewohner der Räume an. Niemand wird staunen, daß im Palaß eines geistlichen Fürsten kirchliche Gedanken anklingen. Schilderungen aus seinem Reiche sind dort gewiß am Platze. Jedermann würde sich aber wundern, wenn in der Umgebung eines italienischen Fürsten des Cinquecento die Helden der alten Welt, welche der Gegenwart als Ideale vorsehwebten, sich nicht vorfänden, wenn der Widerschein des Humanismus, der sich ja auch als politische Macht geltend gemacht hatte, nicht an den Wänden glänzte, gerade so, wie er aus den Reden und Schriften der Zeitgenossen, aus ihren Sitten und Empfindungen strahlt. Auch Alexander VI. Borgia, als er ein Jahrzehnt vorher seine Gemächer im Vatican durch Pinturicchio ausmalen ließ, hielt es für angemessen, mit heiligen Gestalten und biblischen Schilderungen die Räume zu schmücken. Außer Szenen aus dem Leben Christi und der Maria werden uns auch legendarische Vorgänge, welche den rettenden Beistand Gottes wieder spiegeln, vor die Augen gebracht. Die eine Kammer ist außerdem den Darstellungen der sieben freien Künste, durch allegorische Figuren und zahlreiche die verschiedenen Künste ausübende Personen

vertreten, gewidmet. Das sind nicht die gleichen Gegenstände, wie sie für die Stanza della Segnatura ausgewählt wurden, aber doch vielfach verwandte Vorstellungen. Wenn die Aehnlichkeit nicht noch schärfer in das Auge fällt, so trägt daran die ganze verschiedene künstlerische Behandlung die Schuld. Der ältere Maler faßte seine Aufgabe als einfache Decoration auf und begnügte sich, dem Auge eine angenehme Abwechslung und Unterhaltung zu bieten. Er ging aus dem gewohnten Geleise nicht heraus. Das höchste Maass dagegen legte der von der Grösse und Majestät des neuen Schauplatzes seines Wirkens mächtig ergriffene Raffael an jede einzelne Gestalt an. Sie sollte schmuckreich aussehen, aber durch die Fülle des Ausdrucks und die Schönheit der Formen als selbständige, für sich gültige Schöpfung des Künstlers erscheinen. Und was er sich vorgenommen hatte, führte er auch glorreich durch.

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

Milder Ernst, sanfte Hoheit sprechen aus den Zügen der Theologie. Ein Kranz von Olivenblättern schmückt ihr Haar, ein langwehender Schleier umhüllt das Haupt. Mit der Linken weist sie nach unten, wohl auf die gleichsam zu ihren Füßen in dem grossen Wandgemälde versammelte Gemeinde; die Rechte hält ein Buch, das überdies auf ihrem Schenkel aufruhet. Der Oberkörper ist mit einem stumpfrothen Rock bekleidet, über den linken Arm und das rechte Bein wurde ein grüner, in breiten Falten fallender Mantel geschlagen. Ihr zur Seite stehen in ungebundener freier Bewegung zwei geflügelte Knaben, jeder eine Inschrifttafel wie im fröhlichen Spiele vor sich tragend. Die Worte auf den Tafeln lauten: DIVINAR. RER. NOTITIA. In den beiden Knaben bereits den Einfluss Michelangelo's zu vermuthen, der ja auch seinen Propheten und Sibyllen Genien zum Geleite gab, thut nicht Noth. Sie dürften viel eher als die höhere Stufe der reizenden Kindergestalten aufzufassen sein, welche auf der Predella der Grablegung die christlichen Tugenden einschliessen. Von dem Engel zur Rechten der Theologie besitzt das Musée Wicar in Lille (Br. 96) eine köstliche Handzeichnung

*) Stiche von R. Morghen.

in schwarzer Kreide; von der Hauptfigur selbst hat sich keine sichere Studie oder Skizze erhalten. Man glaubte zwar einen Augenblick lang in einer Federzeichnung in Oxford, von Passavant ganz allgemein als „sitzende weibliche Figur“, von anderen als Cassandra oder Muse bezeichnet, den Entwurf Raffael's zur Theologie zu besitzen. Sie zeigt in der Haltung des Körpers (nur sind die Beine hier gekreuzt) und Kopfes, in dem Aufputz des letzteren eine große Aehnlichkeit mit der Deckenfigur in der Stanza della Segnatura. Und nimmt man auf eine Original-correctur des rechten Armes Rücksicht, so scheinen auch beide Arme in ziemlich gleicher Lage wie auf der Freske. Zuerst gab nämlich der Zeichner dem rechten Arm eine ausgestreckte, halberhobene Lage. Nachträglich veränderte er dieselbe, ließ den Arm auf dem Schenkel aufruhend und die Hand ein Buch halten. So näherte sich diese ganz flüchtig skizzierte Gestalt der »Theologie.« Nachdem aber auf der Rückseite des Oxforders Blattes im kleinen Maassstabe eine Himmelfahrt Mariae entdeckt und hier dieselbe Figur nur mit leichten Veränderungen der Armstellung als Maria erkannt wurde, muß die unmittelbare Beziehung der Oxforders Federzeichnung zur vaticanischen Freske aufgegeben werden.

Nicht der geringste Zweifel herrscht dagegen über das Verhältniß einer Kreidezeichnung in Windsor (in Passavant's Katalog No. 430) zu der allegorischen Figur der Poesie. Das Blatt und das Bild gehören zusammen, aber doch nur wie Keim und Blüthe zusammengehören, indem sie sich aus einander entwickeln. In der Skizze besitzt der Kopf noch nicht den individuellen Ausdruck, das Auge noch nicht den Glanz und die Tiefe. Den Oberkörper hat Raffael zuerst nackt gezeichnet. Das gab ihm wohl die Gelegenheit, einen prächtigen lebensvollen Torso zu entwerfen, er paßte aber nicht zu dem wuchtigen Mantel, der über die Beine gelegt war. Mit Recht bekleidete er daher in der Freske auch den Oberkörper mit einem leichten bauschigen Gewande, das nur die Arme bis über den Ellbogen nackt läßt. Auf dem Entwurf erscheint ferner die Kreuzung der Beine zu stark betont, das Obergewand nicht frei genug entworfen, in den Falten das Eckige und Scharfbrüchige nicht ganz vermieden. Wie ungleich mächtiger wirkt das ausgeführte Bild. Ein Lorbeerkranz umschließt, einem Heiligenschein nicht unähnlich, das Haupt, die Lyra ruht im rechten Arm, ein Buch wird vom linken fest an den Leib gehalten, gewaltige Flügel heben sich von den Schultern ab. Sie stören nicht. An sich lag es schon nahe, die Inschrift: NVMINE AFFLATVR, welche die zwei Knaben ihr zur Seite halten, durch ein Symbol anschaulich zu machen; dann aber drängt offenbar die innere Bewegtheit, die rauschende Empfindung, welche der Gestalt ihrer ganzen

Natur nach innewohnt, nach einem äußeren Ausdruck. Die beiden nackten Genien dürfen ihre Glieder frei und ungebunden tummeln und so die innere Aufregung kundgeben. Der eine sitzt, das rechte Bein auf den Wolken gespreizt, der andere hat sich auf ein Bein niedergelassen und hält knieend die Schrifttafel. Die Haltung der »Poesie« ist schon durch die Nachbarschaft der anderen Gestalten bedingt. Sie darf sich nicht allzu schroff von ihnen unterscheiden, ihre Figur muß ähnliche Umrisse wie die anderen zeigen. So bieten die Flügel eine gute Hilfe, die Begeisterung und die Erhebung zum höchsten Schwunge anzudeuten.

Neben der Theologie und Poesie, namentlich neben der letzteren Gestalt, in welche Raffael eine zauberische Anmuth und Holdseligkeit gelegt hat, haben die übrigen zwei allegorischen Figuren Mühe sich zu behaupten. Im Angesichte der »Philosophie« möchte man beinahe behaupten, Raffael habe sich nicht gleich zurecht gefunden und nicht wie sonst der Kraft seiner Phantasie unbedingt vertraut. Der gelehrte Künstler macht sich, so scheint es, in der Anordnung, wie in der Charakteristik, in hohem Maasse geltend. Der weise Marmorthron, auf welchem die Philosophie sich niedergelassen hat, erscheint reicher geschmückt und fruchtbarer an Beziehungen, als die Sitze der anderen allegorischen Gestalten. Das bekannte Bild der Diana von Ephesus tritt den Stuhlwangen vor. Es ist bis auf geringe Einzelheiten herab so genau einem der zahlreichen antiken Muster nachgeahmt, daß kein Zweifel über die Abhängigkeit von den letzteren herrschen kann. Raffael hat eine Gemme oder Münze (oder eine Statue?) vor Augen gehabt und dieselbe abgezeichnet. Die Mauerkrone über dem Kopftuch, der doppelte Halschmuck, die Haltung der Arme, der unter der Metallhülle des Leibes herausquellende Kleidfaum, Alles zeigt die vollkommene Uebereinstimmung mit den alterthümlichen Schilderungen der ephesischen Artemis und bietet zugleich das erste sichere Beispiel der Ausnutzung eines antiken Kunstwerkes in Raffael's Lebensgange, vorläufig freilich nur auf einem untergeordneten Gebiete.

Zur Einführung in das Wesen und die Bedeutung dieser Figur genügt nicht, daß die beiden von der Hauptgestalt sich entfernenden Knaben die Inschrift tragen: CAVSARVM COGNITIO, und daß die »Philosophie« in etwas gezwungener Weise zwei Bücher, Naturalis und Moralis bezeichnet, in den Händen hält. Auch Schmuck und Gewand müssen auf ihren Charakter anspielen. Ein Karfunkel strahlt in röthlichem Lichte auf ihrer Stirn, das Gewand zeigt vier verschiedenfarbige Streifen, in welchen die vier Elemente anklingen. Der oberste Streifen blau mit goldenen Sternen verfinnlicht die Luft, die folgenden: roth mit Salamandern (?), grün mit Fischen und gelbbraun mit Pflanzen bringen das Feuer, das Wasser und

die Erde in Erinnerung. Wie sehr diese symbolische Gelehrsamkeit der Wirkung der reinen, schönen Formen schade, lehrt der Vergleich mit der Theologie und Poesie. Der Typus der Frauen weicht nicht wesentlich ab; der imposante Schlag der römischen Weiber erfüllt bereits das Auge des Meisters; auch die Anordnung der Gewänder, der Gürtel dicht unter dem Busen, der über die Kniee geworfene Mantel treffen überall zu. Die symbolischen Farben zerreißen aber bei der Philosophie den einfachen Wurf des letzteren und lassen so wirkfame Contraste, wie sie z. B. der blaue Mantel und das gelblichweißse bauschige Untergewand der Poesie zeigen, gar nicht zu.

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

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



Zum vollkommenen Schmucke der Decke gehören aber noch vier Bilder, in den kleinen länglichen Eckfeldern gemalt. Sie liefern Proben, geben Beispiele von dem Wirken der Geistesmächte, die wir eben bewundert, und erläutern so in lebendig faßlicher Art ihr Wesen. Die Schilderung des Sündenfalles, welcher als die Voraussetzung des Erlösungswerkes gilt,

führt uns nothwendig in den religiösen Gedankenkreis; die Krönung Apolls und Befrafung des Marfyas ist eine Huldigung, der echten und wahren Poesie dargebracht; das Urtheil Salomon's offenbart ein Muster der Gerechtigkeit. Nur bei der Beschreibung des vierten Eckbildes stocken wir unwillkürlich. Wir erwarten in Uebereinstimmung mit den bisher beobachteten Vorgängen ein historisches Ereigniß zu schauen, welches die Macht der Philosophie, ihr Weben und Walten eindringlich lehrt. Raffael hat aber eine solche Scene nicht gesucht oder nicht gefunden. Er führt uns eine allegorische Figur vor Augen, welche eher als Rundbild gepafst hätte und in der That auch in ähnlicher Weise wie die Rundbilder componirt ist.

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

Dreimal hat Raffael den Sündenfall, diesen Lieblingsgegenstand der neueren Kunst, verkörpert. Wie die Sünde durch das Naschen vom Baum der Erkenntniß in die Welt kam, so kam durch die Schilderung des Sündenfalls das profane Element, die Freude am Nackten, in die Kunst. Die Kirche mochte immerhin gegen die Darstellung des Nackten, Sinnereizenden eifern. In diesem Falle mußte sie es dulden, ja bei der Wichtigkeit der Lehre vom Sündenfall für die Gläubigen fogar einen ausgezeichneten Platz in dem geheiligten Bilderkreise ihm zugestehen. Die Figuren Adam's und Eva's werden schon im Mittelalter eine fruchtbare Schule, den Formenfinn zu üben, den schönen Bau des menschlichen Leibes zu erkennen. Wer die Statuen unfreier Stammeltern an gothischen Domportalen, wo sie am häufigsten wiederkehren, aufmerkfsamen Auges betrachtet, wird bald zu der Ueberzeugung kommen, daß sie mit besonderer Liebe von den wackeren Steinmetzen des Mittelalters gemeißelt wurden und nicht selten einen größeren Fortschritt in der Kunst bekunden, als die benachbarten Bildwerke. Es verdient bemerkt zu werden, daß die beiden Denkmale,

*) Federzeichnung für die Hauptfigur in der Albertina. (Pass. 205.)

welche den Eintritt in die neue Kunstlehre bezeichnen, an der Schwelle der Renaissance stehen, auch die Gestalten Adam's und Eva's in sich fassen. Auf dem Genter Altarwerke prangten dieselben, und von dem Frescoschmucke der Brancaccikapelle in Florenz bilden sie ein wichtiges Glied. In beiden Fällen spricht gerade aus ihnen der neue Geist am lebendigsten. Und als unser Albrecht Dürer das von ihm ergründete Maafs leiblicher Schönheit an einem anschaulichen Beispiele erläutern, den Normalmenschen verkörpern wollte, da schuf er in dem berühmten Kupferstiche v. J. 1504 Adam und Eva. Und so kam denn auch Raffael wiederholt auf denselben Gegenstand zurück.

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

Der Poesie zur Seite hat ein Doppelbild: »Apollo's Krönung und Marsyas' Bestrafung« Platz gefunden. Auch diese Scene hat Raffael noch einmal componirt und durch den Meister mit dem Würfel in Kupfer stechen lassen (Bartsch. XV. p. 206). Doch gebührt der Freske

unbedingt der Vorzug. Für die Figur des an den Baum gefesselten Marfyas hat Raffael hier das Vorbild antiker Monumente*) noch stärker benutzt als in dem Kupferstiche, im Uebrigen aber den Vorgang ganz selbständig aufgefaßt. Der jugendliche Gott, im scharfen Profil sichtbar, mit der ausgestreckten Rechten die Strafe gebietend, während die andere mit der Lyra gefenkt ruht, ist dem Marfyas in allen Dingen schroff entgegengesetzt: der weiche jugendliche Körper dem grobsehnigen, die behaglich freie Lage des Sitzens der schmerzhaften gezwungenen des Herabhängens, so daß kaum die Zehen die Erde berühren, die üppigen Locken dem kurzen, fast struppigen Haar. Und auf die scharfe Ausprägung der Gegensätze kam es dem Künstler offenbar am meisten an. Die beiden anderen Personen auf dem Bilde, der Hirte in Rückenansicht, welcher über Apollo's Haupte den Lorbeerkranz hält und der zweite Hirte neben Marfyas, der auf Apollo blickt und dessen Befehl zum Vollzug der Strafe erwartet, sind von untergeordneter Bedeutung, mag sich auch der nackte Torso des ersteren auf dem Bilde breit machen. Vielleicht hat dieses scheinbare Vordrängen des Nebenfächlichen die geringe Wirkung des auch derb ausgeführten Werkes mit verschuldet. Jedenfalls empfängt das Auge einen ungetrübteren Genuß von dem letzten Eckbilde: dem »Urtheile Salomonis«.

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

*) Düttchke, Antike Bildwerke in Oberitalien. IV. (Bildwerke in den Uffizien) p. 169 u. 251.

gut den Soldaten des Herodes in dem bethlehemitischen Drama bedeuten. So weckte eine Scene in seiner reichen Phantasia die Erinnerung an eine verwandte, so leitete ihn gleichsam die Naturnothwendigkeit von einem Bilde zum andern.

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



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

Wenn Raffael in den Gedichten Petrarca's blätterte, — selbst Sonetten-

dichter, hat er gewifs den gröfsten Lyriker seines Volkes nicht unbeachtet bei Seite gelassen — so traf er im trionfo d'amore und im trionfo della fama auf grofse Gestaltenkreise, welche durch eine gemeinfame Idee, der sie dienen, vereinigt werden. Das eine Mal zählt Petrarca die Dichter auf, welche Liebe gefühlt und Liebe befangen haben: Orpheus und Dante, Pindar, Sappho, Tibull und Properz u. f. w. Der trionfo della fama preift die alten ruhmreichen Römer, die Männer des Schwertes, dann aber auch die Helden des Geistes, die grofsen Denker, die Weifen des Alterthums. Platon und Aristoteles führen diese Schaar an — in ihrem stattlichen Gefolge begrüfsen wir Pythagoras und Sokrates, Homer und Virgil, Zeno und Diogenes, Heraklit und Demokrit.

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

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

Wenn Raffael an den Wänden der Stanza della Segnatura die Gemeinden der Gläubigen, der Wissenden, der poetisch Begeisterten schildert, die Triumphe der Theologie, Philosophie und Poesie feiert, welche in den Gestalten der Helden christlicher Lehre und Offenbarung, in den Weifen des Alterthums, in den Dichtern und Sängern von Hellas, Rom und dem neuen Italien verkörpert werden, so hat er demnach stofflich nichts Neues erfunden. Die Verwandtschaft mit älteren Darstellungen würde noch in viel stärkerem Maafse an den Tag treten, wäre nicht durch die formelle Behandlung der Gegenstände ein neues bisher ungeahntes Leben in dieselben gekommen. Hier zeigte sich die Schöpferkraft des Künstlers in ihrem höchsten Glanze. Alle früheren Schilderungen

haben die einzelnen Personen geradezu zweigetheilt. Sie trennen ihre äufere Hülle von der Seele. Denn befeelt werden die Gestalten erst dadurch, daß sie sich von einer Idee ergriffen und vollständig erfüllt offenbaren. Die alten Bilder zeichnen für sich mit gröfserem oder geringerem Glücke die portraitarartige Erscheinung der Helden, und wieder für sich, wenn sie sich nicht mit oberflächlichen Emblemen begnügen, das Ideal, welchem die Helden nachstreben, die geistige Macht, welche sie vertreten. Sie malen z. B. die berühmten Gelehrten des Alterthums in sitzender Stellung, schreibend oder in Nachdenken verfunken, über ihnen aber lassen sie die allegorischen Gestalten der Wissenschaften, in deren Dienst sie stehen, schweben. So werden Ptolemäus und die Astronomia, Boëthius und die Musica, Aristoteles und die Dialectica rein äußerlich aneinander gefügt.

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

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

höchsten Vollendung zu entwickeln. Am längsten währte natürlich die Arbeit bei der ersten Freske, welche er in Angriff nahm, bei der sogenannten Disputa.



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

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

Eine sehr frühe, noch wenig entwickelte Form der Composition lernen wir aus zwei Blättern kennen, von welchen das eine Blatt in der

Windforfammlung (Fig. 60), das andere in Oxford vorhanden ist. Das erste führt uns die ganze linke Hälfte des Bildes, wie sie sich Raffael ursprünglich denken mochte, sowohl die obere, wie die untere Gestaltenreihe vor Augen, das zweite in Oxford beschränkt sich auf die Schilderung des Himmels, giebt aber diesen vollständig. Die technische Ausführung ist in beiden Blättern dieselbe. Sie sind mit Sepia gezeichnet, zeigen die Schatten breit angelegt, die Lichter mit Weiß aufgehöhht. Diese Manier hat Raffael auch sonst noch angewendet, sie spricht also nicht gegen die Echtheit, wohl aber muß die Stumpfheit der Formen und die geringe Frische der Zeichnung auffallen. Das Oxforder Blatt läßt uns in der Mitte den segnenden Christus sehen, ihm zur Seite auf gleicher Linie links die Madonna mit zwei Heiligen, rechts den Täufer, welchem ebenfalls zwei Heilige nachfolgen. Unter dieser Gestaltenreihe befindet sich ähnlich angeordnet eine zweite. Die Stelle, die oben Christus einnimmt, wird durch zwei Figuren, die wohl die beiden Apostelfürsten bedeuten, ausgefüllt, rechts und links von ihnen sind in größerem Maassstabe noch je zwei Heilige, alle mit Büchern in den Händen, wahrscheinlich die Evangelisten, gezeichnet. Der Entwurf in der Windforfammlung zeigt die gleiche Gruppierung, nur daß sich in der unteren Reihe noch Engel zwischen die Evangelisten und Apostelfürsten schieben und die ersteren theilweise in der Stellung einen leichten Wechsel erfahren haben.

Ein gar weiter Weg trennt diese Entwürfe von der ausgeführten Freske. Anfangs, so scheint es, hatte Raffael die Absicht, die Seligen in zwei Reihen über einander zu ordnen. Christus erscheint von den beiden Gruppen rechts und links geschieden, die Madonna und der Täufer führen die letzteren an. Im Gemälde bildet Christus mit seiner Mutter und dem Vorläufer eine besondere erhöhte Gruppe, an welche sich etwas tiefer in einem schön geschwungenen Halbkreise die Heiligen anschließen. Daß in dieser Aenderung auch die glücklichste Entwicklung des ursprünglichen Planes verborgen liege, sagt schon das bloße Auge. Von Einzelgestalten hat Raffael eigentlich nur die Maria und Johannes den Täufer in das ausgeführte Bild herübergewonnen. Die anderen Figuren wurden entweder ganz fallen gelassen oder einer durchgreifenden Umarbeitung unterworfen. Am meisten erinnern noch die vorderen Evangelisten in der unteren Reihe an die beiden Apostel, welche in der Freske an der Spitze des Halbkreises stehen. Für die anfängliche Gestaltung der Gruppen auf Erden sind wir ausschliesslich an das Windforblatt (Fig. 60) gewiesen.

Unverständlich und unerklärlich bleibt die Architektur in der Ecke, ein Säulenbau mit Gebälk, auf welchem zwei Engel stehen, welche an Stricken das päpstliche Wappen festhalten. Weder von dieser Tempel-



Fig. 60. Studie zur Disputa. Sepiazeichnung.
Windfor.

coulisse, noch von der Frauengestalt, die vor dem Baue mit wehendem Gewande auf Wolken schwebt und mit der Hand nach oben weist, hat sich in den späteren Entwürfen oder im ausgeführten Bilde auch nur die leiseste Spur erhalten. Dagegen offenbaren die auf einer Art von Plattform geordneten Figuren schon mannigfache Keime der späteren Gruppierung. Links im Vordergrunde sitzt, das Haupt aufwärts dem Himmel zugewendet, ein Mönch. In ihm zeichnete Raffael den begeisterten Seher, wie in der sitzenden Figur mehr in der Mitte, welche ein Buch in den Händen hält, den gelehrten in den heiligen Schriften forschenden Theologen. Diese letztere Gestalt kehrt (als heiliger Hieronymus) in der Freske wieder, ebenso der knieende andächtig lauschende Jüngling und der andere, welcher vorgebeugten Leibes in das Buch zu blicken trachtet, links zur Seite des Heiligen. Die Personen des Hintergrundes nehmen noch keinen bestimmten Antheil an der Handlung, sind gleichsam nur als Zuschauer gedacht und wurden bei den späteren Entwicklungsstufen der Composition beseitigt. Doch gingen sie nicht ganz verloren. Als Raffael die Schule von Athen entwarf, erinnerte er sich der Gruppe stehender Männer links im Hintergrunde der Windforzeichnung und ordnete das Gefolge in der Nähe des Philosophenfürsten in ähnlicher Weise an. Das Studium der ersten Entwürfe zu den grossen Fresken lehrt uns nicht allein die strenge Gesetzmässigkeit in der Entwicklung der Composition kennen, so dass wir im Stande sind, für jede folgende Aenderung den ausreichenden Grund anzugeben, es enthüllt uns auch den wunderbaren Reichthum der Raffaelischen Phantasie. Ueber welche Fülle von Gestalten musste er verfügen, dass er niemals zu sorgen brauchte, es könnte über dem Aendern und Bessern, dem Weglassen und Zufügen der Strom der Erfindung versiegen. In einzelnen Augenblicken musste ihn der stürmische Schöpfungsdrang geradezu übermannen. Da tauchten immer neue Gestalten in seiner Phantasie auf, die sich nicht unmittelbar auf bestimmte Bilder beziehen, gleichsam als der Wiederhall der Stimmung, in welche ihn Bilderreihen versetzten, erscheinen. Das britische Museum bewahrt z. B. ein Blatt (Br. 90), das in die ersten römischen Jahre fallen muss, von oben bis unten mit nackten Gestalten angefüllt, bei aller Haft der Zeichnung voll Charakter, die nicht als Studien zur Disputa oder zur Schule von Athen gelten können, aber doch offenbar verwandten Gedankenkreisen angehören. *)

Wir sind nicht mehr im Stande, die Entwicklung der Composition

*) Die Federzeichnung mit breiten Strichen schraffirt, trägt merkwürdiger Weise ganz das Gepräge der Skizzen

Michelangelos' in seiner Jugendperiode und müsste stilistisch eigentlich diesem zugeschrieben werden.

der Disputa Schritt für Schritt zu verfolgen, aber dennoch fähig, auf eine Mittelfstufe den Finger fest zu legen. Die Grundlage des Bildes steht bereits fest. Im Himmel sind die Heiligengestalten im weitem Halbkreise geordnet, auf Erden die Schaaren der Gläubigen um den Altar gefammelt und zwar in denselben Hauptgruppen, welche wir in der Freske wahrnehmen, wenn auch die endgiltig festgestellte Gliederung innerhalb der einzelnen Gruppen und die Uebergänge von einer Gruppe zur anderen noch nicht gefunden wurden. Diesen Zustand der Composition verfinnlicht am besten eine Sepiazeichnung im Besitze des Duc d'Aumale in Chantilly (Br. 111). Sie giebt beide Gruppen neben dem Altar, doch ohne den letzteren wieder. Die vier sitzenden Hauptfiguren sind im Halbkreise gezeichnet, so daß die beiden vorderen nahezu in Rückenansicht erscheinen. Eifrig blicken andere Personen, knieend oder tief vorgebeugt, in die aufgeschlagenen Bücher der ersteren, während tief im Hintergrunde andere Männer theils in Büchern lesen oder über das Gelesene sich unterreden, theils in Nachdenken versunken sind. Die beiden Seiten decken sich fast vollständig und offenbaren dadurch eine gewisse Einförmigkeit. Wie Raffael dieser abhalf und mannigfaltigeres Leben in die Gruppen brachte, zeigt sodann eine Federzeichnung im Louvre (Br. 279), welche die linke untere Hälfte des Bildes darstellt. Dem Altare zunächst sitzen zwei Männer in geistlicher Tracht, beide mit Büchern in den Händen; der eine blickt in das aufgeschlagene Buch hinein, der andere hat den mit der päpstlichen Tiara bedeckten Kopf nach oben gewendet. Hinter dem mit Greifen geschmückten Stuhle des Papstes stehen drei Geistliche; ihm zur Seite knien dicht aneinander gereiht drei jugendliche Gestalten, in welchen sich die Hingabe an die religiöse Empfindung, die begeisterte Andacht am stärksten verkörpert. Eine im Ausdruck noch wenig bestimmte Gruppe von drei Männern im Hintergrunde und eine andere, ebenfalls drei Männer, die sich eifrig unterreden, vorn in der Ecke schließens die Gestaltenreihe ab.

Dem Louvreblatt am nächsten steht die berühmte Federzeichnung im Städelschen Museum in Frankfurt, ein Studium nach dem Nackten, welches an drei Stellen von dem früheren Entwurfe abweicht. (Fig. 61.) Zwischen dem Altar und dem lesenden Geistlichen wurden im Louvreblatte drei Mönchsköpfe sichtbar; diese erscheinen hier in eine lebendige, späterhin übrigens wieder modificirte Gruppe verwandelt. Ein Jüngling ersteigt die Plattform, auf welcher die Hauptpersonen des Vorganges sich befinden und weist dieselben einer zweiten hinter ihm stehenden Figur. Die Eckgruppe erscheint um eine Person vermehrt, in eine lebendige Action veretzt und selbständiger erfasst. Das Letztere wurde zumeist dadurch

erreicht, daß der Künstler die anstossende Gruppe noch stärker in den Hintergrund rückte. Im Ganzen leitete ihn bei der Zeichnung des frankfurter Blattes das Streben, die Hauptgruppen kräftiger zu betonen, die einzelnen Gestalten im Ausdruck und in charakteristischer Bewegung zu vertiefen. Darüber trat der Fluß der Linien, der formelle Zusammenhang der ganzen großen Composition etwas zurück. Beide zu vereinigen, bildete die Aufgabe der nächstfolgenden Entwürfe. Diese weitere Stufe führt uns, und zwar ebenfalls für die linke Hälfte, außer einer Skizze im Besitze eines englischen Kunstfreundes, Henry Vaughan, eine mit Weiß überhöhte Sepiazeichnung in der Albertina (Br. 173) vor, welche schon in älteren Zeiten wiederholt wurde.

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

Kein Zweifel, daß die andere, rechte Hälfte des Bildes eine ähnliche Entwicklungsgeschichte besitzt und auch hier zu den Kirchenvätern und ihrem geistlichen Gefolge allmählich Gestalten hinzutraten, durch welche die Stimmungen und Empfindungen der Gemeinde einen verstärkten Ausdruck empfangen und in die Gruppen Leben und Bewegung kam. Zu diesen späteren Ergänzungen müssen die mächtige Greifenfigur dicht am Altar, welche mit emporgehobenen Armen nach oben weist, der Papst auf der untersten Stufe, welchem eine himmlische Vision zu Theil wird, und endlich der bekränzte Alte neben der Schranke gezählt werden. Dieses zu behaupten, giebt die strenge Gesetzmäßigkeit der Anordnung das Recht. Zwischen den beiden Hälften des Bildes herrscht eine fo



Fig. 61. Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städelsches Institut in Frankfurt.

vollkommene Uebereinstimmung und so innige Beziehung, daß gewiß jede Anordnung auf der einen Seite einen entsprechenden Wechsel auf der anderen hervorrief. Ueberdies sind alle Neuerungen, alle Striche und Zuthaten aus der Gesamttidee, welche in Raffael's Phantasie immer reifer und reiner emporstieg, hervorgegangen und trafen daher alle Theile des Gemäldes gleichmäÙig. Die Zahl der Hauptfiguren zu vermehren, kräftige Einschnitte in die Gliederung der Composition zu machen, die Gruppen fest und deutlich abzuschließen, das psychologische Element zu vertiefen, das tritt uns als das Ziel entgegen, welchem Raffael in seinen Entwürfen nachstrebte und dem er mit jeder neuen Skizze immer näher trat, bis er es in seinem ausgeführten Gemälde vollständig erreichte.

Anm. 3. Ueber der Sorge, die Gesamtcomposition zu entwickeln, vergaß aber Raffael nicht die Durchbildung der Einzelgestalten. Nahe an zwanzig Blätter haben sich mit Detailstudien für die Disputa erhalten: Köpfe, Hände, ganze Gestalten, Entwürfe zu Gewändern, die fast alle mühelos auf der Freske nachgewiesen werden können. Und als er diese Skizzen zeichnete, da erfüllte ihn nicht allein gottähnliche Schöpferkraft, da durchzitterte ihn auch die göttliche Empfindung beseligender Liebe. Fünf Liebesfonette kennen wir von Raffael; sie stammen alle aus der ersten römischen Zeit, sie sind sämmtlich auf Studienblätter zur Disputa geschrieben.



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

Im goldenen Glanze strahlt der Himmel, welcher den begeisterten Blicken der gläubigen Gemeinde offensteht. Engelsreigen steigen auf und nieder und erfüllen mit ihrem Jubel den ganzen gewaltigen Himmelskreis. Sechs größere Engel mit flatternden Gewändern, in Anbetung begriffen, bilden das besondere Gefolge Gott Vaters, dessen Halbgestalt über dem blauen Firmamentbogen schwebt. Er hält in der einen Hand die Weltkugel und hat die andere zum Segen erhoben. Unter ihm, von einem goldenen Scheine umflossen, thront Christus, von Maria und dem Täufer umgeben. Christus hat um den einen Arm und die Beine einen weißen Mantel gewunden; der Oberkörper ist nackt. Er breitet die Hände aus, an denen Wundmale sichtbar sind, die Erinnerungszeichen des Kreuztodes,

*) Stich von J. Keller.

durch welchen die Menschheit erlöst wurde. Auf den Erlöser weist der Täufer mit der Rechten hin, während auf der anderen Seite die Madonna in demüthiger Verehrung, die Hände über der Brust gefaltet, beharrt. Unter diesen drei auf erhöhten Wolkenstichten thronenden Gestalten bemerkt man das Symbol des heiligen Geistes, die Taube, und zu ihren Seiten vier Engel, welche die geöffneten vier Evangelienbücher tragen. Auf einer tieferen Wolkenstichte, aus welcher Engelsköpfe hervortauchen, entfaltet sich im weiten Halbkreise die Gemeinde der Heiligen, die triumphirende Kirche. Die Gliederung dieser Gestaltenreihe, die Raffael's wahrstes Eigenthum bildet, während er für die früher geschilderten Personen auf ältere Typen zurückgehen konnte, zeichnet sich eben so sehr durch Klarheit wie Gefetzmäßigkeit aus. Er läßt die Vertreter des alten Testaments mit den Helden des neuen Bundes wechseln und gliedert die ersteren nach den Weltaltern, die letzteren gewissermaßen nach den heiligen Ständen: Apostel, Verfasser der heiligen Schriften, zugleich Verwandte Christi, und Märtyrer. Dabei beobachtet er die Ordnung, daß stets die in gleicher Reihe einander gegenüberstehenden Personen zu einander gehören oder auf einander folgen. Mit Beobachtung dieser Regeln gewinnt man, indem man die Zählung stets von dem äußeren Rande des Halbkreises beginnt, folgende Namen: Petrus und Paulus, Adam und Abraham, Johannes der Evangelist und Jacobus der ältere, David und Moses, Laurentius und Stephanus, die beiden Schutzheiligen Roms, die bereits in der benachbarten vaticanischen Kapelle Nicolaus' V. ihre künstlerische Verklärung gefunden hatten, und endlich, halbverhüllt durch den Wolkenthron Christi, Jeremias und Judas Maccabäus.

Die Embleme, welche die Mehrzahl dieser Männer in den Händen tragen, lassen über ihre Bedeutung keinen Zweifel aufkommen. Daß der kahlköpfige Greis mit den Schlüsseln in den Händen als Petrus, die kräftigere Gestalt ihm gegenüber mit Schwert und Buch als Paulus vom Künstler gedacht wurde, steht ebenso fest, wie daß das Opfermesser auf Abraham, die Gefetzentafeln auf Moses, die Harfe auf David, die Palme auf einen Märtyrer, die Diakonentracht auf Stephanus und Laurentius, das Flammenornament am Gewande insbesondere auf den letzteren hinweisen. Höchstens können die beiden halbverhüllten Gestalten, von welchen die eine in goldener Rüstung glänzt, die andere ein Tuch um den Kopf gewunden hat, einiges Nachdenken veranlassen. Die von Raffael festgehaltene Regel, nach welcher diese beiden Persönlichkeiten dem letzten vorchristlichen Weltalter angehören müssen, schränkt die Auswahl ein. Perugino hat im Cambio in Perugia unter andern Helden des alten Testaments, neben Moses, David, Salomon, im Hintergrunde auch Jeremias

gezeichnet und diefem eine ähnliche Kopfbedeckung gegeben, wie fie die Gefalt in der Disputa links vom Himmelsthron zeigt. Erkennen wir in diefer letzteren alfo den Propheten Jeremias, fo muß folgerichtig in dem gewappneten Manne gegenüber der letzte groſſe Held des Judenthums, Judas Maccabäus, begrüßt werden.

Stiller Ernſt und feierliche Ruhe iſt die Grundſtimmung, welche in dem ganzen weiten Kreiſe der Heiligen waltet. Sie wird nur ſoweit unterbrochen, als das künftlerifche Gebot, für einen Wechſel der Bewegungen und eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu ſorgen, ſeine Erfüllung verlangt. Immerhin bleibt aber leidenschaftsloſes Beharren der weſentliche Zug in allen Perſonen. Die Apoſtelfürſten ſind in ein ſcharfes Profil geſtellt und lenken den Blick kaum merklich nach oben. Von Paulus beſitzt die Oxfordſammlung (Br. 29) eine Skizze in Kohle und ſchwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern, welche weit deutlicher als die farbige Freske den Zuſtand des ruhigen Zuwartens ausſpricht. Dort nämlich faßt der Apoſtel nicht wie auf dem Gemälde das Schwert mit der Linken, ſondern hat mit der Hand in den ſtattlichen Bart gegriffen. Auch in der prächtigen nackten Geſtalt Adam's neben Petrus erſcheint das befriedigte ruhige Daſein ausgeprägt. Er hat die Beine übereinander geſchlagen und die Hände, um die Bequemlichkeit zu erhöhen, um das Knie gelegt. Neben ihm ſehen wir den jugendlichen Evangeliften ganz vertieft in die vor ihm aufgeſchlagene Schrift, der gar nicht merkt, daß ſich ihm der königliche Sänger mit herzlicher Theilnahme zuwendet. Erſt Laurentius zeigt eine erhöhte Stimmung und eine lebhaftere Bewegung. Er weiſt mit ausgeſtrecktem Arm auf die unten verſammelte Gemeinde, auf welche er auch herabblickt, während ſein Partner auf der anderen Hälfte des Halbkreiſes, der heilige Stephanus, den Kopf in ſcharfer Wendung den höheren Himmelsphären zukehrt. Die anderen Geſtalten auf der rechten Seite gehen dann wieder in das ruhige Geleiſe zurück. Moſes, die Geſetzetafel mit beiden Händen vor ſich haltend, blickt gerade aus, der heilige Jacobus, die Arme auf ein aufrechtſtehendes Buch geſtützt, hat nachdenklich das Antlitz geneigt; Abraham, ähnlich wie ihm gegenüber Adam, wendet den Kopf langſam und ruhig dem Apoſtel zu. Mit dieſer durchgehenden Gemeſſenheit des Ausdrucks und der Bewegung ſtimmt vortrefflich das Colorit. Es vermeidet alle ſcharfen Contraſte und läßt einen milden Ton gleichmäßig walten. Will man das volle Verſtändniß dieſes himmliſchen Paradieses gewinnen, ſo vergleiche man es mit verwandten älteren Darſtellungen, inſondere mit dem Halbkreiſe von Heiligen, welchen Raffael in San Severo gemalt hatte. Kein halbes Jahrzehnt war ſeitdem vergangen, und doch ſcheint

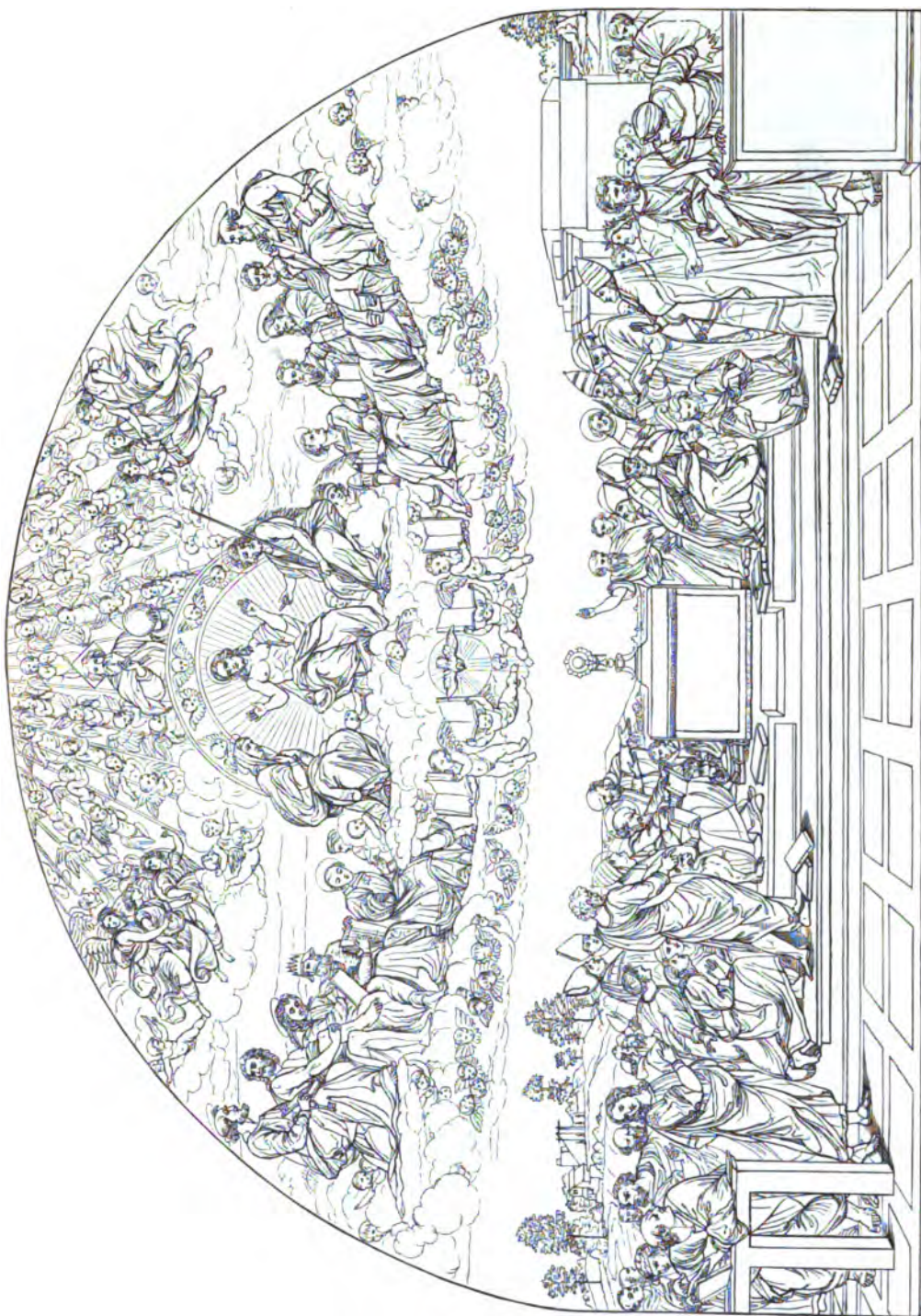


Fig. 62. Die Disputa. Frescogemälde in den Stanzen des Vaticanus, Rom.

es, als ob eine ganz neue Welt vor den Augen des Beschauers sich aufthäte.

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

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

mit emporgehobener Rechten gegen den Himmel und giebt dem Blicke des heiligen Ambrosius die Richtung. Die nothwendige Ergänzung dieser beiden Figuren bilden die zwei, gleichfalls erst nachträglich componirten, hochragenden Gestalten auf den unteren Stufen des Altarraumes: auf der linken Seite vom Rücken gesehen, ein Mann von mächtigen Gliedern, der den Mantel so auf der einen Achsel befestigt trägt, daß der rechte Arm unbedeckt bleibt und frei herauskommt, ihm gegenüber ein Papst in reichem goldgestickten Ornate. Dieser wiederholt die Geberde des Ambrosius; er ist gleichfalls der Offenbarung theilhaftig geworden und von Begeisterung erfüllt; sein Gegenbild dagegen zeigt mit der Hand auf das Buch, das Papst Gregor auf seine Kniee aufstützt und gehört offenbar dem Kreise der Forcher an. So prägt sich in allen vier Männern, in jenen dicht am Altare und den anderen auf den vordersten Altarstufen die Empfindung aus, welche die Kirchenväter auf ihrer Seite bewegt; in ihrer äußern Erscheinung aber kreuzen sie sich. Dem Geistlichen des Hintergrundes und Laien im Vordergrund links entsprechen rechts der Laie im Hintergrunde und der Geistliche im Vordergrunde. Dadurch wird jener vollendete Rhythmus in der Anordnung und Gruppierung erzielt, welcher schon längst an den Stanzbildern bewundert und gepriesen wurde.

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

sich von hinten herangedrängt und beugt sich über die Balustrade vor, um die Wunder und Zeichen besser zu schauen. Da deutet nun der Alte mit der Hand auf den Papst, der auf der höheren Stufe steht, als einen der Auserkorenen, welche der Offenbarung theilhaftig wurden.

Noch wären manche Gestalten zu erwähnen, welche den Hintergrund füllen, meist nur mit den Köpfen zwischen den Hauptfiguren herausragen. Sie führen theilweise berühmte Namen. So bemerken wir gleich links am äußersten Rande im Mönchsgewande den frommen Maler Fra Giovanni da Fiesole; rechts vom Altar lassen die in den Heiligenschein eingeschriebenen Buchstaben den Thomas von Aquino (zwischen Ambrosius und dem eine Palme tragenden Papste) und den Cardinal Bonaventura, den doctor seraphicus in der mittelalterlichen Theologie, errathen. Auch Dante's bekannter Kopf, mit dem Lorbeer bekrönt, ist leicht kenntlich. In seiner Nähe im scharfen Profil sichtbar soll der florentiner Märtyrer Savonarola Platz gefunden haben. Doch bilden alle diese Männer nur eine historische Staffage, gerade so wie die Bischöfe und Mönche dazu dienen, den kirchlichen Charakter der Versammlung unmittelbar zur Anschauung zu bringen. Die Grundpfeiler und Ecksteine der ganzen Composition bleiben doch die vier Kirchenväter und die sechs unbenannten idealen Figuren, welche den Cäsuren eines Verses vergleichbar die einzelnen Gruppen ebenso sehr verbinden, wie sie dieselben in deutlicher Gliederung auseinanderhalten. Wir zählen sie noch einmal auf: Sie sind der Jüngling und der vollbärtige Mann unten an den Schranken, der vom Rücken gesehene Laie und der Papst auf den vorderen Stufen und endlich dicht am Altare: der Cleriker, welcher auf die Monstranz deutet und ihm gegenüber der gewaltige Mann Gottes, der nach oben gegen den Himmel weist. Links vom Altare haben überwiegend, die da den Glauben suchen und nach der Wahrheit fragen, Platz gefunden; rechts von demselben erscheinen versammelt, welche die Offenbarung ahnen, sie wohl gar mit begeisterten Augen schauen. Die rechte Betonung und das volle Leben empfangen aber diese beiden Richtungen erst durch die hochragenden Gestalten, welche, von jeder historischen Besonderheit losgelöst, ausschließlich ideale Functionen besitzen, rein und kräftig die Gedanken der ganzen großen Gemeinde verkörpern, den Triumph des Glaubens offen kundgeben.

Hat die Ehrwürdigkeit des Gegenstandes einen gewissen alterthümlichen Ton der Schilderung begünstigt, oder hat Raffael, in der Freskenmalerei noch wenig geübt, sich in weiser Vorsicht mehr an ältere Muster gehalten? Die scharf abgegrenzten Linien, die bestimmten Formen, der helle Farbenton erinnern an florentiner Zeiten; auch der landschaftliche

Hintergrund, in welchem links die Anstalten zu einem Kirchenbau getroffen werden, rechts die bereits aufgerichteten Quadern eines mächtigen Fundamentes (Peterskirche?) sich bemerkbar machen, trägt einen aus den früheren Bildern wohlbekannten Charakter. Sicher ist, daß diese Anklänge an die florentinische Periode in keiner Freske mehr wiederkehren.



Die Freske auf der an die Disputa anstoßenden Fensterwand ist der Verherrlichung der Poesie gewidmet und schildert die Gemeinde großer Dichter alter und neuerer Zeit, welche sich unter dem Schutze Apollo's und der Mufen auf dem Parnafs versammelt haben. Ein großes Fenster unterbricht die Wandfläche; doch fand Raffael darin kein erschwerendes Hinderniß für die freie Entfaltung seiner Composition, entdeckte vielmehr in dem Fenstereinbau ein wirkfames Motiv, die Scene freier zu gliedern. Ueber dem Fenster war der natürlich gegebene Raum für den Gipfel des Mufenhügels, welcher auf beiden Seiten des Fensters sich fachte herabsenkt. Und diese Gliederung scheint Raffael von allem Anfange bereits festgehalten zu haben. Wenigstens zeigt schon der früheste Entwurf, der sich vom Parnafs erhalten hat, ein Studium nach dem Nackten in Oxford (Br. 30), diese Anordnung, ohne daß irgend ein Schwanken und unsicheres Rathen bemerklich wäre. Das Oxfordblatt, eine Bisterzeichnung mit der Feder, ist freilich keine Originalarbeit Raffael's, geht aber jedenfalls in der Composition auf eine Zeichnung des Meisters zurück, mag auch der Schüler zu seiner Uebung, wie es nicht selten geschah, die drapirten Figuren in nackte verwandelt haben. Es besitzt für uns doppelten Werth, weil es der einzige erhaltene Entwurf zum ganzen Bilde ist. Der berühmte Kupferstecher Marcanton's, welcher eine vielfach von der Freske abweichende Darstellung des Parnasses zeigt, hat keinen Anspruch, etwa wegen dieser Abweichung als eine Vorstufe der Composition zu gelten. Die an Manier streifende Haltung Apollo's, für dessen untere Körperhälfte ein bekanntes antikes Relief*) zum Muster diente, überhaupt die fast ängstliche Annäherung an die Antike, weiter sodann die gezierte Haltung der drei Mufen links von Apoll, vor Allem aber die Zeichnung der Gewänder weisen auf einen Schüler Raffael's, der an dem späteren Stile des Meisters sich geübt hatte und mit Benutzung Raffaelischer Motive, lange nachdem der Parnafs im Vatican gemalt war, die Vorlage für den Kupferstecher zeichnete.

*) Im Louvre, aus der Sammlung Borghefe. Clarac II. pl. 123 No. 731.

Die Handzeichnung in der Oxfordsammlung, wo überdies nächst der Albertina in Wien, dem britischen Museum und der Wicar Sammlung in Lille die werthvollsten Detailstudien für den Parnass vorhanden sind, offenbart uns, daß die Haupttheile des Gemäldes schon frühzeitig feststanden. Nur die Gruppen am Fusse des Hügels, insbesondere die sitzenden Figuren danken einer späteren Umarbeitung des Gedankenkreises, dem Wunsche eines kräftigeren Abschlusses der ganzen Scene ihren Ursprung. Die Gestalten, die er zu malen hatte, mußte er nicht erst von langer Hand zusammenfuchen, wie es doch theilweise für die Disputa und Schule von Athen sich nothwendig erwies. Sie waren alle im höchsten Grade volksthümlich und in den Kreisen, aus welchen er seine Anregungen schöpfte, als Ideale feurig verehrt. Wohl kannte Raffael die göttliche Natur des Musik-Erfinders Apollo und wußte, daß die göttliche Leidenschaft, der »furor divinus«, welcher dem wahren

Ann. 4. Dichter innewohnt, vor Allen in Homer und Orpheus, in Hesiod und Pindar verkörpert war. Die Namen Sappho und Virgil klangen ihm nicht fremd, und daß die großen italienischen Dichter die rechten Erben und unmittelbaren Nachkommen der klassischen Poeten sind, galt ihm gewiß wie allen Zeitgenossen als feste Glaubensregel. Um den rechten Ton der Schilderung anzuschlagen, durfte er nur auf die begeisterten Worte hinhorchen, in welchen seit einem Jahrhundert die besten Männer Italiens das Wesen und die Macht der Poesie priesen. Er erfuhr dann, daß die Poesie von Gott stamme und zu Gott führe, daß den Dichter göttliche Töne begeistern, und die Mufen ihn in einen Rausch versetzen, welchen er singend auch seinen Zuhörern mittheilt. Auf Grund dieser Anschauungen entwarf Raffael sein Bild.

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

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

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

In dem blinden Sänger, der neben Apoll am meisten das Auge fesselt, hat Raffael den «furor divinus», welcher nach Humanistenglauben den Dichter durchdringt, am großartigsten verkörpert. Den bekränzten Ann. 5. bärtigen Kopf hoch erhebend, die Lippen geöffnet, um einen Hymnus anzustimmen, mit der einen Hand den in Falten zusammengefaßten Mantel haltend, die andere ausgestreckt, als wolle er dem gefungenen Worte Nachdruck verleihen — so schreitet Homer langsam feierlich vor, der Gegenstand der Ehrfurcht und der auf jeden Ton eifrig lauschenden Aufmerksamkeit für seine nächsten Genossen. Raffael hat keine antike Maske bei der Schöpfung seines Homer verwendet, aber den Charakter des

*) Federzeichnung der drei Köpfe in Windsor (Ph. N. 6). Federzeichnung für Dante in Albertina Br. 182; außer-

dem Gewandstudien für Dante in Windsor, für Homer in Lille, für Virgil in Florenz.

mächtigen Sängers, der »von Gott kommt und zu Gott führt« meisterhaft wiedergegeben. Dieser gewaltigen Gestalt mußte nun auf der anderen Seite der Mittelgruppe ein Gegengewicht verliehen werden, wenigstens in formeller Beziehung, daß nicht das Auge, von der Bedeutung Homer's ohnehin schon gepackt, hier eine Leere und eine Lücke finde. Dazu dient die neunte, vom Rücken aus gefehene Muse, eine hochragende Figur, welche im Gegensatze zur ihren Genossinnen in ein faltenreiches Kleid gehüllt und in der farbigen Erscheinung in Uebereinstimmung mit der Figur Homer's gebracht ist.

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

Der Wiederchein humanistischer Ideen, zu Raffael's Zeiten bereits ihr Abendchein, verleiht dem Parnafs eine durchsichtige Klarheit. Keinen Augenblick stehen wir rathend und unsicher vor den Bilde, fragend nach feinem inhaltlichen Kern und forschend nach dem Charakter und der Stimmung der einzelnen Gestalten. Auch bedarf es keiner antiquarischen

*) Federzeichnung für die Füße der beiden stehenden Figuren in Lille. (Br. 71.)

Kenntnisse, um zu dem vollen Verständniß des Vorganges zu gelangen. Raffael lag es fern, das antike Leben illustriren zu wollen. Als er den Parnafs schuf, stand er noch unter dem Banne der älteren Renaissance-cultur, welche sich die Antike nicht als eine abgeschlossene Welt denken konnte, die es wohl verdient, um ihrer selbst willen ergründet und gepriesen zu werden, aber von der lebendigen Gegenwart gänzlich getrennt ist, vielmehr an ihr unmittelbares Nachleben im italienischen Volke glaubte. Als Hilfsmittel diente ihm wohl die Antike, um die Gewänder schön zu ordnen und in zierliche Falten zu legen oder um die richtigen Attribute der einzelnen Gestalten zu treffen. Aber wie Raffael schon die Köpfe selbständig schuf, so gab er vollends dem ganzen Bilde eine solche Stimmung, daß die Zeitgenossen in ihm den Spiegel ihrer eigenen Empfindungen erkannten und in den Helden des Parnasses nur lebendige wenn auch verklärte Persönlichkeiten, die in ihr Dasein unmittelbar hineinragen, begrüßten.



Auch das große Wandgemälde gegenüber der Disputa, unter dem Namen: Schule von Athen*) weltberühmt, wird durch den Wiederechein humanistischer Anschauungen erhellt; doch verleiht dieser dem Bilde wenigstens für die Augen späterer Geschlechter nicht jene durchsichtige Klarheit, die in der Schilderung des Parnasses entzückt. Nicht durch die Schuld des Künstlers. Alle Eigenschaften, die wir an ihm bisher bewunderten, offenbart auch die Schule von Athen. Sie feiert aber einen Gedankenkreis, welcher am raschesten tiefgreifenden Wandlungen unterworfen ist, und verkörpert die feinsten und intimsten Ideen der Renaissance, die natürlich am stärksten abblästen, als die Renaissancebildung zu Grabe getragen wurde, was nur zu bald und theilweise mit rauher Gewaltfamkeit geschah.

Kein Weltalter erscheint für uns so sehr erfüllt von wunderbaren und überraschenden Dingen, wie die Renaissance. Wir staunen über den jugendlichen Schwung des Geistes, welcher der Phantasie die Herrschaft über die ganze Welt einräumt, über die seltene Kraft des Auges, welche das Dunkel eines Jahrtausends durchdringt und das Alterthum in frischen, lebendigen Farben wieder erblickt, über die Unerfütterlichkeit des guten Glaubens, eine ganze große Welt lasse sich ohne Kampf und Streit ändern, eine neue Ordnung der Dinge einführen, ohne daß die

*) Stich von L. Jacoby.

altregierenden Mächte es merken und in ihren Ansprüchen beschränkt werden. Das Wunderbarste bleibt aber der begeisterte Cultus der Wissenschaft. Wir begreifen mühelos, wie es allmählich geschehen konnte, daß der christliche Himmel sich entvölkerte, wir würden es erklären können, daß die Gluth der südlichen Sonne endlich die Nebel vom Olympe wieder bannte und seinen Gipfel in strahlendem Glanze zeigte; ein geradezu einziges weltgeschichtliches Schauspiel bietet aber die göttliche Verehrung, welche Philosophen, den Helden des Wissens überhaupt erwiesen wurde. Wohl nennt sich auch das achtzehnte, der Renaissanceperiode vielfach verwandte Jahrhundert die Zeit der Aufklärung und huldigte Philosophen. Wie klein erscheint aber der Kreis der Huldigenden, wie geheimnißvoll auf die inneren Räume des Hauses, auf den Salon eingeschränkt der Cultus der Aufklärung gegen die öffentlich anerkannte Macht und den allgewaltigen Einfluß der Philosophie im Anfange der Renaissanceperiode. Eine aristokratische Organisation der Gesellschaft war freilich auch hier die nothwendige Voraussetzung, um den reinen Geistesmächten zu irdischer Herrschaft zu verhelfen. Aber diese italienischen Aristokraten des fünfzehnten Jahrhunderts bilden keine sich abschließende und zur Seite haltende Gruppe, die furchtsam oder hochmüthig sich der unmittelbaren Leitung der Dinge gern entschlägt. Sie waren ein vornehm stolzes Geschlecht, welches auftritt, als wäre der Sieg bereits entschieden, dabei von einer rührenden Naivetät, was den Glauben an die Kraft ihrer Ideale betrifft. Kein Zweifel: alle Noth, aller Kampf hat ein Ende, sobald dieselben in Wirkfamkeit treten.

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

weitverzweigte Interessen zu verletzen und den im Besitz befindlichen Mächten zu mißfallen. Er zog sich in engere Kreise zurück und stand vorzugsweise nur der innern idealen Welt der Wissenschaft vor. Als Platonismus ragte er in das sechzehnte Jahrhundert hinein, und so lernte ihn auch Raffael kennen.

Der Orient hatte mit Wucherzinsen die bettelhafte Hilfe, die ihm das Abendland in den letzten Bedrängnissen zukommen liefs, zurückgezahlt. Nur Pfennige hatte der Occident bereit, um Flotten und Heere gegen die Türken auszurüsten, dagegen schenkte ihm Byzanz die Schätze althellenischer Cultur, welche es wenn auch nicht verstanden, doch treu gehütet hatte. Von dem florentiner Unionsconcil datirt die zweite Periode des italienischen Humanismus. Die bis dahin nur dunkel wie im Traume gefchauten griechischen Dichter und Denker, vor Allen Homer und Platon, treten lebendig und strahlend an die Stelle der römischen Helden. Die beiden Medici, der alte Cosimo und sein Enkel Lorenzo Magnifico dürfen das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, diesen Umschwung wesentlich gefördert zu haben. In dem Kreise, der sich namentlich um Lorenzo zu sammeln pflegte und seine berühmten Zusammenkünfte in dem Landhause der Medici in Careggio hielt, trafen sich die geistvollsten und gelehrtesten Männer, welche damals Florenz besaß. Ein Abglanz dieses höchsten geistigen Genußlebens lagert über allen Schriften, die aus diesen Kreisen hervorgingen, und ersetzt durch den poetischen Schimmer, was ihnen etwa an strenger Gelehrsamkeit mangelt. *)



Drei Glaubensartikel beschwor vornehmlich die Gemeinde der Platoniker: Die Religion und die Philosophie haben ein gemeinsames Ziel und ein gleiches Wesen; zwischen Aristoteles und Platon herrscht kein feindlicher Gegensatz, die Lehren des ersteren bereiten vielmehr den Weg zum letzteren; Platon ist der größte Weltweise, der Fürst der Philosophen. So durfte man einen Augenblick lang die Kluft zwischen Wissen und Glauben überdeckt, die Veröhnung zwischen Religion und Philosophie hergestellt wähnen. Aber nur einen kurzen Augenblick. Noch unter dem Pontificate Julius' II. in Kreisen, denen auch Raffael nicht fern stand, regte sich ein eifriger Widerspruch gegen die Lehren der Platoniker, drangen eifrige Kirchenfreunde auf die Zerstörung des Cultus der Philosophie. Das wichtigste Zeugniß dieser Reaction gegen den Humanismus,

*) Vgl. A. Springer, Die Schule von Athen. Mit Illustr. Wien 1883.

einer der ersten Vorboten jener ungeligen Richtung, welche ein Menschenalter später siegen und die Blüthe des italienischen Geistes grausam zertreten sollte, ist in dem Buche des Cardinals von Corneto über die wahre Philosophie, zum ersten Male 1507 in Bologna gedruckt, niedergelegt. Die Persönlichkeit des Cardinals von Corneto oder Adriano Castellesi's gehört zu den bekanntesten in der römischen Hofgeschichte. Für ihn war angeblich das Gift bestimmt, welches durch zufällige oder absichtliche Verwechslung der Weinflaschen Papst Alexander Borgia trank. Unter den lateinischen Dichtern seiner Zeit nimmt er nicht den niedrigsten Rang ein; er war einer der frühesten Gönner Bramante's, dem er den Bau seines Palastes im Borgo anvertraute. Mit den Päpsten verstand er es nicht, gute Freundschaft zu halten. Schon im Herbst 1507 entfloh er heimlich aus Rom, die Rache Julius' II. fürchtend, von dem er übel gesprochen und geschrieben haben sollte. Bei dem Verhör hatte ihn der Papst, wie der Cerimonienmeister Paris de Grassis berichtet, so furchtbar angefahren — *terribiliter increpavit* — daß er schon Gefängniß und noch Aergeres vor Augen sah und sich lieber nach Riva am Gardasee verbannte. Erst nach dem Tode Julius' II. kehrte er nach Rom zurück. Aber schon nach einigen Jahren (1517) sehen wir ihn wieder in eine Verschwörung gegen Leo X. verwickelt und abermals auf der Flucht, auf welcher er spurlos verschwand. Es überrascht, einen solchen abenteuerlichen Charakter und überwiegend politischen Mann unter den eifrigsten Verfechtern strenger kirchlicher Gesinnung zu finden. Oder war vielleicht die politische Opposition die Triebfeder, einen Schlag gegen den vielfach begünstigten, gleichsam officiell anerkannten Humanismus zu führen?

Ann. 6. Der Titel des Buches: *de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiae* giebt schon über Ziel und Richtung Aufschluß. Was über die von den Kirchenvätern uns mitgetheilte religiöse Erkenntniß hinausgeht, ist darnach vom Uebel, jede Lehre, welche von der Offenbarung sich unabhängig stellen will, verderblich. Die Quelle des Heils entspringt nicht in den Gärten der Epikuräer, nicht in den Hallen der Stoiker, nicht in der Akademie Platon's, sondern in Christus allein. »Nicht Platon und Aristoteles, nur Petrus und Paulus dürfen unsere Führer sein.« Die Leidenschaft, mit welcher diese Sätze vorgetragen werden, der Zorn, der über Platon und Aristoteles — beide nur werth, in der Hölle zu braten —, ausgegossen wird, beweisen, wie weit der Verfasser und seine Anhänger noch davon entfernt waren, die Gunst der öffentlichen Meinung zu besitzen, wie mächtig noch die humanistische Strömung auch in den römischen Hofkreisen vorherrschte. Fand es doch Leo X. einige Jahre

später mit seinem Amte und seiner Würde ganz verträglich, die Widmung der Aldinerausgabe der Platonischen Werke zu empfangen und das Dedicationsgedicht des Mufurus aus Creta, welches die Gottähnlichkeit Platon's preist, wohlgefällig anzuhören.

Das Buch des Cardinals Castellefi würde unbeachtet bleiben, wenn es nicht ein so scharfes Gegenbild des Gedankenkreises zeichnete, aus welchem die Schule von Athen hervorging, so daß diese Freske durch den Contraft in ein überraschend scharfes Licht gestellt wird. Als Raffael die Aufgabe angefonnen wurde, die Helden des denkenden Geistes zu feiern, den Triumph der Philosophie zu verkörpern, waren ihm weder die Persönlichkeiten, die er zu schildern hatte, noch die hohe Bedeutung des philosophischen Wissens und die Begeisterung, welche die besten Männer demselben entgegenbrachten, unbekannt. Aus seiner eigenen Jugend mochte er sich noch der Erzählung erinnern, welche von dem Herzoge Federigo von Urbino überliefert worden. Dieser Kriegsfürst ruhte nicht eher, als bis er die wichtigsten Schriften des Aristoteles, die Ethica voran, sich so vollkommen angeeignet hatte, daß er in Disputationen feinen Lehrer, den Meister Lazzaro, weidlich schwitzen machte. »Und nachdem Federigo die Kenntniß der Philosophie sich erworben, stieg er zum Studium der Theologie empor.« *) Raffael hatte ferner in Florenz lange genug gelebt, um von dem Leben im Kreise Lorenzo Medici's zu wissen, von den Symposien zu Ehren Platon's, von den anmuthigen, geistvollen Unterhaltungen, von welchen uns in den »Quaestiones Camaldulenses« eine so köstliche Probe erhalten blieb. Und wenn auch Raffael in Florenz selbst nichts davon erfahren hatte, in Rom kamen ihm die Gedankenkreise, welche die ältere florentinische Generation bewegt und befeelt hatten, gleichfalls nahe. Die Freunde und Schüler Marfilio Ficino's, des ehrwürdigen Lehrers der platonischen Philosophie, waren hier wie in ganz Italien überhaupt heimisch und genossen vielfach großes Ansehen. Gerade jetzt fand die Ueberfiedelung der alten mediceischen Bibliothek, welche der Cardinal Medici den geldbedürftigen Mönchen von S. Marco abgekauft hatte, nach Rom statt und regte gewiß alte Erinnerungen an und verlieh den idealen Anschauungen vom Wesen und wahren Werth der Philosophie neues Leben. Wie die Männer des älteren Geschlechtes im Schatten der Wälder von Camaldoli, so versammelten sich jetzt römische Freunde der Weisheit im Garten des Jacopo Gallo auf den Neronischen Wiesen zwischen dem Monte Mario und der Tiber, um den Werth und die Bedeutung der Philosophie in eifriger Rede zu

*) Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri, ed. Barbera, p. 91.

erörtern. Diefc Männer: Sadolet, Phaedrus Inghirami, Fregofo u. a. fanden nicht allein am Hofe Julius II. in großem Anfehen, fondern gehörten auch zu Raffael's Freunden und Gönnern, und vermochten wohl den Künftler zu berathen und mit ihren Gedanken zu erfüllen.

Was in diefen Kreifen als Wahrheit galt und mit Begeifterung geglaubt wurde, läßt fich ungefähr in folgende Worte zufammenfaffen:

Engverwandt und befreundet find Philofophie und Theologie, beide göttliche Künfte, welche den Menfchen zur Betrachtung und Verehrung der himmlifchen Dinge anleiten. Die rechte Philofophie fagt daffelbe, was die wahre Religion offenbart, die wahre Religion widerfpricht niemals der rechten Philofophie, vor Allem, wenn fie von dem »göttlichen Platon«, dem »Theologen« Platon gelehrt und überliefert wurde. Als ein zweiter Mofes, die attifche Zunge redend, erfcheint Platon; feinen Anhängern aber, den Platonikern, darf man nachrühmen, daß fie nur wenig von Chriften fich unterfcheiden. Alles wird bei Platon auf Gott bezogen, Alles zu ihm emporgeführt. Platonismus ift in Wahrheit reine Gottesverehrung. Und Platon fteht nicht allein und unvermittelt als Weltweifer da. Die Vorfehung hat es fo gefügt, daß fchon im alten Oriente, in Perfien wie in Aegypten, die Keime der wahren Weisheit fpriefsen, die dann zu den Thrakern, Italern und Griechen verpflanzt worden: Zoroafter, Orpheus und Pythagoras, fie alle find fchon als Theologen zu begrüßen, wenn fie auch gezwungen waren, die religiöfen Geheimniffe noch in myftifche Zahlen und Zeichen zu hüllen oder unter der Schale poetifcher Erdichtungen zu bergen. Die reine und klare Wahrheit lehrte erft Platon, der nicht allein feine Vorläufer übertrug, fondern auch über feine Nachfolger fich erhebt. Denn wenn auch die Peripatetiker, wie die natürlichen Dinge nach Zahl und Maafs geordnet find, fleißig ergründet haben, fo war es doch Platon, welcher auf den Ordner felbft hinwies und zur Gottesverehrung aufforderte. Und diefe fromme Weisheit zeichnete alle feine Schüler aus bis auf Plotin, deffen Schönheit nicht minder ftrahlte, wie fein Wohlwollen bezauberte. Frauen folgten ihm nach, auf feine Lehren horchend, Eltern brachten ihm ihre Kinder, damit er fie zu einem guten Leben anleite.

Ein Aufsteigen von den körperlichen Dingen zu den unkörperlichen, geiftigen bis zu Gott, das ift der Inbegriff der Philofophie. Aber auch wer die philofophifche Erkenntniß fich aneignen will, muß ein folches Aufsteigen und Emporklimmen verfuchen. Ueber dem Eingange der Akademie fteht gefchrieben: Niemand betrete diefe Räume, welcher der Geometrie unkundig! Und die Geometrie ift nicht die einzige Wiffenfchaft, welche auf die Philofophie vorbereitet. Eine größere Reihe von

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

Dieser Gedankenkreis, in den Schriften und Briefen der Humanisten des Quattrocento von Poggio und Gemisthus Plethon bis auf Marfilio Ficino und Sadolet immer und immer wiederkehrend und geradezu typisch ausgeprägt, bildete die Grundlage der Raffael'schen Schule von Athen. Zwei Aufgaben wurden zunächst durch denselben dem Künstler gestellt. Er sollte die Helden des Geistes schildern, welche nach dem Glauben der Zeit den Weg zur Wahrheit den Menschen gewiesen und die rechte Weisheit, die zu Gott führt, gelehrt haben. Dann aber war auch der »ascensus«, die Stufenreihe, welche von den vorbereitenden Wissenschaften bis zum Gipfel der Philosophie erklommen werden mußte, anschaulich zu gestalten. In diesen vorbereitenden Disciplinen begrüßen wir das trivium und quadrivium des Mittelalters, die uns wohlbekannten sieben freien Künste. Sie waren schon in früheren Jahrhunderten ein geläufiger Gegenstand bildlicher Darstellung, sie haben auch jetzt noch nicht ihre Anziehungskraft verloren. Nur werden ihre Vertreter ausschließlich unter den Weltweisen des Alterthums gefunden, mit ihrer Schilderung die Verherrlichung der berühmtesten griechischen Philosophen verflochten. Die Lösung dieser beiden Aufgaben hätte aber noch immer kein vollendetes Kunstwerk geschaffen. Zu ihnen tritt eine dritte, eine künstlerische Aufgabe hinzu: Leben und Handlung in die Scene zu bringen, Seele den einzelnen Gestalten einzuhauchen, durch charakteristischen Ausdruck die passiven Träger abstrakter Vorstellungen oder zufällige Portraits zu wirklichen Männern der That zu erhöhen. Und diese letzte Aufgabe wurde sogar die erste und oberste. Sie verlieh Raffael das Recht, ja band ihm die Pflicht ein, den überlieferten bis dahin toden Stoff noch einmal in der Phantasie zu erzeugen, durch neue Gestalten zu ergänzen, die

gegebenen und vorgeschriebenen, sobald es der künstlerische Zweck verlangte, umzuprägen.

Die Grundstimmung des Bildes ist also nicht Raffael's ausschließliches Eigenthum, so daß etwa sein persönliches Empfinden allein zur Erklärung herangezogen werden müßte. Die Ideale eines ganzen Jahrhunderts begrüßen wir vielmehr in dem Gemälde; die Richtung des Geistes, welcher die feinsinnigsten, vornehmsten und angesehensten Italiener der Renaissancezeit huldigten, spricht aus demselben. Da die Ziele und Ideale der Humanisten am deutlichsten in ihren Schriften niedergelegt sind, so durften wir uns bei den letzteren Rath holen. Inwiefern kann man von literarischen Quellen, aus welchen Raffael's Composition geschöpft ist, reden. War aber Raffael nicht auch in Bezug auf Einzelheiten der Anordnung, Gruppierung und Schilderung von literarischen Traditionen abhängig, befaß er etwa Hilfsmittel anschaulicher Natur, um darnach die Züge, den Charakter der einzelnen Persönlichkeiten festzustellen? Diese Frage ist oft aufgeworfen, vielfach sogar mit großem Aufwand von Gelehrsamkeit erörtert worden. Daß sie aufgeworfen wurde, erscheint begreiflich genug. Aelteren Kunstwerken, deren Inhalt nicht unserem unmittelbaren Leben und Empfinden entlehnt ist, treten wir natürlich mit einer gewissen Neugierde entgegen und wünschen zuerst, was und wer in denselben dargestellt wird, zu erfahren. Nicht selten wird ja befriedigte Neugierde mit eigentlichem Kunstgenusse verwechselt. Nur darf man nicht glauben, die Frage bejahend lösen zu können; nicht allein weil uns die historischen Handhaben dafür mangeln, sondern auch und vornehmlich, weil die künstlerische Phantasie sich ja nicht streng an solche äußere Fingerzeige halten konnte. Gar manche Philosophen erfreuten sich zu Raffael's Zeiten einer so großen Beliebtheit und Volksthümlichkeit, daß sie Jedermann auch in dem Bilde zu schauen erwartete und Raffael gewiß auch auf demselben anbrachte. Er sorgte aber für ihre unmittelbare Erkennung. So legte er Platon den Timäus in die Hand, das Buch, von welchem schon ein Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts*) sagte, daß es von Platon eben so unzertrennlich sei, wie der Pfalter von David, und ließ Aristoteles die am meisten gelesene Schrift, die Ethica, halten. So gab er Sokrates die Stumpfnase, zeichnete den Cyniker Diogenes halbnackt mit der hölzernen Schale zur Seite; er verlieh dem Ptolomäus, mit leichtverzeihlichem Irrthum an den Aegypterkönig denkend, eine Krone und stellte in die unmittelbare Nähe des Pythagoras, des Erfinders der Harmonie, eine Tafel, auf welcher die Theile des Accordes geschrieben stehen. Für

*) Honorius Autod. Expositio in cant. canticorum (ed. Migne) p. 348.

alle diese näheren Bezeichnungen bedurfte es keiner weiteren Anweisung durch Gelehrte oder weitläufiger literarischen Studien. Sie waren so populär, daß sie eben so leicht von jedem Gebildeten gefunden wie verstanden werden konnten. Eine Charakteristik von Philosophen, welche nothwendig auf die Kenntniss antiker Schriftquellen zurückgeführt werden müßte, läßt sich in dem Gemälde nicht nachweisen. Wenigstens erscheinen jene alten Autoren, in welchen man Raffael's Führer vermuthet hat, wenig zutreffend. Wundern kann man sich darüber nicht, da bei Raffael das malerische Interesse vorwiegend waltete, die alten Schriftsteller aber entweder nichts sagende Aeufßerlichkeiten vorbrachten oder in rhetorischen Wendungen und Contrasten sich gefielen. Auch antiken Büsten oder Statuen hat Raffael für seine Gestalten nichts abgesehen, höchstens bei der Bildung des Sokrateskopfes von dem in der alten Kunst herrschenden Typus sich leiten lassen. *) Die beiden Hauptfiguren, Platon und Aristoteles, sind seine eigene Schöpfung, in welcher er das Bild, das in der Renaissance von diesen Geistesfürsten galt, frei und vollendet verkörperte.

Ann. 8.

Bei der Disputa waren wir so glücklich, durch Handzeichnungen einen Einblick in das allmähliche Werden und Wachsen des Gemäldes zu gewinnen. Von der Schule von Athen haben sich keine Skizzen und Entwürfe, welche den Entwicklungsgang des Werkes verfinnlichen, erhalten. Wahrscheinlich hat Raffael, da ihm in diesem Falle das Thema genauer umschrieben übergeben war und durch die Disputa und den Parnass die Composition im großen Stile bereits geläufiger geworden, nur geringe Schwankungen gemacht. Die Zeichnungen, die wir besitzen, sind vorzugsweise Acte, Modellstudien, um die Beinstellungen der einzelnen Gestalten, ehe er die letzteren drapirte, zu bestimmen. Eine Silberstiftzeichnung mit aufgehöhten Lichtern auf blaßgrünlichem Papier in Oxford führt uns die Gruppe rechts im Vordergrunde (die Geometer) vor Augen. Die entsprechenden Gruppen links (die Arithmetiker und Musiker) sind mit gleichen technischen Mitteln nur auf anders, röthlich, gefärbtem Papier in einer Skizze der Albertina (Br. 172) geschildert. Um dem Modelle für den aufrechtstehenden Mann in dieser Gruppe die Stellung zu erleichtern und da es hauptsächlich auf die richtige Zeichnung der Beine ankam, ließ Raffael den Mann auf einen Stab sich stützen. Nebenan skizzirte er ihn aber noch einmal und gab dann auch den Armen und Händen die richtige Stellung. Einzelne Köpfe zeigen in diesem und in anderen Modell-

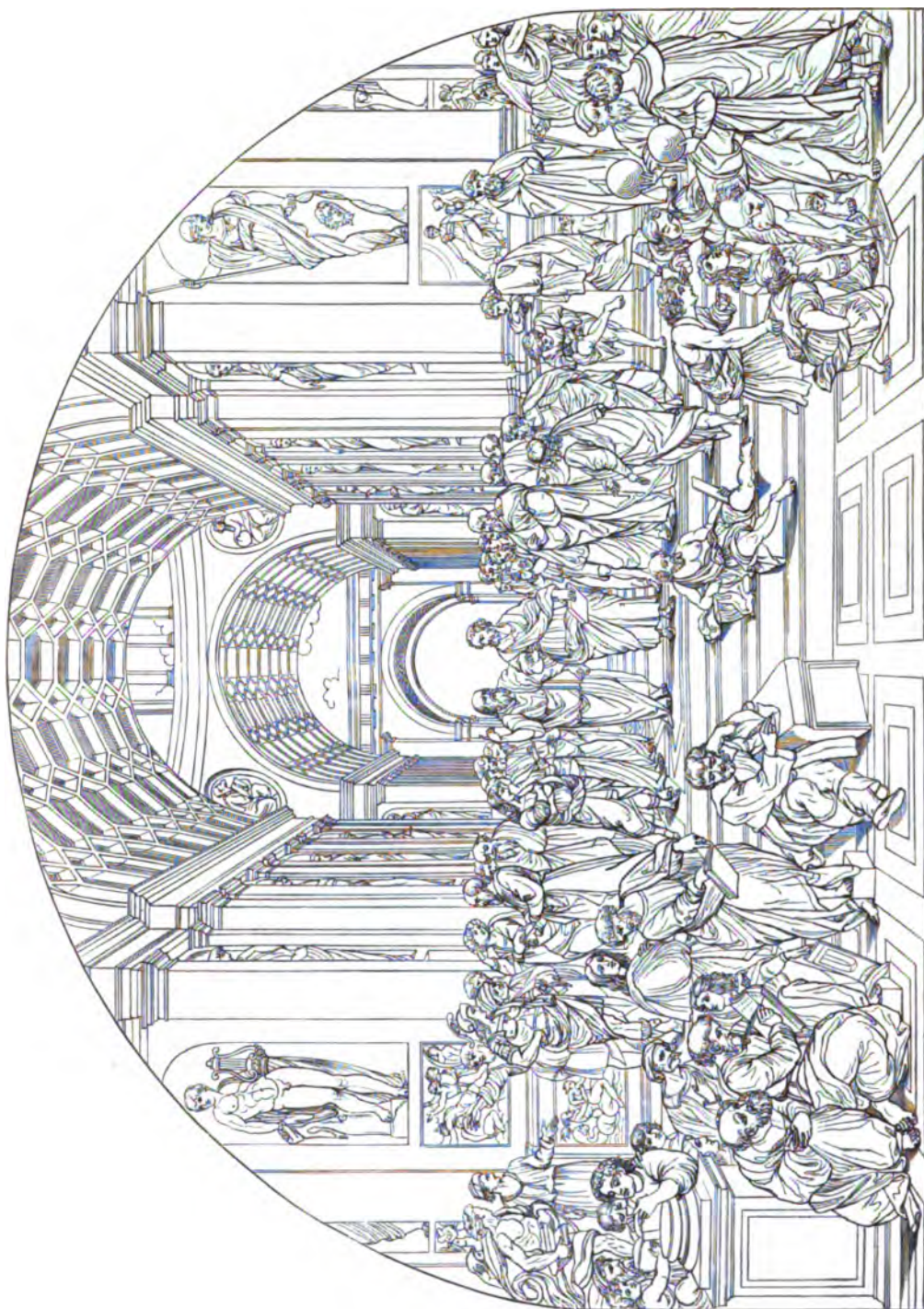
*) Vgl. Schuster, Ueber die erhaltenen Porträte der griechischen Philosophen. Leipzig 1876.

acten schon die Form und den Ausdruck, welche sie auf dem ausgeführten Gemälde besitzen, bei anderen begnügt er sich, die zufälligen Züge des Modells, das er gerade benutzte, zu fixiren. Man sieht daraus, wie wenig die schöpferische Thätigkeit der Phantasie nach den Rechenregeln des gemeinen Verstandes bemessen werden kann. Da wird nicht ein Geschäft bedächtig nach dem andern abgethan, zuerst allein der anatomische, dann der physiognomische Theil der Composition und endlich die Draperie vorgenommen. Es schiessen vielmehr die Strahlen von allen Seiten zusammen und in jedem Augenblicke schwebt dem Künstler das lebendige Bild des Ganzen deutlich vor Augen. Unwillkürlich schiebt sich nur bald die eine Seite deselben bald die andere vor und lockt zur Bearbeitung, so daß ein stetiges Hinüber- und Herübergleiten bemerkbar wird.

Außer den Studien für die beiden größeren Gruppen sind noch die Skizzen des Diogenes und sogenannten Zoroaster (Frankfurt), der beiden auf den Stufen schreitenden Männer neben Diogenes (Oxford) und die Entwürfe für den plastischen Schmuck der Halle (Oxford und Florenz) vorhanden. Alle diese Blätter überragt aber unendlich hoch an Bedeutung und Interesse der große Originalcarton, welchen die Ambrosiana in Mailand bewahrt. *) Auch nachdem derselbe vollendet war, fand Raffael noch einzelne Aenderungen und Ergänzungen wünschenswerth. Die wichtigste unter den letzteren ist der am Fusse der Treppe sitzende Mann, der sich an einen Steinsockel anlehnt, in der Hand lässig die Feder hält und in das tiefste Grübeln versunken erscheint. Diese Figur ist schon zur bloßen Raumbelbung so wichtig, fehlt auch auf dem Carton so auffällig, daß man beinahe annehmen möchte, in Gedanken wenigstens habe ihr Raffael schon von allem Anfange her ihren Platz angewiesen. In allem Wesentlichen decken sich sonst Carton und Gemälde. Doch darf das eingehende Studium des Mailänder Cartons deshalb nicht für überflüssig gelten. Bei dem beklagenswerthen Zustande der Freske, deren Farbenstimmung ganz zerstört ist, in welcher die Umriffe ihre Schärfe und Klarheit schon vielfach verloren haben, giebt oft erst der Carton den vollen Aufschluß über die künstlerischen Absichten Raffael's. Wie mächtig wirkt nicht auf dem Carton die Gestalt des Diogenes, welche Frische zeigen nicht besonders einzelne jugendliche Köpfe! Und dennoch läßt sich der Gesamteindruck des Cartons mit der gehobenen Feststimmung, welche das Gemälde hervorruft, nicht entfernt vergleichen. Der Carton schneidet gleich über den Köpfen Platon's und seiner

*) In verschiedener Größe photographirt von Braun No. 136—137; No. 138—140; Details No. 141—147.





GÜNTHER BRÜCKNER, WIESEN

Fig. 63. Die Schule von Athen, Frescogemälde im Vatican, Rom.

Genossen ab; ihm fehlt die Architektur, welche die ganze obere Hälfte der Freske füllt und hier die Wirkung des Werkes wesentlich mitbestimmt. Mit der Architektur in der Schule von Athen läßt sich nur der geöffnete goldene Himmel in der Disputa vergleichen. Beide bezeichnen nicht allein den äußeren Schauplatz des Vorganges, sondern geben auch gleich den Empfindungen des Beschauers die wahre Richtung.



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

*) Gori, Museum flor. I. tav. LXV. 5. Vgl. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's. S. 28.

weibliche Gestalt mit dem Thierkreis und zwei geflügelten Knaben zur Seite. (Skizze in Florenz Br. 513; Stich von Marcanton).

Aus der Tiefe der Halle schreiten langsam und feierlich durch die Reihen ihrer Schüler die beiden Philosophenfürsten vor bis an den Rand der Freitreppe, welche den hohen Tempelbau mit dem unteren offenen Raume verbindet. Hier im Vordergrund rechts fesselt sofort die Gruppe der Geometer das Auge. Ein kahlköpfiger Mann (Archimedes oder Euklid in der Maske Bramante's) stark vorgebeugten Leibes, den Mantel zu größerer Bequemlichkeit lose über die eine Achsel geworfen, zieht mit dem Zirkel eine Figur auf eine auf dem Boden liegende Tafel. Vier Schüler, alle im Jünglingsalter, umringen ihn. Gespannten Blickes, mit dem Finger gleichsam die Linien nachziehend, folgt der jüngste, auf der Erde hockend, der Zeichnung des Lehrers. Worauf es dabei ankommt, das hat der andere, der sich auf den Knieenden aufstützt, bereits, wie Gesicht und Handbewegung verrathen, begriffen; vollends Herr des Problems ist der dritte schön-gelockte, aufblickende Jüngling geworden, so daß er dem vierten neugierig über die Gruppe sich vorbeugenden Genossen die Lösung mittheilen kann. Wahrer und lebendiger ist der psychologische Proceß des Erkennens von der äußerlichen Aneignung bis zum Durchdringen des Gegenstandes niemals wieder geschildert worden. Wie kräftig setzt sich der Ausdruck des Kopfes in der entsprechenden Bewegung der Glieder fort, wie genau folgt jeder Muskel dem inneren Impulse, welche Lebensfülle durchströmt die Gestalten bis zur Fingerspitze herab, so daß auch die feinste Nuance der Haltung und Stellung charakteristisch und dabei ganz natürlich, als ob Alles so fein müßte, erscheint!

Diefer Gruppe unmittelbar benachbart sind die Astrologen, zwei



Fig. 64. Kopf Raffael's aus der Schule von Athen.

mächtige Gestalten: Ptolomäus vom Rücken gesehen, in einen weiten Mantel gehüllt, die zackige Krone auf dem Haupte, den Globus in der Hand und ihm gegenüberstehend ein würdiger Greis, Zoroaster mit der Himmelskugel. Beide wenden sich zwei (auf dem Carton nicht gezeichneten) Männern zu, welche aus der Ecke des Bildes herauskommen und als die Porträte Raffael's und seines Vorgängers Sodoma gelten. *) Für die Richtigkeit der Annahme, daß der jüngere Mann mit dem Baret auf dem Kopfe Raffael's Züge trage, spricht nicht allein die Versicherung

Ann. 11. Vafari's sondern auch die Uebereinstimmung mit dem bekannten Selbstporträt in Florenz, welches allen Versuchen, es zu entthronen und andere Bildnisse (etwa jenes im Besitze des Fürsten Czartoryski in Paris oder des Monsignore Marcello Massarento in Rom) an seine Stelle zu setzen, zum Trotze, seinen Platz behauptet.

Die Gruppe auf der Gegenseite, links im Vordergrund, feiert die Arithmetik und Musik. Ihr Erkennungszeichen lesen wir von der Tafel ab, welche ein schöner Knabe derselben vorhält. (Fig. 65.) Hier sind in griechischer Sprache die Namen für einen ganzen Ton und für die Consonanzen, die Quart, Quint und Octav: Epogdoon, Diatessaron, Diapente und Diapason, ferner die Verhältniszahlen für dieselben verzeichnet, so wie sie das ganze Mittelalter schon kannte und wie sie noch im fünfzehnten Jahr-

Ann. 12. hundert Leo Battista Alberti in seinem Tractate über die Baukunst und Marfilio Ficino in seinem Commentar zum Philebos ausführlich erörtert hatten. Unter den musikalischen Zeichen ist die nach Aristoteles vollkommenste aller Zahlen X und, wie sie durch Addition der ersten vier Zahlen gewonnen wird, vermerkt. Die Tafel bildet nun den Ausgangspunkt für die Thätigkeit der Gruppe. Da hat sich zunächst dem Knaben ein Mann auf ein Knie niedergelassen und schreibt, ohne auf seine Umgebung zu achten, eifrig in das auf den Schenkel aufgestützte Buch, was er weiter über Zahlen und Töne erforschte. Die Tradition nennt ihn Pythagoras, und allerdings erscheint diese markige Gestalt mit dem gewaltigen Kopfe, der gefurchten hohen Stirn, der nach innen gefammelten Kraft geeignet, eine auserlesene Persönlichkeit zu versinnlichen. Ein bärtiger Greis blickt ihm über die Schultern, bemüht nachzuschreiben, was er in dem Buche erfährt, oder dessen Inhalt mit seinen eigenen Forschungen zu vergleichen. Die gleiche Neugierde treibt einen dunkel gefärbten Orientalen, für welchen kein bestimmter Name bereit steht, sich vorzubeugen und in der Schrift des knieenden Mannes zu lesen. Vor der

*) Lermolieff, Die Werke ital. | dieser Figur das Porträt Perugino's
Meister. S. 472. Früher wurde in | vermuthet.

Gruppe steht hoch aufgerichtet, den einen Fuß auf einen niedrigen Steinsockel gestellt, so daß der schräg geneigte Oberschenkel ein sicheres Auflager für das aufgeschlagene Buch bildet, ein Mann in der Vollkraft seiner Jahre, eine der bedeutendsten Persönlichkeiten, welche Raffael auf dem Bilde geschaffen. In Allem und Jedem erscheint er den übrigen Genossen der Gruppe entgegengesetzt. Während diese dicht aneinander

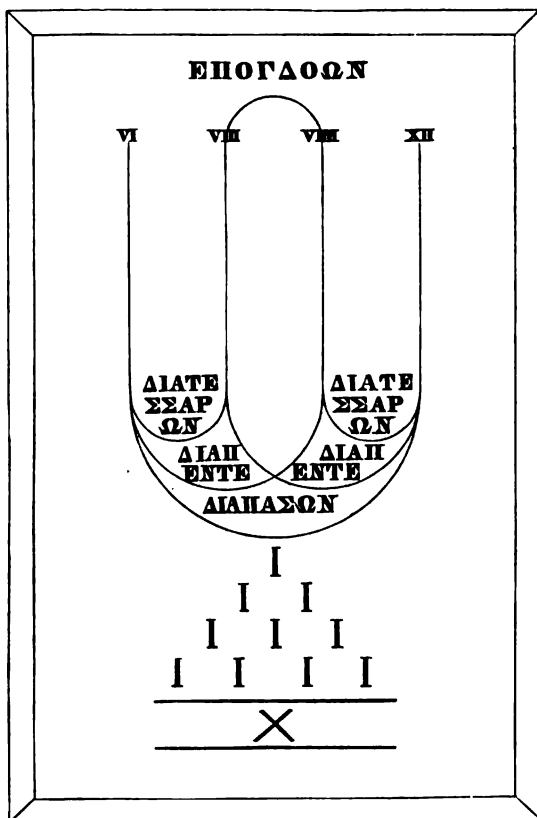


Fig. 65.

gedrängt hocken und kauern, steht er allein für sich aufrecht; während sie schreiben und lesen, demonstriert er aus seinem Buche, was er gefunden und erdacht; während jene endlich in die äußere Thätigkeit sich vollkommen verfenkt haben, offenbart er eine gewaltige innere Erregtheit, die sich auch in der lebhafteren Bewegung des Leibes kundgibt. Zusammengefaßt giebt aber auch diese ganze Gruppe ein lebendiges Bild vom Lehren und Lernen, vom allmählichen Begreifen bis zum selbst-

ständigen Erkennen und deckt sich auf diese Art vollkommen mit der Gruppe der Geometer und Astrologen auf der Gegenseite.

Als formelle Spitze der Pythagorasgruppe stellt sich dem Auge die schöne Jünglingsgestalt dar, welche Raffael zwischen dem Knaben, der die Tafel hält, und dem demonstrierenden Philosophen gezeichnet hat. Das anmuthige Gesicht ist von langem, bis auf die Schultern herabfallenden Lockenhaare eingerahmt, der Leib in einen kunstreich drapirten schweren weissen Mantel gehüllt. Langsam gemessen, mit der Linken den Mantel über der Brust zusammen haltend, schreitet der Jüngling, von Vafari wohl irrthümlich für den Herzog Francesco Maria von Urbino ausgegeben, entlang, das Gesicht dem Beschauer zugewendet. Er nimmt keinen Antheil an der Thätigkeit der Gruppe. Das Recht, hier aufzutreten, giebt ihm seine Schönheit. Und wer wollte ihm das Recht weigern und seiner Erscheinung zürnen, wenn dieselbe so viele gefällige Reize bietet! Daß Raffael sich ausschliesslich von malerischen Interessen leiten liess, als er diese Figur schuf, die vortrefflich den sonst leeren Raum ausfüllt und belebt, unterliegt keinem Zweifel. Ob in ähnlicher Art die Rücksicht auf die künstlerische Form dem jugendlichen Frauenkopfe hinter dem Orientalen und dem Knaben über ihr ausschliesslich das Recht auf das Dasein verliehen, oder ob diese auch inhaltliche Beziehungen in sich bergen, bleibt unentschieden. Jedenfalls verbinden sie ungezwungen die Pythagorasgruppe mit dem Gestaltenkreise, welcher den Vordergrund links abschliesst.

Auf den hohen Sockel einer Säule hat ein laubbekränzter bartloser Mann von liebenswürdig heiterem Aussehen ein Buch gestellt und liest in demselben. Ein Jüngling, hinter ihm stehend, legt ihm die Hand auf die Schulter und blickt mit in die aufgeschlagene Schrift, von der Seite naht sich ihm ein bärtiger Greis mit einem Knäblein auf dem Arme. Gar mannigfache Deutungen, die eine so wenig sicher wie die andere, hat diese Gruppe erfahren, daß man sich scheut, die Zahl derselben noch zu vermehren. Kein Zweifel, daß hier die Thätigkeit des Grammatikers verfinnlicht wird. Das bekundet nicht nur die Beschäftigung der Glieder der Gruppe, sondern deutet auch der Kranz auf dem Haupte des Lehrers an. Denn mit einem Spiele in den Adonisgärten, mit einem Gange durch belaubte Haine wurde von den Humanisten das Studium der Grammatik verglichen. Damit mochte vielleicht die Erinnerung an die Stellen in den Schriften Marfilio Ficino's sich verknüpfen, in welchen Plotin's Schönheit und Liebenswürdigkeit geschildert, und wie ihm Frauen folgten und Eltern die Kinder zur Erziehung brachten, erzählt wird*). Marfilio Ficino's Ideen bildeten die Grundlage für Raffael's Schule von Athen.

*) Marf. Ficini Opp. p. 1541.

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

Für die ganze Gruppe bietet sich die Bezeichnung: Dialektiker, am natürlichsten dar. Dann bleibt von den Wissenschaften, welche auf die Philosophie vorbereiten, nur noch die Physik übrig. Sie kann nach der ganzen Anordnung des Bildes nur auf der rechten Seite, der Sokratesgruppe gegenüber, ihren Platz gefunden haben, wo wir als Hauptperson einen stattlichen Greis mit langem weißen Barte, vollständig in einen Mantel gehüllt und einen anderen älteren Mann, der mit verhülltem Kopfe, auf einen Stab gestützt einhereschreitet, wahrnehmen. Doch hat Raffael auf jede nähere Charakteristik verzichtet, so daß dieselben nur gleich den anderen Figuren dieser Gruppe, dem Jüngling, der einen Pfeilervorsprung als Stütze und sein Knie als Schreibpult benützt, und dem benachbarten Manne, welcher ihm ruhig prüfend zusieht, als eine allerdings künstlerisch überaus wirkfame Staffage anzusehen sind.

Raffael hat die Gruppen und Gestalten nicht gleichmäÙig über die ganze Bildfläche vertheilt; sie drängen sich gegen die Ecken und gestalten in der Mitte einen freien Ueberblick der Treppe. Nur wenige Figuren unterbrechen hier die gerade Flucht der Stufen. Am Fusse der Treppe sitzt, auf einen Steinwürfel die Arme aufstützend, in tiefstes Nachsinnen versunken, ein einsamer Denker; auf der zweiten Stufe hat sich Diogenes gelagert; die dritte steigt behend, den Mantelzipfel nach Sitte der Italiener über die Schulter geworfen, ein Jüngling heran, dem Fingerzeige des alten Mannes folgend, der, im Herabschreiten begriffen, den Fragenden auf Platon und Aristoteles verwiesen hat. Die Gründe für diese Anordnung lassen sich nicht schwer errathen. Platon und Aristoteles bilden nicht für die handelnden Personen den ausschließlichen Mittelpunkt, auf welchen sich alle beziehen, von welchem sie die Richtung

empfangen. Die Mehrzahl der Gruppen erscheint vielmehr selbständig gestellt und beinahe abgeschlossen. Um so nothwendiger war es, die beiden Philosophen für den Beschauer als die Hauptgestalten zu charakterisiren. Und dieses geschah am wirksamsten so, daß der Vordergrund vor ihnen frei blieb, der Blick des Betrachtenden ohne jeden Aufenthalt sie trifft. Raffael's Voraussicht hat sich glänzend bewährt. Wer vor die Freske tritt, dessen Auge wird stets zunächst von den Gestalten Platon's und Aristoteles' gefangen genommen, die allein in der Mitte der Halle stehen und, obgleich dem Auge am entferntesten, dennoch der Phantasie am nächsten erscheinen; und wenn auch dann die Aufmerksamkeit den anderen Gruppen sich zuwendet, bei den Gestalten des Vordergrundes verweilt und erst allmählich wieder aufsteigt, am Schlusse kehrt sie doch zu Platon und Aristoteles zurück, welche die Scene beherrschen und als die Größten und Mächtigsten der ganzen Gemeinde sich offenbaren.

In ihrer Nähe hört das Fragen und Schreiben auf, legt sich das Drängen und Wogen, der Aufruhr der Geister. In ehrfurchtsvolles Schweigen gehüllt ordnen sich ihre Schüler unwillkürlich in zwei Reihen; alle, die begeisterten Jünglinge, die welterfahrenen Greise, befeelt gleichmäßig ein Gefühl der Bewunderung und Verehrung ihrer Meister. Aristoteles, jünger, schlanker, lebhafter im Wesen, fast leidenschaftlich im Ausdruck, streckt gebietend die Rechte aus, Platon dagegen, ein würdiger Greis mit langem Barte, das Haar wie von Begeisterung leise bewegt, das Gewand in ruhige Falten gelegt, weist mit erhobener Rechten zum Himmel empor. Wie erfüllt sich da das Bild, welches die humanistische Philosophie von den beiden Helden entworfen, von Aristoteles, der die Natur und das Wesen der Dinge, ihr Maas und ihre Zahl ergründet, und von Platon, der die Gedanken von den natürlichen Dingen zu ihrem Schöpfer, zu Gott, emporführt. Wenn uns noch ein Zweifel über die Herkunft und Grundlage des Bildes geblieben wäre; im Angesicht dieser beiden Gestalten erkennen wir es unwiderleglich: In der Schule von Athen hat Raffael die Ideen des humanistischen Zeitalters von den aufsteigenden Stufen der Erkenntniß, von der Harmonie des Wissens mit dem religiösen Glauben, von der Einheit der platonischen Philosophie mit der Theologie verkörpert. Und jetzt verstehen wir auch Vasari's Beschreibung der Freske. Ihn hatten spätere Kupferstiche, nach einzelnen Gruppen angefertigt und mit irrigen Inschriften versehen, auf eine falsche Fährte geleitet, aber doch nicht völlig gehindert, daß in seiner Erinnerung der richtige Inhalt des Bildes dämmere. »Die Theologen bringen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang«, sagt er das eine Mal, und an einer anderen Stelle: »Die Philo-

fophie und die Astrologie, die Geometrie und die Poesie vereinigen sich mit der Theologie«. Ja, es ist Platon, nach humanistischem Glaubensbekenntniß »der göttliche Platon«, der »Theologe« Platon, welcher als den Gipfel aller Wissenschaften, der Grammatik, Arithmetik, Musik, Geometrie, Astrologie, Physik und Dialektik die Philosophie aufgestellt und diese dann mit der Gotteserkenntniß, der Theologie, vereinigt hat.



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

ähnlichen Eindruck wie der Himmel, der sich in der Disputa über den Helden des Glaubens wölbt, oder wie Apoll mit den neuen Mufen, welche den Gipfel des Parnasses einnehmen. Der Beschauer steigt von der realen Welt zu einer idealen empor.

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

Gegen die Haltung der einzelnen Gestalten mag vielleicht das Eine und Andere eingewendet werden können. Die Temperantia mag zu gewaltsam in der Bewegung, die Prudentia nicht belebt genug im Gesichte erscheinen. Immer wird die Schönheit und Kraft der Formen unsere Bewunderung erregen. Welch' mächtiges Weib ist die Stärke, welcher Schwung geht durch die Zeichnung der Gewänder. Sie sind in großen Massen angelegt und bei allem Reichthum der Falten doch einfach und natürlich geworfen. Nichts von einem künstlichen Arrangement und

*) Stich von R. Morghen.

rechnendem Vorbedacht ist zu bemerken, vielmehr empfangen wir den Eindruck, daß die Frauen, als sie sich niederließen, den Mantel, wie es die Freiheit der Bewegung und die Bequemlichkeit der Lage erheischte, ordneten, hier ihn fallen ließen, dort den Saum aufzogen und den Zipfel über den Schoofs warfen. Vor Allem aber entzückt der äußere Umriss der Composition. Dem Halbkreise, welcher die Fläche einschließt, folgend, steigt auch das Bild in der Mitte empor. Innerhalb dieser allgemeinen Begrenzung werden aber die Gestalten von einer reizenden Wellenlinie umschrieben, welche bei dem Genius in der linken Ecke beginnt und dann stetig steigt und sinkt, bis sie auf der rechten Ecke ihren Abschluß findet.

Rechts und links vom Fenster sind zwei gleichartige, innerlich wenig bewegte Szenen geschildert, in welchen wohl die Porträttröue der dargestellten Personen von allem Anfange das größte Interesse erregte. Auf der schmälern linken Fensterseite übergibt Kaiser Justinian dem Trebonianus das Gesetzbuch. Der Kaiser, in den Purpurmantel gehüllt, den Lorbeerkranz auf dem Kopfe, den Herrscherstab in der Rechten, sitzt auf einem einfachen antiken Stuhle und reicht dem vor ihm demüthig knieenden Rechtsgelehrten das Buch. Die Enge des Raumes macht die Bewegung des Kaisers unfrei und drängt auch die sechs Männer, welche sein Gefolge bilden, gar zu dicht an einander.

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

*) Skizzen zu beiden Darstellungen, mit der Feder gezeichnet und mit Bister lavirt, befinden sich im Städel'schen Museum in Frankfurt. (Ph.)



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

Dann aber feſſelt uns der Einblick in das ſtetiſche geſunde Wachen des jungen Meiſters. Er hatte einen gewaltigen Sprung gewagt, als er von Florenz nach Rom überſiedelte. Die Kluft zwiſchen ſeinem letzten florentiner Werke und ſeiner erſten römischen Arbeit iſt viel gröſſer als der Unterſchied zwiſchen ſeinem erſten und letzten römischen Gemälde. Nachdem aber einmal das Wagniß gethan und gelungen war, geht er klaren Blickes und feſten Schrittes langſam vorwärts. Wir können beinahe an jedem folgenden Bilde ſeine Fortſchritte bemefſſen. Seine Technik wird ſicherer; ſoweit es der arge Zuſtand der Fresken erlaubt, bemerken wir, daſs er immer ſeltener zur Uebermalung al secco greift, die Farben kräftiger nimmt, mit Hilfe derſelben auch zu modelliren lernt. Die Männerköpfe werden markiger, die Frauenleiber mächtiger, die Gewänder wallender. Es iſt ein vornehmes, kräftiges Geſchlecht, mit welchem wir auf ſeinen Bildern immer häufiger und inniger verkehren. Wir fragen

nach den Einflüssen, welchen er unterthan wurde und welche den Umschwung in ihm hervorriefen. Zunächst denken wir natürlich an die Deckenbilder in der Sixtina. Diese vollendete Michelangelo aber erst, lange nachdem Raffael die Fresken in der ersten Stanza fertig gemalt. Sollte Raffael, während Michelangelo noch an der Arbeit war, die Gelegenheit gehabt haben, die Decke in der Sixtina, besonders die Einzelfiguren, auf die es ihm vorzüglich ankommen mußte, eingehend zu studiren? Dem widerspricht Condivi's Bericht. Auch findet sich in Raffael's ersten römischen Fresken keine einzige Figur vor, die man nothwendig und unmittelbar auf Michelangelo's Vorbild zurückführen müßte. Ebenfowenig kann man der Antike einen hervorragend bestimmenden Einfluss zuschreiben. Nur in einzelnen Fällen borgte sich Raffael, wie wir sahen, von ihr Formen und Gestalten. Müssen nun auch die einzelnen unmittelbaren Muster geleugnet werden, so wird man desto williger zugeben, daß die Personen, Dinge und Verhältnisse zusammen, Michelangelo und Bramante, die Antike und die Werke der Zeitgenossen, das große Leben in seiner Umgebung auf ihn einwirkten und seine Entwicklung gleichmäßig förderten. Er entnahm seine Kraft dem Boden, den er betrat.



VII.

Die Stanza d'Eliodoro.



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

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

mächtige Formen angenommen und der Künstler gelernt hat, das Gewand in breite Falten zu legen und in großen Massen zusammenzuhalten, bewahrt das Antlitz gern noch die fröhlich holden Mädchenzüge der florentiner Periode. Erst als in Raffael's Colorit neue Grundsätze zur Herrschaft gelangten, verschwand auch aus den weiblichen Köpfen der ältere, auf eine zarte, leichte, auch in den Schatten helle Färbung berechnete Typus. Ein kleines, im Dresdener Cabinet bewahrtes, leider nicht mehr unverfährtes Blättchen (Br. 81) lehrt uns die Veränderung, welche mit dem Madonnentypus vor sich ging, am besten kennen. Dem Betrachter wird die Verwandtschaft der Gesichtsformen, besonders der Stirn, der Augen,



Fig. 66. Handzeichnung im Kupferstich-Kabinet zu Dresden.

des Mundes mit den berühmtesten römischen Madonnen Raffael's nicht entgehen und die Vermuthung, daß hier überall ein bestimmtes Modell zu Grunde liege, auftauchen. (Fig. 66.)

Es scheint, daß Papst Julius selbst mit Aufträgen auf Tafelbilder den Gönnern Raffael's voranging. In die Kirche Sta. Maria del popolo, gleichsam der Familienkirche der Rovere, stiftete er sein eigenes Portrait*) und ein Madonnenbild. Beide Werke sind schon frühzeitig und oft wiederholt worden und noch gegenwärtig in einer größeren Zahl von Exemplaren vorhanden. Diese große Beliebtheit hat aber bei den zwei Bildern nicht die gleichen Früchte getragen. In Bezug auf das Portrait können wir uns vor Prätendenten, welche den ausschließlichen Anspruch auf

*) Kreidezeichnung des Kopfes nach dem Leben in Chatsworth. Br. 85.

Springer, Raffael und Michelangelo. I.

Originalität erheben, kaum retten; was das Madonnenbild betrifft, so haben die zahlreichen Wiederholungen den Glauben, als könnte das seit achtzig Jahren verschollene Original noch jemals wiedererkannt werden, stark erschüttert. Florenz beherbergt die beiden Portraitexemplare, welche sich am eifrigsten den Rang streitig machen. In der Modellirung und in der energischen Farbenbehandlung sind beide Exemplare gleich vortrefflich, das Gemälde im Pittipalaste noch etwas tiefer im Tone als jenes in der Tribuna. In Einzelheiten weichen sie von einander ab. Am Exemplar in der Tribuna erscheinen die Nebendinge und Theile der Gewandung, wie das weiße Chorhemd, sorgfältiger ausgeführt, dagegen der Bart massiger behandelt, als am Pittiexemplare, wo namentlich der

Ann. 1. Bart mit feinerem Pinsel aufgetragen ist. Die Betonung des Wesentlichen, die flüchtige Wiedergabe des Nebenfächlichen macht die Originalität des Pittiexemplares wahrscheinlich. Dagegen spricht freilich ein nur ganz äußerlicher Umstand zu Gunsten des Bildes in der Tribuna. Daselbe ist durch Erbschaft aus dem Hause Rovere an die Herzöge von Toscana gekommen, während über die Herkunft des Pittiexemplares nichts Sicheres bekannt ist.

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

Raffael hat kein neues Motiv hier verkörpert, in dem zärtlichen Ausdrucke der Madonna, in dem strahlenden Gesichte des Christkindes, in der Betonung der Seligkeit, welche das unmittelbare Zusammenleben gewährt, florentiner Stimmungen wieder erweckt. Dennoch nimmt man

*) Das beste Exemplar bei Cav. Laurie in Florenz. Skizze für das Christkind in Lille. Br. 76.

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

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

Auf weiche Tücher gebettet schläft sanft und ruhig das Christkind. Der eine Arm hält noch die Lage fest, welche er bei dem Einschlummern eingenommen und ist um das Haupt geschlungen, den anderen hat der Schlaf gelöst, so dafs er leicht den Leib entlang herabgleitet. Leise hebt die knieende Madonna den Schleier von dem Kinde und zeigt es in seiner erquicklichen Ruhe, das Bild der Unschuld und des glücklich harmlosen Friedens, dem Johannesknaben, der, von der Linken der Madonna umfaßt und herangezogen, ihr zur Seite kniet und die Hände zur Andacht gefaltet hat. Diese Scene, in eine von antiken Ruinen belebte Landschaft verlegt, schildert die Pariser Madonna mit dem

Diadem.*) Noch stärker als hier tritt in der *Madonna del divino amore****) im Museum zu Neapel das Christkind als Mittelpunkt auf. Es sitzt rittlings auf dem Knie der Madonna, die mit gefalteten Händen zusieht, wie ihr Sprosse seine erste selbständige Handlung als Gottessohn versucht und den anbetenden Johannes segnet. Der Vorgang würde noch ernster und feierlicher wirken, wenn nicht Raffael einen Zug eingestreut hätte, der uns in die unbefangene Wirklichkeit versetzt. Dem noch linkischen Kinde führt die heilige Anna, ganz großmütterlich in Wesen und Ausdruck, den Arm. So werden wir wieder in das harmlos glückliche Familienleben zurückgeführt, von welchem uns der an das kirchliche Mysterium streifende Hauptinhalt des Bildes entfernt hatte. Raffael mochte selbst die Empfindung haben, daß er einen neuen Boden betreten. Selbst das Colorit sucht er dem würdevollen ernsten Gegenstande genauer anzupassen. Er giebt den Halbtönen grössere Kraft und Tiefe und läßt Farbengegenstände ohne Scheu nebeneinander bestehen. Der monumentale Stil scheint durch, wenn auch die Frescomalerei hier noch nicht ihr unbedingtes Uebergewicht geltend macht.

Im Angesicht der *Madonna del divino amore* möchte man behaupten, daß die zukünftige Richtung Raffael's hier ihre Schatten vorausgeworfen habe; hält man sich dagegen die *Madonna del Passaggio* oder die *Madonna aus dem Hause Alba* vor Augen, so entdeckt man die Unsterblichkeit der florentiner Anschauungen in Raffael's Phantasie. Von der *Madonna del Passaggio* ist, so scheint es, die Urchrift verloren gegangen. Nur die Composition können wir mit voller Sicherheit auf Raffael zurückführen, während die Ausführung der zahlreich erhaltenen Exemplare in Farben, selbst des berühmtesten unter ihnen, welches Lord Egerton in London bewahrt, im besten Falle seiner Werkstatt, meistens aber viel späteren Zeiten angehört. Die *Madonna*, eine der stattlichsten Gestalten, die Raffael geschaffen, ergeht sich mit dem Christusknaben im Grünen. Ihr begegnet Johannes, der wie gewöhnlich auf ein dünnes Rohrkreuz sich stützt und ein Lammfell lose über die linke Schulter herabhängen hat. Er bringt zärtlich sein Gesicht dicht an das Gesicht seines Altersgenossen, der aber nicht mehr seinesgleichen ist, und beugt demuthsvoll das Knie, um Christus zu huldigen. Dankbar dafür legt ihm die Madonna die Rechte auf das Haupt, während sie mit der Linken den Arm Christi umfaßt hält und den Knaben leicht an ihren Leib preßt. Gegenüber dem zärtlichen Anstürmen des Johannes erscheint dieser feste Halt, welchen

*) Stich von Desnoyers.

**) Stich von Lorichon. Carton
schlecht erhalten, gleichfalls in Neapel.

die Madonna dem Christuskneben gewährt, als ein fein erfonnener, dabei ganz natürlicher Zug. So viel Bewunderungswürdiges aber auch fonft die Composition zeigt: der schließliche Eindruck ist dennoch nicht harmonischer Natur. Und dabei sieht man noch von Josephus ab, der seitwärts durch die Büsche schleicht, ohne irgend einen anschaulichen Antheil an der Handlung zu nehmen. Raffael hat über diesen Heiligen nicht so arg gespottet wie Giotto, offenbar aber gleich allen andern Künstlern die Schilderung deselben wenig dankbar gefunden. Die unvollkommene Befriedigung aber, welche dieses und andere verwandte Bilder gewähren, hängt wohl damit zusammen, daß sie einer Uebergangsstimmung entsprungen sind und aus diesem Grunde noch keine geschlossenen, einheitlichen Formen aufweisen.

Das Hineinragen in eine andere Welt, ohne in ihr vollkommen aufzugehen, mindert die Wirkung auch der Madonna aus dem Hause Alba*), so benannt, weil sie eine Zeit lang im vorigen Jahrhundert sich im Besitze der Herzoge von Alba befand. Ursprünglich soll das Bild auf dem Altare einer Klosterkirche (Nocera de' Pagani) im Neapolitanischen gestanden haben, wogegen aber die Rundform zu sprechen scheint. Gegenwärtig (seit 1836) gehört es zu den wenig zugänglichen Schätzen der Petersburger Eremitage. Wie lebendig noch der florentiner Geist in Raffael herrschte, fagen namentlich die Röthelzeichnungen aus, welche das Liller Museum (Br. 89, 90) von der Madonna aus dem Hause Alba bewahrt. Auf der einen Seite des kostbaren Blattes ist die ganze Gruppe und neben derselben noch zwei Skizzen zur Madonna della Sedia dargestellt, woraus erhellt, daß die beiden Madonnen in ihrem Ursprunge zeitlich zusammenfallen. Die Rückseite des Blattes zeigt außer einem halbverworfenen Entwurfe zu einer Madonna, welche vom Christkinde umhüllt wird, das Naturstudium für die Figur der Madonna. Zum Modell diente Raffael ein junger Burfsche, blos mit einem Hemde bekleidet, welches hoch über die Kniee hinaufgezogen ist. Da die Beine im Bilde doch verhüllt werden, läßt ihnen Raffael hier unbefangen die männliche Form; bei der Zeichnung des Kopfes dagegen legt er schon einen madonnenhaften Zug in das Antlitz, den er offenbar dem Modelle nicht ablauschen konnte, sondern, in seinem schöpferischen Denken vorarbeitend, selbständig erfann, auch im ausgeführten Bilde beibehielt. Dieses führt uns die Madonna in jugendlich anmuthiger Erscheinung vor, um den Kopf ein leichtes Tuch turbanartig gewunden, den Körper in ein schwer und wuchtig fallendes Gewand gehüllt. Sie hat sich auf blumenreichem Rasen

*) Treffliche Photographie von Braun.

niedergelassen und hält in der einen Hand lässig ein Buch, während sie mit der anderen das Christkind umfängt, das sich von seinem Sitze im Schoofse der Madonna erhebt, um von dem knieenden Johannesknaben das dargereichte Rohrkreuz zu empfangen. Der Grundton ist in der Madonna Alba (wie in dem gleichzeitigen und vielfach verwandten Kupferstiche Marcanton's: die Madonna mit dem langen Beine) florentinisch. Sieht man aber näher zu, so entdeckt man nicht allein in Einzelheiten, wie in den Sandalen der Madonna, in den Bergzügen im Hintergrunde der Landschaft römische Erinnerungen; noch ungleich stärker deuten der ernste Ausdruck des Christkinds und die ehrerbietigen Geberden des Johannes die Aenderung in der Auffassung an, welcher bald auch ein Wechsel im Stile, in der Formengebung und im Colorit folgen sollte. Um über diese letztere Wandlung volle Klarheit zu erlangen, thut es aber Noth, zur Hauptthätigkeit Raffael's zurückzukehren und seine künstlerische Entwicklung auf dem Gebiete der Frescomalerei, wo sie sich genauer beobachten läßt, zu schildern.



Die Arbeiten in den Stanzen wurden, so lange Julius II. lebte, keinen Augenblick unterbrochen. Gleich nach der Vollendung der Stanza della Segnatura ging Raffael an die Ausschmückung der anstoßenden Kammer, welche nach dem hervorragendsten Wandgemälde die Stanza d'Eliodoro genannt wird. Vor Raffael hatten hier bereits andere Künstler gemalt; doch wurden bekanntlich auf Befehl des Papstes alle Bilder abgeschlagen, um für Raffael's Schöpfungen Raum zu gewinnen. Nur die dekorative Einrahmung der Decke, eher die Spuren Sodoma's tragend als Peruzzi's, dessen Thätigkeit in dieser Stanze von Einzelnen vermuthet wird, blieb stehen. Aehnliche Verhältnisse traten also an Raffael heran, wie bei der ersten Stanze; ähnliche Fragen wie dort liegen uns auch jetzt wieder zur Lösung vor. Hat sich Raffael durch den älteren Bilderschmuck stofflich bestimmen lassen, die Gegenstände der Darstellung im Wesentlichen beibehalten und nur in den Formen dieselben erweitert und vergrößert? Hat ferner Raffael an den eigenen Compositionen während der Arbeit keine wichtigen Aenderungen vorgenommen? Reiften sie erst allmählich, oder hat er gleich von allem Anfange den rechten Ton getroffen? Und endlich, wie weit war er von fremdem Willen abhängig, welchen Antheil haben dritte Personen an dem hier verkörperten Gedankenkreise?

Das Material, um auf alle diese Fragen eine genügende Antwort zu geben, ist nicht so reichhaltig, als der Anschein vermuthen läßt. Es hat

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

Der Bilder Schmuck vertheilt sich hier wie in der ersten Stanze auf Decke und Wände. An der Decke hat Raffael in der Form aufgespannter Teppiche vier himmlische Erscheinungen, von welchen die Bücher des alten Testaments berichten, geschildert: Jehova kündigt Noah die Rettung aus dem über die sündige Menschheit verhängten Strafergerichte an; ein Engel des Herrn fällt Abraham in den Arm und wehrt ihm, das Opfer Isaaks zu vollziehen; Jacob sieht im Traum die Himmelsleiter und Jehova spricht aus dem brennenden Dornbusch zu Moses. Aehnlichen Erscheinungen himmlischer Boten und Zeichen begegnen wir auch auf den Wandgemälden. Als der syrische Feldherr Heliodor die Tempelschätze zu Jerusalem zu plündern sich anschickte, wurde er, wie das zweite Buch der Maccabäer (c. 2. v. 23) erzählt, durch einen himmlischen Reiter in die Flucht getrieben. Vor dem heiligen Petrus, welcher dem Papst Leo dem Großen zur Seite schwebte, wich nach der »legenda aurea« der Hunnenkönig aus Italien zurück. Dem zweifelnden Priester offenbarte sich nach einer rasch berühmt gewordenen Sage in Bolsena während des Messopfers in der Hostie der Leib Christi. Den heiligen Petrus endlich befreite ein Engel aus dem Kerker, in welchen ihn (Apostelgesch.

*) Vafari läßt ihn erst in der dritten Stanze, also 1514, mitwirken.

cap. 12) König Herodes geworfen hatte. Durch alle vier Wandbilder weht demnach ein gemeinsamer Zug, in allen greift ein Abgesandter des Himmels in die Handlung entscheidend ein und führt die Katastrophe herbei. Die Handlung selbst hat stets zum Ziele die Befreiung des Glaubens und die Rettung der Kirche. Man könnte daher annehmen, daß alle vier Darstellungen, wie sie innerlich verwandt sind, so auch äußerlich zu gleicher Zeit erfaßt wurden und einem einheitlichen Gedankenkreise den Ursprung verdanken. Die genauere Betrachtung enthüllt aber einen wesentlichen Unterschied zwischen der Befreiung Petri und den übrigen Wandgemälden. Bei der Befreiung Petri allein ist kein Papst gegenwärtig, während in den anderen Darstellungen stets der Papst mit seinem Gefolge Platz gefunden hat und eine mehr oder minder bedeutende Rolle spielt. Scheint es doch, daß dem Künstler kaum weniger warm an das Herz gelegt wurde, den Papst zu verherrlichen, als die historischen Vorgänge lebendig und ergreifend auszumalen.

Aus welchem Grunde hat man nur bei dem ersten Bilde davon abgesehen? Wir erinnern uns, daß die Messe von Bolsena, die Vertreibung Heliodor's und die Flucht Attila's nachweislich noch zu Julius' II. Zeiten entworfen wurden. Von dem vierten Bilde ist dieser frühe Ursprung nicht bekannt; im Gegentheile wird angenommen, daß Leo X. in dem Schicksale des Apostelfürsten das eigene vorgebildet glaubte, in versteckter Weise in der Befreiung Petri seine Erlösung aus der französischen Gefangenschaft nach der Schlacht bei Ravenna (11. April 1512) verherrlichen wollte und die Rettung Petri aus dem Kerker auf die vierte Wand zu malen befahl. So drängte sich die politische Anspielung in die monumentale Kunst ein und verwandelte die letztere beinahe in ein bloßes Räthelspiel. Es herrscht zwar die Meinung, daß Leo X. diese häßliche Uebung bereits vorgefunden und nichts gethan habe, als das Werk Julius' II. fortzusetzen. Man vermuthet ähnliche Anspielungen auf Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart auch in den übrigen Bildern der zweiten Stanze, ja einzelne Erklärer gehen so weit, alle Gemälde in dieser und den folgenden Stanzen in eine unmittelbare Beziehung zu dem lateranischen Concil zu setzen, welches vom 3. Mai 1512 bis 16. März 1517 in Rom verammelt war. Raffael's Fresken sollen nach dieser Ansicht die Thätigkeit des Concils verherrlichen, seine Beschlüsse illustriren. Gewiß träfe Raffael kein Tadel, daß seine Phantasie von großen Ereignissen der Gegenwart sich ergriffen zeigt, seine Kunst dieselben wieder spiegelt. Noch weniger verdiente der Papst dafür einen Vorwurf, daß er einen, wenn auch mehr durch politische Künste als durch kirchliche Macht errungenen Triumph in seinen Prunkgemächern verewigt schauen

will. Nichts würde hindern, Raffael's Fresken mit dem lateranischen Concil in Verbindung zu bringen, wenn nicht die Schwierigkeit bestände, sie der Zeit nach in Einklang zu bringen. Raffael hätte noch während die Verhandlungen im Concil schwebten, ihren Ausgang errathen und bereits künstlerisch gestalten, in einzelnen Fällen sogar noch ehe die Gegenstände berathen wurden, die Beschlüsse über dieselben in idealer Weise verherrlichen müssen. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den Fresken in den Stanzen und dem lateranischen Concil läßt sich nicht begründen. In Einzelheiten, welche erst während der Ausführung des Bildes festgestellt wurden, gab Raffael Anspielungen an Zeitgenossen und gegenwärtige Ereignisse Ausdruck, brachte z. B. Porträts in denselben an, die Grundzüge der Composition hat er unabhängig von der Tagesgeschichte entworfen. Es bedurfte nicht erst des lateranischen Concils, um die Gedanken, welche die Bilder des Heliodorzimmers aussprechen, zu wecken. Die Stimmung, welche seit dem Baseler Concil die kirchlichen Kreise durchzog, die Ziele, welche der Regierung Julius II. überhaupt vorschwebten, genügen, um die Wahl der Gegenstände und den Ton der Schilderung zu erklären. Den ältesten Beschreibern der Stanzen lag auch die kirchenpolitische Deutung derselben fern. Vafari giebt als Inhalt des Heliodorbildes »die Vertreibung des Geizes aus der Kirche« an. Erst Bellori (1695) entdeckte in den einzelnen Gemälden eine politische Tendenz. Dafs diese in die Bilder nachträglich hineingelegt wurde, nicht nothwendig mit ihnen verknüpft ist, beweist die Wiedergabe der gleichen Gegenstände bereits vor Raffael's Zeit. Heliodor's Vertreibung aus dem Tempel war auf einem Teppich dargestellt, welchen Julius II. noch als Cardinal gekauft hatte*), die Messe von Bolsena ist nur die Variante einer weit verbreiteten Legende, welche als »Messe des heiligen Gregorius« im 15. Jahrhundert vielfach von Künstlern geschildert wurde, die Befreiung Petri hatte Filippino Lippi in der Brancacci-Kapelle gemalt.

Nur bei dem letzten Bilde darf man aus der späteren Einfügung auf den Zutritt neuer äußerer Einflüsse und zwar, wie es in der Natur des neuen Papstes Leo X. lag, rein persönlicher Art schliessen. Denn wir besitzen, wenn nicht Alles täuscht, die Composition, welche ursprünglich die Stelle der Befreiung Petri einnahm und erst nachträglich durch dieselbe verdrängt wurde. Die Louvrefammlung bewahrt ein Blatt (Br. 264), in Bister gezeichnet und mit Weiss aufgehört, welches längst als der Entwurf zu einem Stanzenbilde erkannt wurde. Es ist keine Originalarbeit

*) E. Müntz, Raphael p. 275.

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



Die Entstehungsgeschichte des Bilderschmuckes in der Stanza d'Elidoro giebt auch schon Aufschluss über seinen künstlerischen Werth. Er ist so ungleicher Art, daß gegen den Raffaelischen Ursprung einzelner Gemälde Zweifel laut wurden. Drei der Deckenbilder, deren untergeordnete Bedeutung man allerdings längst zugab, werden von Robinfon, dem hervorragendsten englischen Kenner Raffael's, diesem förmlich abgeprochen und auf einen Schüler, vielleicht Giulio Romano, zurückgeführt. Bestätigt sich diese Meinung, und sie ist nur in Bezug auf die Erscheinung Jehova's im Dornbusch anfechtbar, so bleibt Raffael von dem Vorwurfe frei, eine einfache Scene ganz unbegreiflich ungeschickt und unverständlich angeordnet zu haben. Dieses ist der Fall in dem Traume Jakob's, wo die Himmelsleiter, ganz abgesehen von den wenig zuzagenden Engelsgestalten so angelegt ist, daß sie der von ihr abgewendete Schläfer gar nicht erblicken kann. Und auch der andere Tadel trifft dann Raffael nicht, daß er sich selbst abgeschrieben habe. Schon Rumohr hat bemerkt, daß der zweite Engel, welcher den Widder im Arme in wunderlicher Verkürzung vom Himmel herabwirbelt, in älteren Werken Raffael's (Freske S. Severo, Madonna del baldacchino) wiederkehrt. Was ist wahrscheinlicher, daß der Meister sich selbst copirt oder daß ein Schüler das vorhandene passende Vorbild genau nachahmt?

Minder willig streicht man auch das dritte Deckenbild, Jehova im Dornbusch, aus der Reihe der Raffaelischen Werke. Mitten aus den Flammen, an welchen der Künstler die Goldlichter nicht gespart hat, steigt der Herr empor. Ihn begleitet rechts ein stattlicher Engel, links aber kniet vor ihm mit verhülltem Gesichte, in demüthig gebeugter Stellung Moses. In der letzteren Figur läßt sich doch kaum Raffael's eigenthümliche Empfindungsweise, das Maafsvolle und Würdiggemessene verkennen. Ebenso wenig kann auf der anderen Seite die Abhängigkeit der Jehovagestalt von dem Typus, welchen Michelangelo in der Sixtina festgestellt, abgeleugnet werden, und zwar ist Jehova in dem Bilde der Erschaffung Adams das Muster für Raffael geworden.*) Diese Nachahmung steht nicht vereinzelt und zufällig da. Auch in dem letzten, durch einen berühmten Stich Marcanton's in weiten Kreisen beliebten Deckenbilde, der Verheißung an Noah, beobachten wir in den Zügen Jehova's das Studium Michelangelo's. Von diesem erscheint auch das Motiv der dienenden und stützenden Engel in der unmittelbaren Begleitung Gottes

*) Die Federzeichnung Gottvaters in Oxford und die Gruppe Abrahams mit Isaak, eine lavirte Bisterzeichnung mit aufgehöhtem Lichtton (Br. 39) sind nicht von Raffael's Hand.

entlehnt. Als das früheste Beispiel des Einflusses der Bilder in der Sixtina auf Raffael und als Beweis, wie offen und unumwunden der letztere dem Genius des älteren Meisters huldigte, besitzen die Jehovahgestalten an der Decke der zweiten Stanze eine nicht geringe Wichtigkeit. Nur dort man aus derselben nicht eine bedrückende Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo ableiten wollen. Es spricht gerade für die freie Sicherheit des ersteren, daß er einen, wie er erkannte, unübertrefflichen Typus frischweg borgte und in sein Werk aufnahm, ohne irgend welche Sorge, dadurch die Einheit seiner Schöpfung zu zerstören oder die Selbständigkeit der eigenen Arbeit zu lockern. Und in der That, die entlehnte Figur erscheint nicht äußerlich dem Noahbilde angefügt; sie hat, wie namentlich die Gewandung zeigt, sich einer Umformung unterwerfen müssen, um mit den übrigen Gestalten, dem knieenden Erzvater und der Frau in der Thüre mit den zwei reizenden Kindern, deren Raffaelischen Ursprung Niemand bezweifelt, in Einklang zu kommen.

Noch viel geringer fällt die Schätzung des antiken Einflusses aus, welcher gleichfalls in den Bildern der zweiten Stanze sich geltend machen soll. Bereits Vafari hat darauf aufmerksam gemacht, daß im Attilabilde der Schuppenpanzer des Reiters in der rechten Ecke von einer Figur auf der Trajanssäule entlehnt sei. Sein Auge hat ihn nicht getäuscht; er hat aber nicht allein gut, sondern so ziemlich auch Alles gesehen, was an antiken Erinnerungen hier vorkommt. Einzelne Aeußerlichkeiten, wie z. B. die Rüstungen, Helme, Waffen, nimmt Raffael von römischen Monumenten herüber, die aber den Kern der Composition nicht berühren, für die Stilentwicklung des Meisters völlig gleichgiltig bleiben. Noch stand Raffael nicht unter dem Banne der antiquarischen Strömung, welche auch für die formelle Darstellung die antik-römische Tradition als Richtschnur empfahl; noch sah er die Antike als eine andere Natur an, welche dem Künstler die mannigfachsten Anregungen gewährt, ihn aber niemals einschränkt und seiner Selbständigkeit beraubt. Wenn die Wandgemälde in der Stanza d'Eliodoro einen hervorragenden Platz im Kreise der Raffaelischen Werke einnehmen und gewiss als ein Knotenpunkt in seiner Entwicklung begrüßt werden müssen, so ist dieses nicht etwa dem Wiedererscheine der Antike zuzuschreiben, — sie sendet vorläufig nur einzelne kalte Strahlen — sondern auf die hier vollendete Wandlung des Stiles und der Farbengebung zurückzuführen.



Von der Messe von Bolsena, von der Vertreibung Heliodor's und der Flucht Attila's haben sich Zeichnungen erhalten, welche uns frühere Zustände der Composition vor die Augen bringen und, wie die Gemälde allmählich entstanden sind, wenigstens theilweise urkundlich belegen. Denn wir besitzen nicht alle Entwürfe Raffaels zu den Fresken in der zweiten Kammer, z. B. nicht den von Vasari hochgerühmten Carton zum Heliodorbilde*), sondern nur vereinzelte Blätter, welche der Zufall vor dem Verderben und der Vernichtung gerettet hat. Diese Rettung danken wir zumeist dem Umstande, daß Raffael's Entwürfe fleißig als Zeichenmuster benützt und von Schülerhänden vervielfältigt wurden. So kennen wir von dem Entwurfe zur Messe von Bolsena drei Nachzeichnungen, sämmtlich in Oxford bewahrt (Br. 37, 38), durchaus identisch in der Ausführung, welche uns das verloren gegangene Original ziemlich ersetzen. Wir ersehen aus denselben, daß der Künstler nicht geringe Veränderungen mit der Composition vornehmen mußte, ehe sie endgiltig festgestellt war. In dem älteren Entwurfe, welchen uns die drei Oxford Copien verfinnlichen, geht die Scene, soweit man aus der mit geringem Verstande gezeichneten Architektur schliessen kann, in der erhöhten Apsis einer Kirche vor sich; auf dem Gemälde ist ein halbrunder Raum durch eine Schranke von den übrigen mit Säulen prächtig geschmückten Theilen des Heiligthums abgefondert. Die Treppen, die hier und dort zum Altare führen, zeigen doch nicht die gleiche Anlage. Zuerst traten dem Beschauer die Stufen selbst, in der späteren Ausführung dagegen die Treppenwangen entgegen. Soweit erscheint der Wechsel in der Anordnung vollkommen gerechtfertigt. Die veränderte Treppenanlage vergrößerte den Raum am Fusse der Treppe; der Abschluß durch eine niedrige Schranke gestattete einen weiteren Ausblick in die Säulenhalle und gewährte Gelegenheit, noch einige Figuren anzubringen, welche neugierig über die Schranken hinweg den Vorgang betrachten.

Minder glücklich erscheint für den ersten Anblick eine andere Aenderung. Ursprünglich nahm den Platz am Altare der messeliefende Priester mit den Chorknaben und Kerzenträgern ausschliesslich in Anspruch; der Papst kniete als einfacher Zuschauer auf einer tieferen Stufe links. Das Gemälde stellt diesen mit dem Priester auf gleiche Linie, läßt ihn auf der anderen Seite des Altars (rechts) dem Priester gegenüber vor seinem Betstuhle knien und erhöht dadurch nicht wenig seine Bedeutung. Man kann darin ein höfisches Compliment vermuthen, dem Künstler vielleicht

*) Fragmente des Cartons bewahren | Engel neben dem Reiter, Br. 261, 262)
die Sammlungen im Louvre (Köpfe der | und Oxford (Pferdekopf).

von aufsen aufgezwungen; immerhin mochten ihn aber auch künstlerische Rücksichten mitgeleitet haben. Der Gegenstand der Schilderung: vor den Augen des zweifelnden Priesters treten Blutstropfen aus der Hostie hervor und beweisen ihm die Gegenwart des Leibes Christi in der Hostie, liefs sich mit den Mitteln der Kunst gar nicht wiedergeben. Das Wundern und Staunen kann gemalt werden, nicht das Wunder; denn die Verschiebung der Naturgesetze kann nicht natürlich dargestellt werden. So wird auch hier nicht das Wunder von Bolsena, sondern nur die Messe von Bolsena uns vorgeführt, in Wahrheit ein blosses Ceremonienbild, welches der Künstler nach Kräften mit lebendigen Zügen auszustatten sich bemühte. Dazu passte aber ganz vorzüglich die stattliche Papstfigur und das reiche päpstliche Gefolge, welche daher auch stärker in den Vordergrund gezogen werden, als es in der ursprünglichen Absicht lag. Auch verlangte der Priester, der nicht die Mitte des Bildes einnimmt, ein Gegengewicht. Sieht man auf die Massenvertheilung hin den Entwurf an, so entdeckt man auf den ersten Blick, dafs die linke Seite fast leer gegen die rechte erscheint. Hier drängt sich hinter dem Priester die Gruppe der erstaunten, lebhaft bewegten Kirchengänger zusammen; dort füllen der Papst und seine vier Begleiter mühsam den Raum aus, dem Altar zunächst sind aber nur drei knieende Kerzenträger, also lauter untergeordnete Personen angebracht. Gerade die glückliche Massenvertheilung, das Gleichgewicht der Gruppen gehört zu den grössten Reizen des ausgeführten Gemäldes, so dafs man wohl in der Annahme nicht irre geht, der ursprüngliche Entwurf sei mit Rücksicht auf die bessere Raumlagerung abgeändert worden.

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

und Weiber drängen sich heran, strecken die Arme aus, als müßten sie des Wunderwerkes theilhaftig werden, oder falten die Hände zum Gebete. Sie alle drücken die höchste Erregung aus, bis wieder in den am Boden gelagerten Müttern mit ihren Kindern die ruhigere Stimmung wiederkehrt.

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



Die Gliederung der Composition in der Messe von Bolsena wurde wesentlich durch die bauliche Einrichtung der Wand bestimmt. Ein nicht einmal in der Mitte angebrachtes Fenster unterbricht die Fläche und läßt die Dreitheilung des Bildes naturgemäß erscheinen. Raffael begnügte sich selbstverständlich nicht mit einer mechanischen Anordnung der Gruppen, er griff tiefer und machte einen scheinbar äußerlichen Umstand zur reichen Quelle künstlerischer Wirkungen. Bereits die Messe von Bolsena dankt ihre Hauptwirkung dem lebendigen Contraste der beiden rechts und links vertheilten Gruppen. Am großartigsten erscheint

aber das feine Abwägen der verschiedenen Massen, das Zusammenschließen der Composition von den beiden Seiten gegen die formale Mitte in dem Wandgemälde ausgebildet, welches die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel in Jerusalem schildert.

Rumohr und Passavant heben eine Handzeichnung hervor, die sich im Besitze Savigny's in Berlin befand und als ein früher Entwurf zum Heliodorbilde angesehen wird. Nach der technischen Beschreibung möchte man schließen, daß hier keine Originalskizze des Meisters, sondern das Werk eines Schülers oder doch mindestens ein stark überarbeitetes Blatt vorliege. Immerhin dürfte diese mit Sepia nachmals getuschte Federzeichnung, wie die Nachzeichnungen der Messé von Bolsena, einen älteren Zustand der Raffaelischen Composition in den wesentlichsten Zügen verfinnlichen. In ihr fehlt noch die Gruppe des Papstes mit seinem Gefolge; auch die Architektur des Hintergrundes unterscheidet sich noch auffallend von dem prachtvollen Tempelbaue im ausgeführten Gemälde; dagegen sind die großen Massen rechts und links, Heliodor, vor dem himmlischen Reiter angstvoll niederstürzend, mit seinen fliehenden Genossen und auf der anderen Seite die Gruppe der Weiber bereits hier deutlich betont und damit das Charakteristische der ganzen Composition festgehalten. Ueber die weiteren Entwicklungsstufen der letzteren sind wir nicht unterrichtet; doch sagen uns einzelne glücklicher Weise erhaltene Studien (die ausgestreckte Hand des einen himmlischen Racheengels, die schreiende Frau und die Mutter mit ihren Kindern aus der linken Gruppe in Oxford) daß der Meister mit höchster Anspannung seiner Kräfte arbeitete und jede Linie mit weisem Vorbedacht zeichnete.

Die Handlung geht im Vorraum des jerusalemischen Tempels vor sich. Als einen säulengeschmückten, durch Kuppellicht erleuchteten Hallenbau hatte sich Raffael das jüdische Heiligthum gedacht. Zwei schmale halbdunkle Nebenhallen schloßen sich der mittleren Haupthalle an, in welcher, an dem Altar knieend, der greise Hohepriester Onias betet. Der ganze weite Raum vor ihm ist leer, mußte leer bleiben, um dem Auge das blitzeschnelle Einherbraufen, das plötzliche Anstürmen der himmlischen Racheboten anschaulich zu machen. Beinahe wäre es den Tempelräubern gelungen, ihre Beute in Sicherheit zu bringen. Schon haben sie die äußerste Ecke des Tempels erreicht; da ereilt sie das Schickfal. Ein jugendlicher Reiter in goldener Rüstung, den Mantel wie ein Segel aufgebläht, sprengt gegen ihren Führer, gegen Heliodor an. Ihm zur Seite eilen im Fluge zwei Engel herbei, Ruthen in den Händen schwingend, die Erde mit den Füßen kaum berührend. Von der Wucht des plötzlichen Angriffes getroffen, ihm gegenüber völlig wehrlos



Fig. 67. Die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel



1. Frescogemälde im Vatican. Rom. (Zu Seite 273.)

geworden, läßt Heliodor die goldgefüllte Urne fallen und ist selbst zu Boden gestürzt. Noch hält er die Lanze in der Rechten und mit der Linken stemmt er sich auf, als wollte er sich erheben. Dem angsterfüllten Blicke sieht man es aber an, daß er an die Rettung nicht mehr glaubt und im nächsten Augenblicke von den Hufen des anspringenden Rosses zermalmt zu werden erwartet. Raffael hat niemals eine kühnere Figur gezeichnet und eine so ausdrucksvoll lebendige Gestalt verkörpert. Das Verdienst darf er ausschließlich für sich in Anspruch nehmen; denn diesmal hat ihm kein Vorbild die Bahn gewiesen, kein antikes Muster ihn angeregt. Ganz allein durch das Eindringen in die Worte des Textes, mit Hilfe seiner Phantasie hat er die Stellung, die Bewegung und den ganzen Charakter Heliodor's geschaffen. Alles erscheint so natürlich und ist doch so tiefinnig bedacht worden. (Fig. 67.)

Eine ähnliche Kraft und Wahrheit der Schilderung spricht aus Heliodor's Gefolge. Der Nächste greift zwar an das Schwert; doch wird er sich nicht zur Wehre setzen, sondern wie der weit ausschreitende Fuß, die vorgebeugte Haltung des Körpers zeigen, in der Flucht sein Heil suchen. Die anderen, vollbepackt, haben kein anderes Streben, als ihre Beute zu bergen. Die Angst und Sorge, ob es wohl gelingen werde, prägt sich in den Zügen des einen Flüchtlings, der den Kopf dem Reiter zuwendet, aus; zu verdoppelter Eile werden die Plünderer im Hintergrunde angetrieben. Gegenüber dem windeschnellen Stürmen der himmlischen Rächer erscheinen aber ihre Bewegungen ganz lahm und, daß sie verloren sind, dem Beschauer zweifellos.

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

Raffael hat in dem Heliodorbilde ein Werk von unvergleichlicher dramatischer Kraft geschaffen. Mit der unmittelbaren Klarheit, wie sie nur den größten Künftlern eigenthümlich ist, wählte er gerade den Augenblick der Handlung, welcher eine vollkommene Uebersicht ihres Verlaufes gewährt und zugleich den Höhepunkt der Verwicklung darstellt. Wir ahnen die vorangegangenen Szenen, wir sind Zeugen der Katastrophe und erhalten auch über den Ausgang unbedingte Gewissheit. Um so mehr muß es auffallen, daß Raffael durch die Gruppe des Papstes mit seinem Gefolge die dramatische Wirkung und vor Allem die Einheit der Handlung abgeschwächt hat. Julius II., so möchte man angesichts des Gemäldes behaupten, hat sich selbst aufgemacht, um an dem Triumphe der Kirche über ihre Feinde theilzunehmen. Vier Männer, von welchen der vorderste die Züge des großen Kupferstechers Marcanton besitzen soll*), haben den Papst auf dem bei allen päpstlichen Ceremonien üblichen Tragstuhle auf die Schultern gehoben und lassen ihn so gelassen und ruhig das Schauspiel betrachten.**)

Die Sünde gegen die Zeiteinheit sieht jeder Schulknabe. Man will deshalb auch den Künstler entschuldigen, der nur auf das Geheiß des Bestellers und nur nachträglich die Papstgruppe zugefügt hätte. Wie dann aber, wenn Raffael absichtlich auf die Zeiteinheit verzichtete und die dramatische Wirkung seines Werkes von solchen akademischen Vorschriften und mechanischen Schulregeln unabhängig glaubte? Das Costüm, die ganze äußere Erscheinung der Papstgruppe ist für uns ein Anachronismus; in die Stimmung des Bildes paßt sie aber vortrefflich. Hätte Raffael nicht diese Gruppe geschaffen, so hätte er eine andere erfinden müssen, in welcher sich in ähnlicher Art die leidenschaftlichen Empfindungen austönen und der gewaltamen inneren und äußeren Bewegung der anderen Personen ein Gegengewicht gehalten wird. Ist der Papst in der Messe von Bolsena nicht erst nachträglich eingeschoben worden, — und daß dieses nicht geschah, darf als ziemlich sicher angenommen werden, — so fehlt auch jeder erhebliche Grund, eine solche spätere Anfügung in der Vertreibung Heliodor's anzunehmen. Die Wahrscheinlichkeit, daß es schon in den ursprünglichen Compositionen auf eine dem Papstthum dargebrachte Huldigung abgesehen war, steigt noch, wenn man das dritte Wandbild, die Vertreibung Attila's aus den Gefilden Italiens in seiner allmählichen Entstehung betrachtet.

*) Der Mann neben ihm in der Ecke ist der päpstliche Secretär: Joh. Petrus de Folcariis aus Cremona. Sein

Name steht auf dem Zettel geschrieben, welchen er in der Hand hält.

**) Federzeichnung im Louvre. Br. 238.



In der Oxfordsammlung und im Louvre werden zwei Zeichnungen bewahrt, welche als Entwürfe zu der Freske gelten. Die Hand Raffael's weist keines der Blätter, beide offenbaren sich vielmehr als Schülerarbeiten, zur Uebung von jungen Künstlern unternommen, doch mit dem Unterschiede, daß das Oxfordblatt in der That einen früheren Zustand der Composition wiedergiebt, während die Louvrezeichnung (Br. 235) trotz ihrer Berühmtheit, auch abgesehen von den nachträglich zugefügten barocken Engeln, nichts ist als die freie Umarbeitung des ausgeführten Gemäldes von einer späteren Hand und irrthümlich den Raffaelischen Entwürfen beigezählt wird. Der bis in das feinste Detail aus der Freske wiederholte landschaftliche Hintergrund beweist die spätere Entstehung. Niemals hat Raffael auf einem vorläufigen Entwürfe den Hintergrund mit solcher peinlichen Genauigkeit ausgeführt. Ebenso zeigt die mühselig zusammengestopelte Gruppe auf der linken Seite, während die ganze rechte Seite nach dem Gemälde copirt erscheint, daß der Zeichner zu der Raffaelischen Composition noch willkürlich aus der eigenen Phantasie hinzuthat. Für die Entwicklungsgeschichte des Bildes besitzt nur das Oxforder Blatt Bedeutung.

In dem Entwürfe, welcher der Oxforder Zeichnung zu Grunde liegt, hat der Künstler bereits über die allgemeine Anordnung endgiltig entschieden. Die rechte Seite nimmt Attila mit den Hunnenschaaren ein. In Einzelheiten, in der Stellung der verschiedenen Gestalten, im Costüme ließ Raffael später noch mannigfache Veränderungen eintreten. So schob er in der Freske den Hunnenfürsten mehr in die Mitte und gab der Rüstung der Reiter die antike, den Reliefs der Trajanssäule abgelaufte Form. Die allgemeinen Umrisse der Gruppe decken sich aber so ziemlich. Auf der linken Seite des Entwurfes werden ebenfalls wie auf dem Gemälde der Papst und sein Gefolge und darüber in den Lüften die Apostelfürsten sichtbar. Doch mußte sich die Papstgruppe, als es an die Ausführung in Farben ging, eine größere Veränderung gefallen lassen. Der Papst trägt in der Skizze noch nicht die Züge Leo's X., erinnert vielmehr an Julius II., bei dessen Lebzeiten jedenfalls der Gegenstand der Schilderung bereits feststand. Er wird gerade so wie der Papst im Heliodorbilde von Kämmerern auf dem Throne einhergetragen, an ihn wendet sich unmittelbar der Hunnenkönig, während in der Freske die erschreckten Blicke Attila's der himmlischen Erscheinung sich zukehren. Für diese letztere Aenderung war gewiß die künstlerische Rücksicht maafsgebend; die Umwandlung der kirchlichen Prozession in einen fürstlichen Reiterzug mag auf den Wunsch des neuen Papstes erfolgt sein. Immerhin mochte aber auch der Wunsch, Contraste zu schaffen, mitwirken. Denn unleugbar bestimmt den Eindruck des Bildes vorzugsweise der

Gegenatz zwischen den entsetzten Reitern und wilden Roffen rechts und den selbstbewußten, in ihrem Machtgeföhle sicheren Kirchenfürsten auf den ruhig trabenden Zeltern auf der linken Seite.

Raffael hat die Scene in die Nähe der ewigen Stadt verlegt. Ein Aquaeduct, das Colosseum, eine Basilika und andere römische Bauten beleben den landschaftlichen Hintergrund und deuten das Ziel der Hunnenschaaren an, während die Trümmer und Flammen rechts den bereits zurückgelegten Weg bezeichnen. Das wilde Heer ist aus den Bergen in die Ebene herausgetreten, die Trompeter blasen zum Sammeln, die Zurückgebliebenen drängen zur Eile. Doch bereits hat sich in den vordersten Reihen die Bewegung gestaut und ist Schrecken in die Männer, bange Unruhe in die Roffe gefahren. Der Führer der Hunnen sieht in den Lüften die Apostelfürsten, die ihm mit gezückten Schwertern drohen, und prallt entsetzt zurück. Und wie die Apostel am Himmel den weiteren Fortschritt wehren, so stellt sich auf Erden der Papst mit seinem Gefolge den Hunnenschaaren entgegen und zwingt sie zum Rückzuge.

Die Kunst in der Schilderung des wirren Getümmels und tobenden Aufruhrs ist über alles Lob erhaben; auch viele der einzelnen Gestalten offenbaren eine seltene Formvollendung. Schon Vasari rühmt die schönen Roffe und insbesondere den Reiter im anliegenden Schuppenpanzer in der äußersten rechten Ecke. Kommt man aber vom Heliodorbilde her, so kann man sich der Empfindung schwer erwehren, daß Raffael den Gegenstand mit einer gewissen Kälte behandelt hat, die allerdings vornehm wirkt, aber dafür weniger zum Herzen dringt. Am nachtheiligsten fällt der Vergleich zwischen den beiden Papstgruppen aus. Julius II. tritt im Heliodorbilde als bloßer Zuschauer auf, er trägt das gewöhnliche Hauskleid und ist nur von wenigen Dienern umgeben, und dennoch übt er einen würdevolleren, mächtigeren Eindruck und fügt sich enger der Handlung ein, als Leo X. in seinen Pontificalgewändern und seinem pomphaften Hofstaate, den Cardinälen, Kämmerern, Stallknechten, und trotzdem daß Leo durch die abwehrende Handbewegung sich den Anschein giebt, als greife er in den Vorgang entscheidend ein. Die Gegenstände der Darstellung waren eben zu nahe verwandt, als daß die Wiederholung die gleiche Frische und Lebendigkeit hätte bewahren können. Raffael war wohl im Stande, Heliodor's Gefolge und dann wieder Attila's Schaaren je nach ihrem eigenthümlichen Wesen mit vollendeter Wahrheit zu schildern. Die Papstgruppe empfing aber, als er sie zum zweiten Male malte, unwillkürlich ein nahezu steifes, ceremonielles Gepräge.





Fig. 68. Die Befreiung Petri.
Wandmalerei im Vatican.

Wie das Attilabild gegen das Gemälde der Vertreibung Heliodor's zurücksteht, so hält sich auch die zuletzt (1514) gemalte Freske, die Befreiung Petri aus dem Kerker, nicht auf der gleichen Höhe mit dem Bilde auf der gegenüberliegenden Fensterwand, der Messe von Bolsena.*) Die Raumgliederung wurde auch hier zu einer Dreitheilung der Scene benutzt; doch viel äußerlicher und unorganischer als bei den früheren Anlässen. Im Parnas und in der Messe von Bolsena wurde der Mittelpunkt der Handlung in den mittleren Theil der Wandfläche über dem Fenster verlegt. Von diesem Mittelpunkte breitet sich die Schilderung zu beiden Seiten des Fensters gleichmäßig aus, so daß die Einheit vollkommen gewahrt bleibt. Sie fehlt in dem Bilde der Befreiung Petri, wo wir vielmehr einer Doppelscene beiwohnen, welche überaus geschickt in die drei Räume oberhalb und zu Seiten des Fensters vertheilt ist, aber natürlich einen geringeren Eindruck übt, als eine geschlossene, unmittelbar in sich zusammenhängende Darstellung. (Fig. 68.)

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

*) Skizze in Florenz. Br. 512. Die | Windsor (Ph. 13) gehört zu einer
Kreidezeichnung eines Wächters in | Auferstehung.

Hätten sich noch die Skizzen und Entwürfe zu dieser Freske erhalten — das in Florenz bewahrte Blatt ist nur eine schwächliche Umarbeitung des Gemäldes von späterer Hand — so würden sie gewiß ein anderes Aussehen besitzen, als die Studien zu früheren Werken. Längst ist der Silberstift aus der Reihe des Werkzeuges verschwunden, und auch die Feder wird nur zur ersten vorbereitenden Anlage des Bildes verwendet, genügt nicht mehr, mittels schraffirter Striche die Hebung und Rundung der Formen anzugeben. Wie der Silberstift durch den weichen Röthel in den Entwürfen von Einzelgestalten ersetzt wurde, so trat bei umfassenderen Skizzen der breite, in Sepia getauchte Pinsel ergänzend zur Feder hinzu. Es gliedert sich jetzt in Raffael's Phantasie nicht allein die ganze Composition nach größeren Massen; auch an den einzelnen Gruppen und Gestalten werden nicht so sehr die Linien als die Flächen, welche durch Licht und Schatten ihre Form gewinnen, betont. Diese Weise hat Raffael, als er die Befreiung Petri entwarf, um so genauer festgehalten, als der Eindruck des Gemäldes wesentlich durch den Licht-effect bestimmt wird. Der Engel ist von einem so starken Lichtstrome umgeben, daß neben ihm die Gestalt Petri in Halbdunkel gehüllt erscheint. Der Glanz strahlt von den Rüstungen der schlafenden Wächter wieder; eine ähnliche Spiegelung ruft auf der linken Seite der Fackelschein hervor, mit welchem sich das bleiche Mondlicht mischt. Die Virtuosität der Holländer darf natürlich in diesem mit Frescofarben versuchten Nachstucke nicht gesucht werden. Immerhin beweisen die Lichteffecte eine große Gewandtheit und eine feine Beobachtungsgabe des Künstlers und zeigen das malerische Prinzip, welches in der Stanza d'Elidoro überhaupt herrscht, am weitesten entwickelt.



Der Fortschritt Raffael's in den Bildern der zweiten Stanze beruht auf dem dramatischen Charakter und dem malerischen Tone der Schilderung. Unzweifelhaft hängt das eine mit dem anderen zusammen. Wie die Gegenstände der Darstellung in der Stanza della Segnatura nichts dazu beitragen, das Farbenelement im Künstler zur Entwicklung zu bringen: so drängte auf der anderen Seite die energische Leidenschaft, die sich in der Handlung ausspricht, im Saale Heliodor's zu kräftiger Anwendung coloristischer Mittel. Vorbereitet wurde der Umschwung bereits in dem letzten Gemälde der Stanza della Segnatura; zur vollen Reife aber gelangte der »malerische Stil« erst in den Fresken der zweiten Stanze. Einen besonders frischen Glanz zeigt er in der Messe

von Bolsena; doch überrascht auch die Heliodorfreske und auf dem Attilabilde die Papstgruppe durch die vollendet gelungene Lösung selbst schwieriger Farbenprobleme. Raffael nahm gegen früher gleich den Grundton tiefer und wärmer. Die an sich schon kräftige Natur der Farbe bringt er durch einen breiten energischen Auftrag zur Geltung; er erweitert die Farbenscala, weiß durch Contraste eben so gut zu wirken, wie durch leichte, mildernde Uebergänge; er kennt den Gebrauch der Halbtöne und versteht das Colorit seiner Bilder der Färbung der Dinge in der wirklichen Welt näher zu bringen, durch Entlehnung gefälliger Züge aus derselben, z. B. im Costüm, den künstlerischen Reiz sogar zu erhöhen. Die einzelnen Gestalten werden nicht allein in Linien und Umrissen, in Haltung und Bewegung, sondern ebenso sehr in der Farbe den größeren Gruppen eingeordnet, die Gruppen wieder auch durch die Farbestimmung in geschlossenen Massen zusammengehalten.

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

Unter diesen epochemachenden Eindrücken das Studium der Deckenbilder in der Sixtina zuerst und vorzugsweise zu nennen, liegt unmittelbar nahe. Sie wurden vollendet und der Bewunderung der Künstler offen gegeben, während Raffael in der zweiten Stanze arbeitete; von dem tief dringenden Einflusse Michelangelo's auf Raffael erzählen alte Ueberlieferungen. Ihnen zum Trotze und ungeachtet des dagegen sprechenden äußeren Scheines muß man behaupten, daß Michelangelo auf die Aenderung des Raffaelischen Stiles, welche an den Fresken im Heliodorzimmer wahrgenommen wird, nicht eingewirkt hat, bis zum Jahre 1514 überhaupt die Nachahmung Michelangelo's an keinem größeren Werke Raffael's nachgewiesen werden kann. Gerade in der Messe von Bolsena und den anderen Gemälden des zweiten Saales nähert sich Raffael am meisten dem Bildnißmäßigen und verleiht dem Colorit eine besondere

Kraft und Tiefe des Tones. Nun ist Michelangelo's Stil dem Porträtartigen am meisten entgegengesetzt und ein stärkerer Nachdruck auf das Farbelement seinen Grundfätzen völlig fremd. Der breite Auftrag, der namentlich an den Gewändern seiner großen Einzelgestalten beobachtet wird, muß bei Michelangelo aus seinem plastischen Formenfinne abgeleitet werden und hat mit der Raffaelischen Luft, auch einmal dem Colorit eine hervorragende Rolle unter den Kunstmitteln zu schenken, nichts gemein. Für die Richtigkeit der Behauptung, daß die neue Wendung Raffael's nicht durch die stärkere Abhängigkeit von Michelangelo hervorgerufen sei, dürfen wir überdies noch einen klassischen Zeugen anführen.

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

*) IV. 373.

Gestalten Staunen und die Künſt des Colorits, durch welche die Figuren bald im Dunkel ſich zu verlieren ſcheinen, bald kräftig und rund vom Hintergrunde ſich abheben, Bewunderung. Kein Zweifel, daß Vafari bei dieſer Beurtheilung die Thätigkeit Raffael's in den letzten Jahren Julius' II., ſeine Fresken in der Stanza d'Eliodoro vorzugsweiſe vor Augen hatte. Auf dieſe Zeit und auf dieſe Werke paßt das Bild, welches Vafari von Raffael zeichnet, ſo vollkommen, als wäre es im Angeſichte der letzteren entworfen worden.

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

Noch engere Beziehungen walteten zwiſchen Raffael und dem dritten Maler in der Farnesina, dem Sebaſtiano del Piombo. Er war mit Raffael ungefähr in gleichem Alter und hatte in Venedig mit Giorgione zuſammen gearbeitet. Von Venedig holte ihn der reiche Kaufherr und glänzende Kunſtfreund Agoſtino Chigi 1511 und brachte ihn nach Rom*),

*) Vgl. die Vita Agoſtini Chigi, von Fabio Chigi 1618—1630 geſchrieben, im Archivio della ſocietà Romana di ſtoria patria. II. 61, 68.

um ihn hier in seiner Villa, der späteren Farnesina, zu beschäftigen. In diese Zeit fällt auch Raffael's merkwürdig nahes Verhältniß zu Sebastiano, das nächste, welches jener während seines römischen Aufenthaltes überhaupt einging. Den Glauben daran raubt uns nicht die feindselige Gesinnung, welche Sebastiano bereits nach wenigen Jahren gegen Raffael zur Schau trug, Giftigen Haß, und der Haß eines Künstlers birgt noch ein besonderes Gift in sich, hämischen Tadel, böswillige Verläumdung schleudert er gegen den letzteren und wird nicht einmal durch den Tod Raffael's veröhnt. Aber gerade die Heftigkeit des Grimmes führt zu dem Schlusse, daß nicht etwa anfängliche Gleichgiltigkeit und Kälte allmählich in Abneigung überging, sondern eine gewaltfame Entfremdung eintrat, eine ursprüngliche Freundschaft in die schroffste Feindschaft umschlug. Welche Umstände diesen Wechsel herbeigeführt haben, wissen wir nicht; fest steht nur die künstlerische Wechselwirkung, welche zwischen ihnen in den ersten Jahren Sebastiano's in Rom stattfand. Sebastiano's um diese Zeit gemalte Bilder gingen die längste Zeit auf Raffael's Namen, wie z. B. die sogenannte Fornarina oder Beatrice in der Tribuna und, wenn der Violinpieler im Palazzo Sciarra wirklich Raffael angehört und nicht Sebastiano, welche letztere Meinung durch das Datum 1518 wahrscheinlicher gemacht wird, so hat der Venezianer an Raffael einen überaus verständigen Anhänger gefunden. So eng wie der Violinpieler schließt sich kein anderes Werk Raffael's an die Weise Sebastiano's an; doch offenbaren auch die Fresken in der zweiten Stanze und die gleichzeitigen Tafelbilder den Einfluß des venezianischen Meisters. Nur darf man nicht an eine äußerliche Nachahmung, eine mechanische Nachfolge denken, sondern muß die durchsichtig klare, harmonische Natur Raffael's vor Augen behalten. Er eignete sich nur Wahlverwandtes an und prägte in seiner Phantasie jede fremde Form seiner Art entsprechend um.



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

Für einen Kämmerer Julius' II., den aus Foligno stammenden Sigismondo Conti, hatte Raffael ein Andachtsbild gemalt, welches auf dem Hochaltar der Kirche Araceli auf dem Capitol prangte, später (1565) nach Foligno in eine Nonnenkirche verpflanzt wurde und seitdem den Namen *Madonna di Foligno**) führt. Das spätere Schickfal theilt die *Madonna di Foligno* mit den meisten berühmten Tafelbildern Raffael's in Italien. Sie wurde in den französischen Revolutionskriegen nach Paris geschleppt, hier von Holz auf Leinwand übertragen, restaurirt und nach dem Friedensschlusse nach Italien zurückgebracht. Nur wenigen Werken Raffael's widmet Vafari eine so eingehende Beschreibung und ein so begeistertes Lob, wie der *Madonna di Foligno*. Wir möchten wünschen, daß der hohen Bedeutung des Gemäldes entsprechend auch die Entwicklungsgeschichte desselben vollständig vorgelegt werden könnte. Ein Stich Marcanton's, die *Madonna in den Wolken*, läßt vermuthen, daß Zeichnungen einzelner Theile des Bildes vorhanden waren; doch hat sich nichts von Skizzen und vorläufigen Entwürfen erhalten, obschon man mit aller Sicherheit behaupten kann, daß hier keine im Augenblick fertige Improvisation vorlag. Raffael erkannte fogar die Nothwendigkeit, auf der Tafel selbst noch Aenderungen vorzunehmen. Die Hand des heiligen Hieronymus war ursprünglich anders gezeichnet, als wir sie jetzt gewahren. Diefes entdeckte man bei der Uebertragung des Bildes von Holz auf Leinwand, bei welchem Vorgang der Grund der Bildtafel weggehobelt und die unterste Schichte der Malerei sichtbar wurde. Da zeigte sich, daß Raffael die Umriffe mit dem Pinsel in brauner Farbe gezogen und die Rechte des heiligen Hieronymus zweimal gezeichnet hatte. Auch der Kopf des heiligen Franciscus deutet eine wiederholte Umarbeitung, ein langfames Reifen der Composition an.

Die *Madonna di Foligno* geht äußerlich in die Geleise der alten Devotionsbilder zurück. Der Stifter kniet anbetend vor der *Madonna*, diese erscheint nicht als selige Mutter, sondern als einflußreiche Mittlerin bei Gott. Zu diesem dogmatischen Elemente gesellt sich noch ein anderer, die künstlerische Wirkung bedrohender Zug. Es mußte auch der Anlaß, welcher den Stifter zum Danke oder zur Bitte an die *Madonna* gestimmt, angedeutet werden. Und in der That sehen wir auch auf unserem Bilde im Hintergrunde der Landschaft ein Meteor oder eine Bombe durch die Luft schwirren und die Flugbahn durch einen Regenbogen bezeichnet. Den Eindruck des Werkes bestimmen aber dennoch nicht diese fremdartigen Beziehungen, sondern die Kunst

*) Stich von Desnoyers.

Raffael's, welche auch in das Andachtsbild Wohllaut, Schönheit und Kraft des Ausdruckes brachte.

Die Madonna thront auf Wolken, inmitten einer goldigen Rundung, einer sogenannten Glorie, von einem köstlichen Engelsreigen umgeben. Mit der Linken umfaßt sie unter der Schulter das Christkind, welches mit einem Beine auf der Wolke, mit dem anderen gekrümmten auf dem Schenkel der Mutter aufzusitz und wie im Spiele unter das Kopftuch der Madonna sich bergen möchte. Es hat noch ganz feine fröhliche, harmlos unschuldige Kindernatur bewahrt, wie auch die Madonna fast ausschließlich mit ihrem Knaben sich beschäftigt und nur durch die Richtung des Blickes den Zusammenhang mit der unteren Gruppe herstellt. Diese besteht aus dem Donator und den Schutzheiligen, welche, symmetrisch geordnet, alle in inbrünstiger Andacht und Verehrung versunken sind. Ueberaus fein erscheinen das empfindungsreiche Leben der einzelnen Personen und die feierliche ernste Würde des Vorganges abgewogen; es wird der Natur des Gegenstandes nicht die geringste Gewalt angethan und dennoch die ganze Fülle künstlerischer Kraft hineingetragen. Auf der linken Seite kniet zunächst im Vordergrund, den Kopf nach oben gerichtet, der heilige Franciscus, eine Gestalt, von der Rumohr versichert, daß Correggio von ihr hätte angeregt werden können. Er hält in der Linken ein kleines Kreuz, die rechte Hand öffnet er, als wäre er zum Empfange des göttlichen Bildes bereit. Hinter ihm steht, in das Thierfell gehüllt, mit wildzerzaufem Haare, brennenden Auges der Täufer; er blickt aus dem Bilde heraus und weist mit erhobenem Arme auf die Madonna. Gehaltener, maßvoller bewegen sich die Gestalten der Gegenseite. Fromm andächtig blickt der greise Hieronymus nach oben und fleht den Segen auf seinen Schützling, den päpstlichen Kämmerer, herab, auf dessen Haupt er seine Hand empfehlend gelegt hat und der neben ihm mit gefalteten Händen betend kniet. Zwischen beiden Gruppen, gerade in der Mitte des Bildes steht ein nackter Engelknabe, die Widmungstafel vor sich mit beiden Händen haltend, keine bloße Füllfigur, sondern in noch höherem Maasse, als dieses die Engel am Fusse des Marienthrones auf venezianischen Bildern oder auch bei Fra Bartolommeo thun, bestimmt, die Gefühls- und Farbestimmung zu überleiten und zu vermitteln. Ohne diesen prächtigen Engelsjungen, der so ehrlich neugierig nach oben blickt, dabei aber sich nicht von seinem Platze rührt und sein Amt treu vollführt, würde zunächst eine arge Lücke in der Composition bemerkbar werden: es möchten aber noch weiter die geschilderten Empfindungen sich auf schroffer Höhe bewegen und das Gemüth des Beschauers bedrücken, während sie so gelöst und wie sanft

austönend erscheinen. Endlich aber hätte durch den Ausfall der Engelsfigur die Farbenharmonie eine schwere Schädigung erfahren. Wie in der oberen Hälfte des Gemäldes die Masse des hellen Scheines durch das blaue Gewand der Madonna wirksam gebrochen wird, so muß unten zwischen dem dominirenden Roth in der Gruppe rechts und den graubraunen Tönen, welche auf der entgegengesetzten Seite herrschen, eine Vermittlung getroffen werden. Sie wird durch die warme Carnation des Engels erreicht und auf diese Weise die reichste Gesamtwirkung erzielt. In packender Gewalt, voll lebendiger Porträtwahrheit und in der tiefen Kraft und dem feinen Schmelz der Farbentöne überragt die Madonna di Foligno weitaus alle früheren Tafelbilder Raffael's. Wie kalt und erkünstelt und des unmittelbaren Lebens baar erscheint dagegen die Grablegung, welchen Fortschritt weist namentlich die Farbengebung seitdem auf.

Den malerischen Standpunkt hält Raffael auch in dem anderen nahezu gleichzeitigen Gnadenbilde, in der Madonna mit dem Fische*), fest. Sie war bestimmt, den Dank für eine glückliche Augenheilung auszusprechen — so wird wenigstens die Gegenwart des jungen Tobias mit dem Fische auf dem Bilde ausgelegt — und wanderte aus dem Besitze der Dominicanerkirche in Neapel in jenen eines spanischen Vizekönigs, dann (1644) nach Madrid.***) Die Anordnung des Gemäldes schließt sich noch enger dem Herkommen an als in der Madonna di Foligno. Die Madonna sitzt auf dem Throne, nur um wenige Stufen über den heiligen Hieronymus und den Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias erhöht, die sich zu beiden Seiten des Thrones aufgestellt haben. Das Christkind, halb aufgerichtet, von der Madonna gestützt, hat die Linke auf die Blätter des Buches fallen lassen, welches Hieronymus aufgeschlagen hält und streckt die Rechte segnend dem jungen Tobias entgegen. Nur zaghaft und schüchtern, unwillkürlich in die Kniee sinkend, nähert sich derselbe dem Christkind. Sein Führer, der Engel Raphael, muß ihn umfassen und an der Hand leiten, um ihm Muth zu geben. Der Engel begnügt sich nicht mit der mechanischen Führung. Er hat sein Antlitz zum Christkind erhoben und fleht, voll Zärtlichkeit für seinen Schützling, voll frommer Zuversicht zu dem Gottessohne, diesen um Gnade an. Mit Recht wurde die wunderbare Innigkeit des Ausdruckes in dieser Gruppe als unerreichbar für jeden anderen Maler, ja selbst von Raffael niemals wieder erreicht, gepriesen, außerdem aber

*) Stich von Desnoyers. Modellact in Röthel in Florenz. Br. 485.

**) Reumont in der Augsb. Allg. Zeitung. 1856. No. 92.



Fig. 69. Die Madonna mit dem Fische. Tafelbild.
Museum del Prado in Mailand.

auch die vollendete Harmonie der Farben gerühmt. Wie in der *Madonna di Foligno*, so hat auch hier Raffael den Pinsel breit geführt, einen



Fig. 70. Die heil. Cäcilia. Stich von Marcanton nach einem früheren Entwurfe.

warmen markigen Ton festgehalten. Dem rothen Gewand des Hieronymus, das sich durch besondere Leuchtkraft auszeichnet, steht das dunkelgelbe Kleid des Tobias gegenüber. Wie das Roth an Hieronymus durch

die gelbbraune Farbe des zu feinen Füßen liegenden Löwen ergänzt wird, so besitzt auch der gelbe Rock des Tobias in dem röthlichen Kleide



Fig. 71. Die heil. Cäcilia. Tafelbild. Pinacoteca in Bologna.

des Engels einen zufagenden Nachbarton. Temperirt wird die Farbengluth durch den blauen Mantel der Madonna, der wieder durch die warme Carnation des Christuskindes gehoben wird. Auch der dumpfgrüne Ann. 4.

Springer, Raffael und Michelangelo. I.

19

Vorhang im Hintergrunde endlich trägt viel dazu bei, die vorderen Figuren in hellem Lichte erscheinen zu lassen. Auf den Accord der drei Grundfarben, so möchte man sagen, hat Raffael die Madonna mit dem Fische gestimmt.

Aehnlich verfuhr er, als ihm der Cardinal di Santi Quattro, Lorenzo Pucci, 1513 den Auftrag gab, für die Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna ein Altarbild zu malen. Das Werk, der Hauptschatz der Bologneser Pinacoteca, zeigt die heilige Cäcilia, von vier Heiligen umgeben. *) Nach einem früheren Entwurfe hat Marcanton die Scene gestochen. **) (Fig. 70.) Die allgemeine Anordnung hat, wie wir daraus ersehen, Raffael schon frühzeitig festgestellt, in der Wendung der Köpfe, im Charakter und im Ausdruck dagegen, als er das Gemälde ausführte, noch große und überaus glückliche Aenderungen beschlossen. Die jugendlich schöne, christliche Schutzgöttin der Musik hat ihr Spiel in Gegenwart der Freunde vollendet. Da tönt der Wiederhall vom Himmel herab. Sechs Engel, auf dem Wolkenrande sitzend, haben die Melodie aufgegriffen und als Gefang weitergeführt. Die Wirkung dieser himmlischen Musik schildert Raffael's Bild. (Fig. 71.)

Unter dem Eindruck der Engelstöne verstummen die Heiligen auf Erden. Cäcilia hält die Orgel nur mechanisch in den Händen und horcht verzückt, Kopf und Augen nach oben gerichtet, auf den Gefang. Ganz anders empfindet der Apostel Paulus links von ihr den Eindruck. Er stützt die Rechte auf die linke Hand, welche den Schwertgriff gefaßt hält, hat das Kinn in die rechte Hand gelegt, den Kopf geneigt und ist in tiefstes Nachsinnen verfunken. Cäcilia und Paulus erscheinen beide der wirklichen Welt entrückt, die eine in der Empfindung empor-schwebend, der andere ganz in sich vertieft. In anmuthigem Contraste zu beiden Gestalten drückt die heilige Magdalena mit der Salbbüchse in der Hand zur Rechten Cäcilia's die offene Genußfreude aus. Sie blickt mit ihren großen dunklen Augen ruhig aus dem Bilde heraus; eine einfach mächtige Schönheit, welche sich nicht aus dem Gleichmaafs der Empfindungen bringen läßt. In zweiter Linie, so daß nur die Köpfe hervorragend wirken, stehen die Heiligen Johannes der Evangelist und Augustinus (Petronius?). Sie wenden abweichend vom ersten Entwurfe einander die Gesichter zu und sprechen in ihren Mienen die Theilnahme und innere Ergriffenheit aus. Bewunderungswürdig wie die Vollständigkeit der Empfindungsscala ist auch die feine Gliederung der Stimmungen.

*) Stich von Kohlschein.

**) Die Sepiazeichnung im Privat-

befitz in Paris (Br. 400) scheint nach dem Stiche gemacht zu sein.

Contrafte bilden die beiden äußeren wie die beiden inneren Figuren, Paulus und Magdalena sowohl wie Johannes und Augustinus; Contrafte zu einander bilden ferner die beiden Figuren auf jeder Seite, Paulus und Johannes, und dann wieder Augustinus und Magdalena; wozu dann noch wieder Kreuzungen treten: einerseits die älteren Paulus und Augustinus, andererseits die jugendlichen Magdalena und Johannes.

Gehoben wird diese Vertheilung der Charaktere und gut abgewogene Gliederung des Ausdruckes noch durch die harmonische Farbengruppirung. Zwar sind durch Reinigen, Putzen und sogenanntes Restauriren die Mitteltöne, die feineren Uebergänge und der zarte Schmelz des Colorits verloren gegangen, doch erkennt man noch deutlich das von Raffael festgehaltene Farbensystem. Den stärksten und intensivsten Ton giebt die gelbe mit Gold gestickte Tunica der Cäcilia; in Paulus dominirt das Roth des Mantels, durch das grüne Untergewand gehoben; Magdalena's Kleid zeigt eine blaviolette Färbung. Die Milderung und Vermittelung der Grundfarben wird durch die beiden Heiligen im Hintergrunde bewirkt, die also in Bezug auf das Colorit dieselbe Bedeutung besitzen, wie hinsichtlich des Ausdruckes und der Stimmung.



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

der Darstellung, die nichts als Wohllaut und Wonne athmen, den Künstler befehlen und die Beschauer entzücken, die wenig zu fagen scheinen und doch das Tieffte bedeuten — er schuf die *Madonna della Sedia*.*)

Ein halbes Hundert Kupferstecher und mehr haben ihre Kunst an der *Madonna della Sedia* versucht, die Photographie Tausende von Nachbildungen verbreitet. Kein Bild Raffael's ist so beliebt in weiten Kreisen, kein Werk der neueren Kunst so gut bekannt. Die in der Liller Sammlung aufbewahrten Entwürfe zur *Madonna della Sedia* (Br. 89) verrathen den gleichzeitigen Ursprung derselben mit der *Madonna aus dem Hause Alba*. Aber auch verwandt im Charakter dürfen sie bezeichnet werden. In beiden klingen florentiner Eindrücke aus. Auch die *Madonna della Sedia* drückt das innigste Zusammenleben von Mutter und Kind aus, preist die Freude und Seligkeit der jungen Mutter, wie es so viele florentiner Madonnen thaten. Nur ist die *Madonna della Sedia* aus den florentiner Formen in römische übertragen, und an die Stelle der zarten hellen Schönfarbigkeit der breite malerische Auftrag getreten. Die *Madonna* sitzt in einem Stuhle (*sedia* oder *seggia*) und hält mit beiden Armen ihr Kind umfaßt, das sich eng an sie preßt, sein Köpfchen an ihre Wangen zärtlich schmiegt. Beide blicken aus dem Bilde heraus, die Mutter still beglückt, das Kind froh, im weichen Mutter Schooße geborgen zu sein. An diese innig verchränkte Gruppe schließt sich noch rechts der kleine Johannesknabe mit dem Rohrkreuze an. Er hat die Hände gefaltet und blickt zu dem Genossen liebevoll andächtig empor.

Anm. 5.

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

Die Einordnung aller Gestalten in den Rahmen eines Kreises erschien so ungefucht, die Führung der Umriffe in leisen Krümmungen so wenig gezwungen, daß man an eine berechnete Absicht nicht glauben mochte. Nur der Zufall, meinte man, zeige so glückliche Inspirationen. Aus den Entwürfen lernen wir das Werden und Wachsen auch dieser Composition

*) Stiche von E. Mandel, E. Schaeffer und (im Tone besonders gut getroffen) von J. Burger.

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

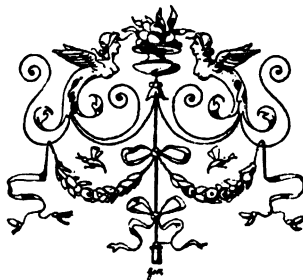


Es ist das letzte Mal, daß Raffael in seinen Schöpfungen auf die eigene künstlerische Vergangenheit zurückkommt, gleichsam einen Rückblick sich gönnt. Seitdem taucht keine Erinnerung an die florentiner Zeiten in seinen Bildern auf, bewegt er sich ausschließlich in den Geleisen, welche erst in Rom gelegt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

Mit Fug und Recht darf seine Regierung als der wichtigste Mark-

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

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



ANMERKUNGEN UND BELEGE.

Allgemeine Quellen.

I. MICHELANGELO. Die älteste zusammenhängende biographische Notiz über Michelangelo gab Paolo Giovio, der berühmte Verfasser der Elogien, dessen Anregungen wir auch Vafari's Künstlerbiographien verdanken. Nach der Eroberung Roms 1527 zog er sich auf die Insel Ischia zurück und begann hier einen »dialogus de viris litteris illustribus« zu schreiben. Der Dialog blieb Fragment. Ihm sind kurzgefasste Lebensbeschreibungen Lionardo Vinci's, Michelangelo's und Raffael's angehängt. Tiraboschi hat in seiner *Storia della lett. ital.* (ed. Modena 1781. tom. IX. App. p. 291) sowohl das Dialogfragment, wie die drei Künstlerbiographien herausgegeben. Der Dialog und die Biographien müssen nicht nothwendig in die gleiche Zeit fallen, jedenfalls sind die letzteren aber früher als Vafari's Werk verfaßt. Vielleicht haben wir in ihnen die Proben zu betrachten, deren Ungenügen den Anlaß zu dem Buche Vafari's (vgl. Vafari's Selbstbiographie in seinen *Vite* ed. Sanfoni VII. 681) bot. Den Beweis für die frühere Entstehung der Skizzen Giovio's liefert sein Schweigen über das jüngste Gericht und den Bau von St. Peter im Leben Michelangelo's, Arbeiten, die er gewifs erwähnt hätte, wären sie schon, als er die drei Biographien schrieb, im Angriff gewesen. Von Flüchtigkeiten und Irrthümern ist Giovio nicht frei zu sprechen; doch verdienen seine Aufzeichnungen eine besondere Beachtung, weil sie zeigen, wie sich in den höchstgebildeten Geistern Italiens vor der Mitte des 16. Jahrhunderts die künstlerische Thätigkeit Michelangelo's (und Raffael's) wieder spiegelte. Die beiden Biographien sind am Schlusse der Angabe der allgemeinen Quellen abgedruckt. Auf Giovio folgte Giorgio Vafari, welcher 1550 die »*Vite degli architettori, pittori e scultori*« (ed. Torrentino) herausgab. Michelangelo's Biographie bildet den Schluß des Werkes (II. p. 947—991). Bereits nach drei Jahren wurde Vafari von Ascanio Condivi, einem Schüler Michelangelo's, über dessen nähere Lebensverhältnisse wir wenig wissen, überflügelt. Condivi hatte seit längerer Zeit Nachrichten über das Leben und die Werke seines Meisters, zum Theil aus dessen eigenem Munde gesammelt, und da er sah, daß »Einige (d. h. wohl Vafari) über den seltenen Mann geschrieben haben, ohne ihn so genau zu kennen wie er und von ihm Dinge gesagt haben, die nie geschehen sind und wichtige andererseits übergangen«, so beeilte er die Ausgabe seiner Biographie, welche 1553 unter dem Titel:

Vita di Michel Angelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone erschien. [Unter den späteren Ausgaben Condivi's wird die Pifaner vom J. 1746, wiederabgedruckt 1823, wegen der Anmerkungen Gori's und Mariette's am meisten geschätzt.] Condivi berichtete in vielen Punkten Vafari und schilderte die Jugendgeschichte Michelangelo's ausführlicher als sein Vorgänger; dafs er an den ihm überlieferten Nachrichten keine Kritik übte, Michelangelo's nicht immer ganz sicheren Erinnerungen unbedingt glaubte, belastet ihn nicht als Schuld. Als Vafari 1568 seine Vite vielfach verbessert und erweitert zum zweiten Male herausgab (ed. Giunta), nahm er, wenn auch mit schlecht verhehltem Grolle Condivi's Ergänzungen in ausgedehntem Maafse auf. Für die letzten Lebensjahre Michelangelo's ist Vafari's zweite Ausgabe wieder eine selbständige Quelle. Der Autor verkehrte und verhandelte in dieser Zeit viel mit seinem Meister und zeigt sich im Wefentlichen gut unterrichtet. Nur drängt er zu sehr die eigene Persönlichkeit in den Vordergrund und erscheint gegen andere Mitarbeiter und Schüler Michelangelo's häufig ungerecht. Hier wird Vafari nach der neuesten Octavausgabe, Florenz, Sanfoni 1878—1882, in acht Bänden citirt. Michelangelo's Leben befindet sich im 7. Bande p. 135—316. Condivi und Vafari bildeten bis in unser Jahrhundert die ausschließliche Quelle für Michelangelo's Leben. Die ersten wichtigsten Ergänzungen brachte Bottari's *Raccolta di lettere sulla pittura etc.* Rom 1754 ff. [neuere Ausgabe mit Ticozzi's Zusätzen in 8 Bänden, Mailand 1822], sodann der zweite und dritte Band des *Carteggio*, durch welches Werk der leider viel zu früh verstorbene Johannes Gaye die kunsthistorischen Studien in neue und streng wissenschaftliche Bahnen gelenkt hat. Für die Schilderung der florentiner Thätigkeit Michelangelo's dienen die in Gaye's *Carteggio* (2. u. 3. Bd.) aus den florentiner Archiven mitgetheilten Urkunden noch immer als wichtigste Grundlage. Von dem grössten Schatze, den Familienpapieren in der Casa Buonarroti wufste man wohl schon lange, doch blieb er bis in die jüngste Zeit unbehoben. Einzelne Brieffchaften waren in den Besitz des britischen Museums gerathen und auf diesem Wege zur öffentlichen Kenntnifs gekommen. Guasti theilte in der Vorrede und den Anmerkungen zu den »*Rime di Michelangelo*« 1863 mehrere Briefe und Urkunden mit; auch die »*Carte michelangelesche inedite*«, welche Daelli in Mailand 1865 herausgab (46 facsimilirte Blätter), gehen theilweise auf Abschriften aus dem buonarrotischen Hausarchive zurück. Die meisten und wichtigsten Briefe blieben aber verborgen, bis Gaetano Milanesi 1875 sämmtliche in der Casa Buonarroti (und im Britischen Museum) bewahrten Briefe Michelangelo's, 495 an der Zahl, leider die falsche Datirung vieler Londoner Briefe nicht immer verbessernd, publicirte. Milanesi's *Lettere di Michelangelo Buonarroti publicati coi ricordi ed i contratti artistici* sind fortan der Ausgangspunkt für jede Biographie Michelangelo's. An ihrer Hand können wir Michelangelo's Leben

von seiner Jugend bis in sein höchstes Alter verfolgen; wir lernen ihn im Verkehr mit seiner Familie und mit seinen Freunden und Gönnern kennen, und gewinnen den deutlichsten Einblick in sein persönliches Wesen. Die Ricordi, kurze tagebuchartige Aufzeichnungen führen uns in den intimen Haushalt des Künstlers ein; die Contracte enthüllen uns die Bedingungen, unter denen die Mehrzahl seiner Werke entstanden sind. Das Familienarchiv in der Casa Buonarroti bewahrt aber außer den von Michelangelo geschriebenen Briefen eine staunenswerth große Zahl der an ihn gerichteten. C. Heath Wilson schätzt (Academy 20. April 1878) ihre Summe weit über ein halbes Tausend. Von einigen sind in verschiedenen Zeiten Abschriften gemacht, und darnach der Druck befohrt worden; mehrere sind auch in dem Werke C. Pini's: *La scrittura di artisti italiani* mit Hilfe der Photographie facsimilirt, eine reiche Auswahl derselben bietet Gotti's *Vita di Michelangelo*, 2 Bde. Florenz 1875. Gotti verlieh dadurch seinem Buche eine hervorragende Bedeutung. Eine Gesamtausgabe, von Milanesi seit Jahren vorbereitet, wird in naher Zeit erwartet.

Für das Studium der Werke Michelangelo's besitzen wir nur wenige wissenschaftliche Hilfsmittel. Eine einzige Sammlung von Handzeichnungen Michelangelo's ist bis jetzt allein kritisch bearbeitet worden, diese allerdings in musterhafter Weise: die Sammlung der Oxforder Universität, von welcher J. C. Robinson einen kritischen Katalog herausgegeben hat: *A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*. 1870. Der »Catalogo delle opere d'arte e dei disegni di Michelangelo Buonarroti«, dem Buche Gotti's Bd. II. p. 163 angehängt, steht auf der Höhe der Vignetten, welche das Werk verunstalten. Von den Stichen nach Michelangelo hat P. Heineken in seinen »Nachrichten von Künstlern und Kunsstachen« Leipzig 1768 zuerst ein Verzeichniß angefertigt. Dasselbe ist natürlich ganz veraltet. Der Catalog der Stiche in Paffnerini's *Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere*, Florenz 1875 entbehrt der Vollständigkeit und der wissenschaftlichen Anlage.

2. RAFFAEL. Auch für Raffael ist die kurze Biographie P. Giovio's die älteste Quelle. An ihn reiht sich Vasari, welcher die in der ed. Torrentino II. p. 635—673 abgedruckte Vita in der ed. Giunta noch namhaft erweiterte. In der Ausgabe Sanfoni hat Raffael's Biographie im 4. Bande p. 315—386 Platz gefunden. Da Raffael mit seiner Familie nur einen sehr lockeren Verkehr unterhielt, in Rom mit seinen Freunden zusammenlebte, so ist auch die Zahl der von ihm erhaltenen Briefe eine äußerst geringe. Wir kennen nur einen Brief an Domenico Alfani (in Lille bewahrt), zwei Briefe an seinen Oheim Ciarla (Original verschollen), einen Brief an Franc. Francia



und den bekannten Brief an den Grafen Castiglione. Auch von diesen beiden letzteren sind die Urchriften verloren gegangen. Mit Recht durfte noch Rumohr behaupten, daß seit Vafari für die Geschichte Raffael's nichts Umfassendes und Erschöpfendes geleistet worden. Die *Vita inedita di Raffaello*, welche Angelo Comolli in Rom 1790 und mit Anmerkungen vermehrt 1791 herausgegeben, ist, wie im Repertorium der Kunstwissenschaft V. 357. ff. bewiesen wurde, eine plumpe Fälschung aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Einzelne Ergänzungen und Berichtigungen gaben Bottari und della Valle in ihren Ausgaben Vafari's (Rom 1759 und Siena 1791). L. Pungileoni's *Elogio storico di Giovanni Santi Pittore und Elogio storico di Raffaello da Urbino* 1822 und 1829 verbreiteten helleres Licht über Raffael's Jugend, C. Fea's *Notizie intorno Raffaello Sanzio* 1822 brachten zu dem Leben Raffael's in Rom neue Züge bei. Eine wesentliche Bereicherung des Quellenmaterials boten erst G. Campori's *Notizie inedite di Raffaello da Urbino*, Modena 1863 [Separat-Abdruck aus den *Atti e Memorie della deputazione di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*; übersetzt in der *Gazette des beaux arts* XIV. p. 347. ff.]. Nicht die Kargheit der Nachrichten allein über Raffael's äußeres Leben hat bewirkt, daß alle neueren biographischen Arbeiten überwiegend auf die Schilderung seiner Werke sich einschränken. Seit jeher haben diese den größeren Reiz geübt. Daß sich z. B. eine stetige Tradition von Raffael erhalten hat, danken wir in erster Linie den alten Kupferstechern und Kupferstichsammlern, welche nie aufhörten, seine Schöpfungen zu reproduciren und ihr Verständniß von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben. Auch Rumohr giebt im 3. Bande seiner italienischen Forschungen wesentlich nur eine zwar oft anfechtbare, aber stets feinsinnigé Kritik der Raffaelischen Gemälde. Und ebenso ruht die größere Bedeutung von Passavant's *Raffael von Urbino* [Deutsche Ausgabe in 3 Bänden 1839—1858, französische Ausgabe, nach welcher gewöhnlich citirt wird, 1860] mehr in dem »Catalogue chronologique« als in dem historisch-biographischen Theile, obgleich auch der erstere vielfach antiquirt ist, die chronologische Anordnung der Bilder häufig auf Irrthümern beruht, der Catalog der Handzeichnungen der Vollständigkeit und oft auch der Kritik ermangelt. Das Ideal eines Raffaelcataloges wurde durch C. Ruland in seinem, mit staunenswerthem Fleiße und feinstem Sachverständniß geschaffenen Werke verwirklicht: *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the royal library at Windsor Castle*. 1876. Die lange Zeit stockende Raffaelliteratur ist seit 1878 in eine bemerkenswerthe frische Strömung gerathen. Außer zahlreichen kleineren Specialarbeiten, welche theils mittelbar, theils unmittelbar die Kunde von Raffael förderten (von Kahl, Thode, Hettner, R. Förster, Pulszky u. a.), sind namentlich drei umfassendere Werke erschienen. Das Buch von Lermolieff (Morelli) über »die Werke

Italienischer Meister in deutschen Galerien« (1880) beschäftigt sich eingehend mit Raffael's Jugendentwicklung. Die Ansichten des hervorragenden Kunstkenners tragen natürlich ein subjectives Gepräge, sind das Resultat feinsinniger Beobachtung, die sich nicht immer anderen mittheilen läßt. Jedenfalls bleibt Lermolieff das Verdienst, die Forſchung lebendig angeregt, das Raffaelstudium theilweise in neue Bahnen gelenkt zu haben. Das große biographische Werk von Eugène Müntz: *Raffael, sa vie, son oeuvre et son temps* (1881) offenbart auf's neue die umfassende Gelehrsamkeit und genaue Zeitkunde des Verfassers. Auf conservativen Boden stellten sich, und die sichtliche Tendenz, die traditionellen Anschauungen wieder (gegenüber Lermolieff) zu rechtfertigen, verfolgten Crowe und Cavalcaselle in ihrem Buche: *Raphael, his life and works*, von welchem bis jetzt (Januar 1883) der erste Band vorliegt. (Die besonderen Hinweise auf Nachbildungen von Handzeichnungen beziehen sich stets auf Braun's (Br.) treffliche und dem Kunsthistoriker unentbehrliche Publicationen. Nur die in Windfor bewahrten Zeichnungen werden nach der Ausgabe der Autotype-Company (Ph.) citirt.)

Der Text der oben erwähnten Biographien P. Giovio's lautet:

Michaelis Angeli Vita.

In pictura pariter, scalpendoque marmore, Michael Angelus Bonarota Etruscus priscorum artificum dignitati proximus accessit, adeo æquabili fama, iudicioque omnium, ut utriusque artis viri insignes meritam ei palmam ingenua confessione detulerint. In Vaticano Xistini sacelli cameram a Iulio secundo ingenti pecunia accitus, immenso opere brevi perfecto, absolutae artis testimonium deposuit. Quum resupinus, uti necesse erat, pingeret, aliqua in abscessus, et sinus refugiente sensim lumine condidit, ut Olophernis truncum in conopeo, in aliquibus autem sicuti in Hamano cruci affixo, lucem ipsam experimentibus umbris adeo feliciter protulit, ut repræsentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices, quae plana essent, veluti solida mirarentur. Videre est inter præcipuas virorum imagines, media in testudine simulacrum volantis in coelum senis, tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur, convolvi semper, gestumque mutare deceptis oculis videatur. Contigit ei porro laus eximia altera in arte, quum forte marmoreum fecisset Cupidinem, eumque defossum aliquamdiu ac postea erutum, ut ex concepto situ, minutisque iniuriis ultro inflictis, antiquitatem mentiretur, insigni pretio per alium Riario Cardinali vendidisset. Felicior quoque industria Gigantem fundamantanem e ianensi marmore absolvit, qui Florentia in vestibulo curiae conspicitur. Locatum est ei demum Iulii Pontificis sepulcrum, acceptisque multis millibus aureis, aliquot eius operis statuas prægrandes fecit, quæ adeo probantur, ut nemo secundum veteres eo doctius atque celerius marmora scalpsisse, nemo commensuratus atque venustius pinxisse censeatur. Cæterum tanti ingenii vir natura adeo agrestis ac ferus extitit, ut supra incredibiles domesticæ

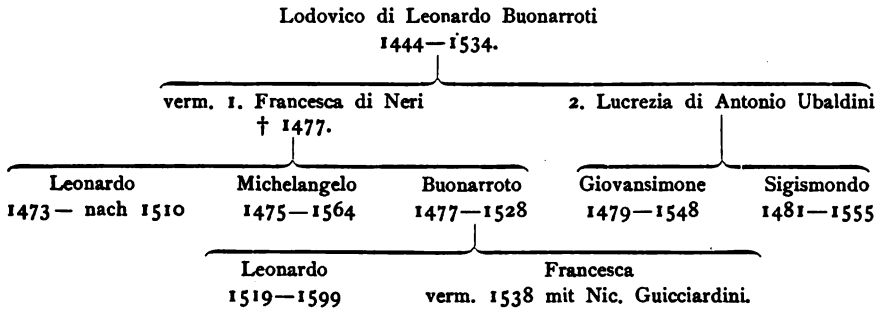
vitae sordes successores in arte posteris inviderit. Nam vel obsecratus a principibus nunquam adduci potuit, ut quemquam doceret, vel gratia spectandi saltem in officinam admitteret.

Raphaelis Urbinatis vita.

Tertium in pictura locum Raphael Urbinas mira docilis ingenii suavitate atque solertia adeptus est. Is multa familiaritate potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit, non minus quam nobilitate operum inclauit adeo, ut numquam illi occasio illustris defuerit ostentandæ artis. Pinxit in Vaticano nec adhuc stabili autoritate cubicula duo ad præscriptum Julii Pontificis, in altero novem Musæ Apollini cythara canenti applaudunt, in altero ad Christi sepulcrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent. In penitiore quoque Leonis X. triclinio Totilæ immanitatem, ac incensæ urbis casus atque pericula repræsentavit, parique elegantia sed lascivienti admodum penicillo Porticum Leoninam florum omnium ac animantium spectabili varietate replevit; ejus extremum opus fuit devicti Maxentii pugna, in ampliore cænaculo inchoata, quam discipuli aliquando post absolverunt. Sed ars ei plurimum favit in ea fabula, quam Clemens Pontifex in Ianiculo ad aram Petri Montorii dedicavit, in ea enim cum admiratione visitur puer a Cacodemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis, commotæ mentis habitum refert. Cæterum in toto picturæ genere numquam ejus operi venustas defuit, quam gratiam interpretantur; quamquam in educendis membrorum toris aliquando nimius faverit, quum vim artis supra naturam ambitiosus ostendere conaretur. Optices quoque placitis in dimensionibus distantisque, non semper ad amussin observans visus est; verum in ducendis liniis, quæ commissuras colorum quasi margines terminarent et in mitiganda, commiscendaque vividiorum pigmentorum austeritate iucundissimus artifex ante alia id præstanter contendit, quod unum in Bonarota defuerat, scilicet ut picturis erudite delineatis etiam colorum oleo commistorum lucidus ac inviolabilis ornatus accederet. Periit in ipso ætatis flore, quum antiquæ urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur, novo quidem ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum oculis consideratam proponeret. Id autem facile consequebatur descriptis in plano pedali situ, ventorumque lineis, ad quarum normam sicuti nautæ ex pictæ membranæ magnetisque usu maris ac litorum spatia deprehendunt, ita ipse laterum angularumque naturam ex fundamento certissima ratione colligebat.

I.

Michelangelo's Stammbaum.



Anmerkungen.

- 1) Der Ricordo des Vaters, aus einem Hausbuche copirt, befindet sich im Archiv Buonarroti. Er lautet: „*Ricordo come ogi questo di 6 di Marzo 1474 mi nacque uno fanciulo mastio, posigli nome Michelangelo; et nacque in lunedì matina innanzi di 4 o 5 ore.*“ Das Jahresdatum ist nach florentiner Zeitrechnung ab incarnatione domini (25. März.).
- 2) Das Studium nach Mafaccio bestätigt Torrigiano, der Cellini (Cellini Vita, Florenz 1852 p. 23) nachmals erzählte, daß er bei dieser Gelegenheit, weil Michelangelo stets die anderen jungen Leute hänselte, diesem den Fautschlag versetzt hatte, welcher die Nase auf immer verunstaltete. Vafari VII. 145 giebt als Motiv Neid an.
- 3) Unfere Kunde von dem Bildhauer Bertoldo di Giovanni beschränkt sich auf das Wenige, was Vafari im Leben Donatello's und Michelangelo's (II. 416, 423; VII. 141) berichtet. Er nennt ihn einen Schüler Donatello's, hebt seinen Antheil an den Bronzereliefs hervor, welche die Kanzel in S. Lorenzo schmücken und rühmt das gleichfalls in Bronze ausgeführte Relief mit der Darstellung eines Reiterkampfes. Die Entscheidung der Schlacht ist herangerückt. Eine Reiterfschaar sprengt zum letzten Angriff gegen den Feind heran, der bereits die Roffe verloren hat und zu Fufs sich zu wehren versucht. Die Schilderung erinnert, wie Wickloff richtig bemerkt, an antike Sarkophage. Außerdem ist nur noch eine Arbeit Bertoldo's, die Medaille auf Sultan Mahomet II., bekannt. Es scheint, daß Bertoldo die antikisirende Richtung, welche sich in einzelnen Werken Donatello's, z. B. in den Reliefs im Pal. Medici-Ricardi zeigt, energisch weitergebildet hat. Bertoldo starb, tief beklagt, bereits im December 1491, wenige Monate vor Lorenzo Magnifico. Michelangelo konnte daher seinen Unterricht nur wenige Jahre benutzen. Wir müssen annehmen, daß er gleichzeitig Ghirlandajo's Werkstätte und den Garten von S. Marco besuchte. Bei Bertoldo's Tode war Michel-

angelo 16 Jahre alt. Arbeitete er sodann gleich selbständig oder trat er noch mit einem anderen Meister in Verbindung? Wir sind geneigt, das Erstere anzunehmen, da sich von einem weiteren Lehrer keine Nachricht erhalten hat. Der autodidaktische Zug in seiner Bildung erklärt manches Räthsel in seiner Jugendentwicklung, macht namentlich den starken Einfluß der Antike auf seine ersten Arbeiten begreiflich. In Ermangelung eines Lehrers, der ihn in den Lokalfuß hinübergezogen hätte, hielt er sich an antike Muster, welchen er aber als Anfänger nur bestimmte, vorwiegend technische Eigenheiten ablauschte.

- 4) Diese colorirte Copie des Kupferstiches wird in gar manchen Privatsammlungen — früher noch häufiger — gewiesen. Neuerdings wird behauptet, Mr. de Triqueti habe das Exemplar Michelangelo's in Pisa erworben. Daselbe war 1874 in der Exposition zu Gunsten der Elsäßer in Paris ausgestellt gewesen. Ein 1881 auf den italienischen Kunstmarkt geworfenes Tafelbild (aus Bologna stammend) erwies sich schon durch die Anwendung von Oelfarben als eine Fälschung. Michelangelo hat niemals in Oel gemalt.
- 5) Ueber die Arca di San Domenico und Michelangelo's Sculpturen giebt die beste Auskunft: P. Tommaso Bonora: *L'arca di S. Domenico e Michelangelo Buonarroti. Ricerche storico-critiche*, Bologna 1875. Daselbst ist p. 17. die älteste Nachricht über Michelangelo's Antheil an dem plastischen Schmucke abgedruckt, die Notiz, welche Lodovico da Pralormo 1527 in sein Gedenkbuch einschrieb: „*Sciendum tamen est quod Imago Sancti Petronii quasi totta et totta Imago Sancti Proculi, et totta Imago illius Angeli qui genua flectit et e posto sopra il parapeto che fece Alphonso scultore, qual è verso le fenestre, queste tre Imagine ha fatto quidam Juvenis florentinus nomine Michelangelus immediate post mortem dicti Magistri Nicolai.*“ Die Unwahrscheinlichkeit, daß der Engel an der Evangelienseite von Michelangelo stamme, wie eine Zeitlang (seit Cicognara?) angenommen wurde, hat bereits Gualandi (*Memorie originali*, serie V. p. 32) hervorgehoben. Das unmittelbare Vorbild für den h. Petronius war die Statuette ausen am Mittelportale von Jacopo delle Guercia, dessen Arbeiten überhaupt nicht ohne Einfluß auf Michelangelo blieben. Vgl. die treffliche Abhandlung F. Wickhoff's über die Antike im Bildungsgange Michelangelo's in den Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung II. Bd. Innsbruck 1882.
- 6) In die Zeit unmittelbar nach der Rückkehr aus Bologna muß der Giovannino fallen, welchen Condivi cap. XVIII. kurz erwähnt; »a lorenzo di Piero-francesco de' Medici Michelangelo aveva fatto un San Giovannino.« Die Statue, lebensgroß aus carrarischem Marmor, galt für verschollen, bis sie 1874 in Pisa im Palaste des Grafen Gualandi-Roffelmini auftauchte,

- wohin sie aus einem florentiner Trödeladen 1817 gelangte. Im Jahre 1880 kam sie in den Besitz des Berliner Museums. Als Michelangelo's Werk wurde sie eigentlich erst bei Gelegenheit des Michelangelofestes 1875 in weiteren Kreisen, doch nicht ohne heftigen Widerspruch bekannt. Früher galt sie als eine Arbeit Donatello's, auch jetzt wollen Einzelne z. B. Milanesi in ihr das Werk des Civitali erblicken. Bode (Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen II. 72) hat mit kräftigen Gründen Michelangelo's Urhebererschaft vertheidigt. Es läßt sich nicht leugnen, daß der Giovannino, ein nackter Jüngling, der in der gefenkten Linken eine Honigwabe hält, mit der Rechten im Begriffe steht, das mit Honig gefüllte Ziegenhorn zum Munde zu führen, für den ersten Anblick viel Befremdendes zeigt. Vor Allem, wer unmittelbar von dem Grabengel in Bologna kommt, hat Mühe, im Giovannino michelangeleske Züge zu entdecken. Das Werk offenbart einerseits eine merkwürdig sichere, fast raffinierte Technik, welche für eine gereifte Erfahrung spricht und bekundet außerdem ein eingehendes Studium der Antike, geht aber andererseits in dem naturalistisch behandelten Kopfe — der Mund ist geöffnet, die Zunge zur Aufnahme des Honigs vorgestreckt — stark in die Geleise des Quattrocento zurück. Der Kopf, nebenbei gesagt, ist entschieden der häßlichste Theil der Statue. Hat Michelangelo dieselbe geschaffen, und Bodes Gründe dafür sind schwerwiegender Art, so kann das Disparate und Widerspruchsvolle in der Formengebung nur aus der antididaktischen Bildung Michelangelo's erklärt werden. Von jeder strengen Schulfessel frei, verarbeitete Michelangelo die verschiedenen Einflüsse, welche auf ihn einströmten und unter welchen neben Donatello die Antike einen hervorragenden Platz einnimmt, nach seiner Eigenart, ohne sie noch organisch zu verbinden. Schade, daß der lebensgroße Hercules aus Marmor, welchen Vasari als eine frühe Jugendarbeit schildert, verschollen ist. Wir besäßen dann mehr Vergleichungspunkte. Der Hercules stand im Palazzo Strozzi, wurde 1529 durch Vermittelung des Giambattista della Palla an König Franz I. verkauft und im Schlosse zu Fontainebleau aufgestellt. Dort (im jardin de l'estang) befand er sich noch 1642. Seitdem fehlen alle weiteren Nachrichten.
- 7) Zu den Acten über den geflügelten Amor gehören 1) ein Brief Michelangelo's an Lorenzo di Pierofrancesco aus Rom 2. Juli 1496 (Milanesi, Lett.), worin er sein Gespräch mit Baldassare del Milanese schildert. Dieser erklärt, er würde lieber das Kind in hundert Stücke zerfchlagen als zurückgeben. Er hätte es gekauft und es wäre nun sein eigen. 2) Der Cupido kam (Condivi) gleich darauf in die Hände des Cesare Borgia und von diesem als Geschenk in den Besitz des Herzogs von Urbino. Nach der Eroberung von Urbino kam er (und eine Venus) wieder in die Hände Cesare Borgia's zurück. 3) Ein Brief der Markgräfin Isabella von Mantua (Gaye II. No. V.) belehrt uns dann über die Umstände, unter

welchen die Statue von Urbino nach Mantua kam. Die Markgräfin kaufte sie mit der Venus als antike Werke durch die Vermittlung des Cardinals d'Este dem Borgia 1502 wieder ab, erkannte aber bald den modernen Ursprung des Cupido. Sie nennt in ihrem Briefe Michelangelo nicht, doch ist ohne Zweifel in dem Cupido, der »per cosa moderna non ha pari«, sein Werk gemeint. In Mantua sah ihn noch 1573 der französische Reisende de Thou (Mariette citirt dessen Beschreibung in seinen Notizen zur Pisaner Ausgabe Condivi's); seitdem ist der Cupido verschollen. Die Bemühungen, ihn unter den noch gegenwärtig in Mantua (Accademia Virgiliana) aufbewahrten Antiken zu entdecken, blieben fruchtlos. Nach einem Epigramm des Niccolo d'Arca hatte der Cupido eine Fackel zur Seite. Die Geschichte des argen Betruges, welcher dem Cardinal Raffael Riario gespielt wurde, blieb den Römern geläufig, lange nachdem der Cupido vergessen war. Boiffard (Topogr. Romae I. 34) erzählt sie ausführlich, nennt aber den Bacchus Michelangelo's an Stelle des Eros und läßt Michelangelo selbst den Betrug in das Werk setzen, um — Raffael, den ihm stets mißgünstigen Gegner, lächerlich zu machen. Man sieht, wie der Gegensatz zwischen Raffael und Michelangelo die Geister beherrschte und geradezu mythenbildend wurde. Nach einer vorläufigen Mittheilung glaubt Konr. Lange den Cupido in dem Museo di Antichità zu Turin wieder entdeckt zu haben. Cupido liegt hier auf einem felsigen Grunde, über welchen er die (auch seinen Kopf bedeckende) Löwenhaut gebreitet hat. Er hält mit der Rechten die neben ihm liegende Keule. Bogen und Köcher fehlen diesem »Herakles-Eros« nicht. Lange stützt seine Ansicht, daß die bisher als antik angefehene Statue (Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien IV. Nr. 89) mit Michelangelo's Cupido identisch sei, außer auf stilistische Merkmale auch auf die fingirten Ergänzungen und die künstlich herbeigeführte Verwitterung einzelner Theile. Die Statue kam im Jahre 1584 aus Rom nach Turin. Darnach wäre die ganze Tradition über ihre Schicksale falsch und schon Condivi, der ihre Sendung nach Mantua berichtet, im Irrthum. Eine ausführliche Abhandlung über den Fund mit Abbildungen wird Lange in Lützow's Zeitschrift 1883, XVIII. Bd., 8. Heft, publiciren.

- 8) Vgl. Bode in dem Jahrb. der pr. Kunstsammlungen II. 76. Von Ad. Bayersdorfer, welcher auf die Bacchusgruppe in den Uffizien die Aufmerksamkeit gelenkt, wird eine eingehende Arbeit über Michelangelo's plastische Jugendwerke erwartet. Zu den antiken Werken, welche Michelangelo's Auffassung verwandt erscheinen, gehört noch die Statue eines weinbekränzten Bacchus, ohne Arme, mit dem rechten Fusse auf erhöhtem Grunde stehend — bei Michelangelo stößt der Fuß nur mit den Zehen auf den Boden auf — abgebildet bei Episcopus, Signorum veterum icones Taf. 60 und 61.

- 9) Bereits Bottari hatte in seiner (römischen) Ausgabe Vafari's an den Widerspruch zwischen Condivi und Aldrovandi aufmerksam gemacht. Der Hinweis auf Aldrovandi wurde vergessen, bis Ad. Michaelis (Lützow's Zeitschr. f. b. K. XIII. 158) die Stelle in Aldrovandi's Statue di Roma 1556 wieder entdeckte. Aldrovandi beschreibt den Bacchus, der in einem Gärtchen der Casa di M. Paolo Galli aufgestellt war, ganz getreu und fährt dann fort: „*In una camera piu su presso la sala si trova una testa col busto di M. Aurelio Imp. assai bella: et uno Apollo intiero ignudo con la pharetra e saette à lato: et ha un vaso à i piedi. È opera medesimamente di Michele Angelo.*“ Boiffard, welcher von Aldrovandi vielfach abhängig ist, giebt (a. a. O.) der Stelle folgende Fassung: „*Super porta prima repositum est caput Romuli in nischio marmoreo; intus est statua Apollinis pharetrati nuda et integra.*“ Mariette kannte eine Zeichnung Martin Hemskeerk's (c. 1536), welche den Hof im Hause der Galli darstellt. In der Mitte eines Haufens antiker Fragmente erhob sich die Statue des Bacchus mit bereits abgebrochenem also später restaurirtem rechten Arm. Wickhoff a. a. O. hat die Vermuthung geäußert, daß auch die Kenfingtonstatue Apollo schildere und mit dem von Aldrovandi beschriebenen Bilde identisch sei. »Ein ungeflügelter Jüngling mit dem Köcher bedeutet für die Renaissance den Apoll.« Die Wahrscheinlichkeit, daß wir in der Kenfingtonstatue eine Jugendarbeit Michelangelo's besitzen, wird übrigens, von der Controverse abgesehen, durch äußere Gründe verläßt. Michelangelo berichtete am 19. August 1497 seinem Vater (Milanesi No. II.), daß er beschloßen hätte, für Piero di Medici eine Statue zu arbeiten, und auch schon den Marmor gekauft, dann aber die Sache aufgegeben, weil Piero seine Versprechungen nicht gehalten. Er fügt dann hinzu: „*per la qual cosa io mi sto da me, e fo una figura per mio piacere; e comperai un pezzo di marmi ducati cinque e non fu bono: ebi buttati via que danari: poi ne ricomperai un altro pezzo, altri cinque ducati, e questo lavoro per mio piacere.*“ Michelangelo hat demnach in Rom mehrere Marmorwerke gearbeitet.
- 10) Die sogenannte Kapelle Piccolomini befindet sich im linken Seitenschiffe des Domes neben dem Eingang zur Libreria. Zwischen zwei Säulen, welche die Wölbung des Seitenschiffes stützen helfen, lehnt sich an die Wand eine Marmordecoration, in den Formen an einen Triumphbogen erinnernd, welche eine flache Nische mit dem Altar einschließt. Der Altar, auf dessen unterster Stufe eine Inschrift den Cardinal Francesco Piccolomini (den spätern Papst Pius III.) als den Stifter des Grabmales preißt (Franc. Car. Sen. hoc sepulchrum sibi vivens poni curavit), zeigt im Aufbau den Stil des ausgehenden Quattrocento, ebenso wie der reiche decorative Rahmen, mit Ausnahme der obersten Theile, welche bereits den Formen des Cinquecento sich nähern, eine nachträgliche

Aenderung in der Bekrönung des Baues vermuthen lassen. Die architektonische Gliederung des letzteren ist folgende: Zu beiden Seiten der Altarnische treten zunächst decorirte Pfeiler vor. Die Sockel jedes Pfeilers enthalten in eingerahmten Feldern die Wappen des Piccolomini; darüber zwischen cannelirten Pilastern in kleinen Nischen stehen links die Statuette des h. Franciscus, rechts, ohne besondere Attribute, eine Apostelfigur. Durch ein schmales Gefims getrennt, erheben sich darüber, gleichfalls in Nischen und von ornamentirten Pilastern eingefasst, links die Statue eines Papstes (Gregorius), rechts eines Bischofs (Pius). Ein kräftiges antikisirendes Kranzgefims bildet über dem Bogen der Altarnische den Abchluss. (Die Inschrift auf dem Streifen unmittelbar über dem Bogen lautet: *Fran. Piccolom. Car. Senen. Pii II. Pont. Max. Nepos.*). Darauf folgt der krönende Aufbau: links und rechts zwei schmale Nischen zwischen Pilastern, jene linke mit einer Apostelfigur ausgefüllt, die andere rechts leer; in der Mitte eine tiefer gewölbte Nische mit der Statue der Madonna. Zwischen den Nischen sind Felder angebracht, welche mit Reliefbildern: Engel, welche einen Candelaber aufrichten, geschmückt sind. Die Seitennischen sind mit Rundgiebeln abgeschlossen, über der Mittelnische erhebt sich noch eine Art Halbgeschofs oder Attika, mit einem kräftigeren Giebel gekrönt. Nur an dem plastischen Schmucke war Michelangelo theilhaft. Aus den Contracten Michelangelo's mit der Familie Piccolomini erfahren wir, dass ihm fünfzehn Figuren, Apostel und Heilige zur Ausführung in Marmor aufgetragen wurden und er sich außerdem verpflichtete, die von Torrigiani begonnene Statue des h. Franciscus zu vollenden. Einzelne Statuen werden genauer beschrieben. Die Spitze des Denkmals sollte eine Christusstatue krönen, in der größeren Mittelnische (*ne la tribuna grande di mezo*) Christus mit den hh. Thomas und Johannes stehen, außerdem zwei blafende Engel die Ecken des Kranzgefims schmücken. Wir erfahren dann weiter, dass Michelangelo, ehe er an das Werk schritt, Siena besuchte und sich über den Platz der Aufstellung unterrichtet hat und dass er 1504 vier Figuren fertig abgeliefert. Verknüpfen wir mit diesen Nachrichten den Augenschein, so ergibt sich Folgendes: Der Christus, die Gruppe Christi mit Thomas und Johannes, sowie die zwei Engel fehlen. Die Madonna in der Mittelnische ist offenbar später an die Stelle der ursprünglich vorgeschlagenen Christusgruppe getreten. Den Franciscus des Torrigiani, im Stile von den andern Figuren ganz abweichend, mit flachem dürrig ausgearbeitetem Gesichte identificiren wir in der Statue links unten. Es bleiben noch vier Figuren übrig, offenbar jene, welche Michelangelo 1504 fertig gestellt hat. Sie stehen in der technischen Behandlung dem Engel in Bologna ganz nahe. Dieses gilt insbesondere von den Gewändern der beiden Apostel. Die Gestalten des Papstes und Bischofs offenbaren eine geringere Individualität und

keine Züge, welche zwingend auf Michelangelo als Künstler hinweisen. Wir beobachten bei der Papstfigur die Falten dicht gelegt und tief gebohrt, bei dem Bischof das Standbein stark markirt, bei den Aposteln die Behandlung des Mantels und des Gewandes absichtlich contrafirend. Die Köpfe sind bei allen vier Figuren minder charakteristisch im Schnitt und im Ausdruck, als wir es bei Michelangelo erwarten. Aus diesem Thatbestande erklärt sich, weshalb eine Nische leer geblieben und die oberen Theile des decorativen Baues eine Aenderung erfahren haben. So wie derselbe sich gegenwärtig dem Auge zeigt, hätten die vorgeschlagenen sechzehn Figuren keinen Platz gefunden.

- 11) In genauerer Fassung als bei Gaye II, 455 ist das Protocoll der Verfammlung bei Milanefi p. 620 abgedruckt. Ueber die Vorfälle bei dem Transport der Statue nach dem Platz der Signorie berichten die Ricordi Stroziani bei Gaye II. 464: »In questa notte fu gittato certi sassi al Gigante per far male.« Da wir von keinem Zwiespalt unter Künstlern hören, müssen wir wohl annehmen, daß eine politische Partei, die Gegner der Medici, auf diese Weise dem Aerger über die Entfernung der Trophäe der Volksfreiheit Ausdruck gab. Die Verhandlungen, welche der Uebertragung der Statue nach der Academie in unseren Tagen vorangingen, stehen bei Gotti Bd. II. p. 35. Bei den Unruhen 1527 war durch einen Steinwurf der linke Arm in drei Stücke zerfchlagen worden. Er wurde mit Hilfe von Kupferklammern wieder befestigt. Vafari VII. 8.
- 12) Das Relief in Florenz zeigt die Madonna auf einem niedrigen Steine sitzend mit einem geöffneten Buche auf ihrem Schoofse, auf welches der von ihr umfasste Christusknabe sich stützt. Links hinter der Madonna ist der Kopf des Johannes sichtbar. Viel bewegter erscheint die Gruppe in dem Londoner Werke (Burlington-House). Der kleine Johannes steht rechts und hält dem Christuskinde einen nicht deutlichen Gegenstand entgegen, von welchem das Christuskind halb erschreckt zurückweicht. Es sitzt rittlings auf dem Schoofs der im Profil gezeichneten Madonna und neigt sich mit dem Körper der Mutter zu, nur der Kopf ist nach dem Johannes hingewendet. Nach der technischen Behandlung möchte man dieses Relief für älter erachten als das florentiner, welches letztere mehr mit der Brügger Madonna zusammengeht. Noch in diese erste Periode Michelangelo's, welche mit dem Jahre 1508 abschließt, muß auch die Anlage der Adonisstatue im Museo nazionale in Florenz fallen. Gewöhnlich wird der Adonis in das spätere Alter Michelangelo's versetzt. Dagegen spricht die Art, wie der Marmor bearbeitet ist, und die hageren gestreckten Formen, welche, wie erhaltene Handzeichnungen verrathen, Michelangelo gerade in jüngeren Jahren liebte. Adonis liegt, den Oberkörper etwas nach links gewendet, sterbend auf dem Boden. Der eine Arm stützt den sinkenden Kopf, der andere legt sich erschlafft

um den Leib. Der Eber dient als Auflager für die Beine, welche dadurch im Knie gebogen werden.

- 13) Es muß hervorgehoben werden, daß die Madonna von Manchester, im J. 1857, wie ich aus persönlichen Erinnerungen bezeugen kann, mit einer so großen Begeisterung begrüßt, daß der geringste Zweifel an ihrem Ursprung mit der Abdankung des künstlerischen Urtheils gleichbedeutend angesehen wurde, im Laufe der Jahre an Interesse verloren hat. Doch bleibt Michelangelo noch immer als Autor feststehen. Die Uebereinstimmung in einzelnen kleinen Zügen mit der Brügger Madonna, wie z. B. daß das Christkind da und dort den einen Fuß auf eine Schräg-falte setzt, ist zu groß, als daß an einen anderen Künstler gedacht werden könnte.
- 14) Eine Reihe von Handzeichnungen in Oxford, im Louvre, in Florenz u. a. legen Zeugniß ab von der engen Beziehung zwischen dem Stile Leonardo's und der eine Zeit lang von Michelangelo festgehaltenen Manier. Zwei Kategorien von Darstellungen fallen besonders in Betracht: männliche Köpfe, so zugespitzt in Formen und Ausdruck, daß sie beinahe an Caricaturen streifen und dadurch an die bekannten physiognomischen Studien Leonardo's erinnern und dann Frauenbüsten, gern in Profil gestellt und durch den phantastischen Kopfputz, die eigenthümliche Haartracht auffallend. Die Vorliebe Leonardo's für beides und daß er darin den andern Künstlern voranging, ist bekannt. Er liebte es in seinen Studien, die Köpfe mit reich und feltfam geformten Helmen zu schmücken und das Haar der Frauen in dicke Flechten zu binden, welche theils von der Stirn nach dem Scheitel zurückgebunden, theils über den Ohren in Schneckenform gewunden werden und dazwischen leicht und frei flatterndes Lockenhaar zeigen. Unter den in Windfor aufbewahrten Autographen Leonardo's findet man mitten unter hydraulische Studien eingestreut Proben dieses Putzes. Michelangelo ging diesen künstlerischen Spuren nach und hielt sich an dieselben, soweit sie seiner Natur entsprachen, zuweilen so genau, daß man (z. B. bei dem Frauenkopfe in der Ambrosiana Br. 17) an eine Verwechslung der Künstlernamen denken möchte. Als Proben dieser Richtung führe ich die Blätter in Oxford (Br. 65, 67, 81), im British Museum (Br. 21), in Florenz (Br. 185, 188) an. Besonderes Interesse erregt ebendort die Frauenbüste im Profil mit entblößter Brust und reichen Haarflechten, mit einem Diadem auf der Stirn und einer Art von Helma-raupe auf dem Hinterkopf. Sie wird als das Porträt der Vittoria Colonna ausgegeben und mit dem Sonette: »Quanto si gode, lieta e ben contesta di fior« gleichsam als Illustration desselben in Verbindung gebracht. An Vittoria Colonna kann natürlich nicht gedacht werden. Die Zeichnung fällt in die frühe Zeit Michelangelo's, in welcher er Colonna noch gar nicht kannte. Für die damals vorherrschende Neigung Michelangelo's

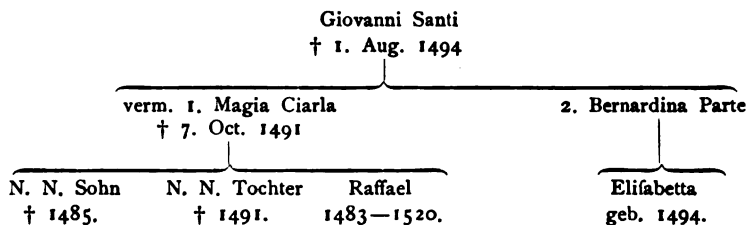
zu phantastischen Bildungen bietet sie ein gutes Beispiel. Hat sich Michelangelo, ehe das Zerwürfniß mit Leonardo eintrat, dem Einflusse desselben unterworfen, oder wollte Michelangelo als Rivale Leonardo's zeigen, dass er ihm auch in solchen eigenartigen Schöpfungen nicht nachstehe? Jedenfalls gehören die Blätter den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, der florentiner Periode Michelangelo's, an und dürften wohl vor dem Schlachtcarton gezeichnet sein. Sie werfen ein merkwürdiges Licht auf die Beweglichkeit seiner Phantasie und die Fülle der Anregungen (Donatello, Guercia, die Antike, Leonardo), welche er in sich aufnahm, bis er dann seiner persönlichen Natur ausschließlich folgte und in ihr den Ausgangspunkt seiner Schöpfungen fand.

- 15) Das Ereigniß, welches dem Carton der badenden Soldaten zu Grunde liegt, erzählt am eingehendsten die Chronik des Fil. Villani (Muratori SS. t. XIV. col. 760)—1364 et infra il giorno per lo smisurato caldo le tre parti e più dell' oste, che erano oltre di quattromila huomini da cavallo, chi di soldo, chi d'amistà, e chi de' Fiorentini, che per honorare loro patria di volontà erano cavalcati, e di undicimila pedoni s'era disarmata. E quale si bagnava in Arno, quale si sciorinava al meriggio, e chi disarmandosi in altro modo prendea rinfrescamento, e il capitano si perchè del tutto ancora libero non era della terzana, se n'era ito nel letto a riposare senza avere consideratione quanto fosse vicino all' astuta volpe e al volpone vecchio Giovanni dello Aguto. E tutto che al campo fossero fatti serragli, deboli erano, e cura sufficiente non era data a chi li guardasse. Il perchè avvenne, che il valentre Cavaliere M. Manno Donati, come colui a cui toccava la faccenda nell' honore, andando proveggendo il campo e i modi, che la gente dell' arme tenea, conosciuto il gran pericolo in che il campo stava e temendo che nel fatto non giocasse malitia, e dove nò, quello che ragionevolmente secondo uso e costume di guerra ne dovea e potea avvenire, tantosto n'avvenne, mosso da fervente zelo incominciò a destare il campo e dire: Noi siamo perduti. E con queste parole se n' andò al Capitano e lo mosse a commettere in M. Bonifazio Lupo e in altre tre e in lui la cura del campo. Ciò fatto M. Manno di subito corse al più pericoloso luogo e d'onde l'offesa più grave e più pronta potea venire cioè alla bocca della strada, che si dirizava a San Savino, e quindi a Pisa, e il serraglio il quale era debole fece fortificare e allòggiòvi alla guardia i fanti Aretini con alquanti Fiorentini, e con loro i fanti de' Conti di Casentino.
- 16) Die Existenz von Cartonfragmenten in Mantua 1575 erhellt aus einem Briefe des G. Sangalleti an Niccolo Gaddi (Bottari lett. pitt. III. 315), worin es heisst: „*Perchè da Mantova mi viene scritto da quei signori Strozzi amici mei, che vorrebbero ch' io vedessi col serenissimo Granduca,*

che pigliasse quei loro cartoni di Michelangelo, di che già parlammo insieme.“ Die Verhandlungen zerschlugen sich. Ob die Fragmente identisch sind mit den drei Cartons, welche im Besitze des Herzogs Carlo Emanuele waren und in Turin 1621 verbrannten, darüber herrscht vollkommenes Dunkel. Man möchte die Identität bezweifeln, da Rubens noch in Mantua Theile des Schlachtcartons als Muster benutzte. Thaußing, der für den Carton den Namen: Schlacht bei Cascina vorschlägt, stellt auch die Studien zu den einzelnen Gestalten, in Röthel, Kreide und Bister in der Albertina (Br. 37, 38), im Louvre (Br. 61) in den Uffizi und in der Academie zu Venedig zusammen. Dieselben sind aber vielfach nur Copien, oder noch wahrscheinlicher Studien jüngerer Künstler nach dem Carton. Ob die Federzeichnung in Oxford: Kampf von Reitern und Fußgängern, und noch mehrere andere ebenfalls mit der Feder gezeichnete Reiter und Kämpfer, (Robinson No. 16—20) zum Schlachtcarton und zwar für den Hintergrund gehörten, läßt sich mit Sicherheit nicht feststellen, da wir von der Beschaffenheit des Hintergrundes nur die flüchtige Andeutung bei Vasari: »infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa« besitzen.

II.

Raffael's Stammbaum.



- 1) Das Schloß von Urbino preiß Castiglione in seinem Cortigiano (Venedig 1562, p. 16): „*Federigo edificò il palazzo secondo l'opinione di molti il più bello che in Italia si ritrovi e d'ogni opportuna cosa si ben lo fornì, che non un palazzo, ma bene una città in forma di palazzo esser pareva.*“
- 2) Ueber den richtigen Geburtstag Raffael's herrscht bekanntlich ein großer Widerstreit der Meinungen. Vasari nennt den Charfreitag 1483, ohne den Kalendertag anzugeben: »nacque Raffaello l'anno 1483 in venerdì santo a ore tre di notte.« Das war der 28. März, und dieser Angabe folgen Milanese, Robinson, E. Müntz, und andere Forscher. Auch im Texte ist dieses Datum beibehalten worden. Nach einer anderen Meinung

fällt der Geburtstag Raffael's auf den 6. April. Dieselbe stützt sich auf die vom Cardinal Bembo verfaßte Grabchrift, in welcher es heisst:

VIXIT. AN. XXXVII. INTEGER. INTEGROS.

QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT.

VIII. ID. APRIL. MDXX.

Nimmt man die Grabchrift wörtlich, so ist zweifellos Raffael am 6. April geboren worden. An demselben Tage, an welchem er starb, wurde er auch geboren. Muß man sie aber wörtlich nehmen? Es bleibt immerhin auffallend, daß Vafari, welcher doch die Grabchrift kannte, nicht den einfachen Schluss zog: Raffael lebte vom 6. April 1483 bis zum 6. April 1520. In seinem gern übertreibenden pragmatistischen Stile läßt er Raffael sogar zur selben Stunde geboren werden, in welcher er starb: »a hore tre di notte.« Offenbar war er also von den näheren Umständen des Todes wohl unterrichtet. Was ihn abhielt, die Grabchrift wörtlich zu interpretieren, war gewiß seine Anhänglichkeit an den Volkskalender. Der Volkskalender war aber in dieser Zeit noch immer der Kirchenkalender. Wir wissen, daß im ganzen Mittelalter vorwiegend der Kirchenkalender galt, nach ihm gezählt und datirt wurde. In Volkskreisen erhielt sich derselbe noch lange über das Mittelalter hinaus, er gilt noch heutzutage in den südlichen Ländern, bei der katholischen Bevölkerung. Auf die Frage, wann einer geboren wurde, wann er starb, wird man stets den Namen des Kalenderheiligen zur Antwort empfangen und bei der Berechnung des Alters wird ebenfalls nach dem Kirchenkalender, auch nach beweglichen Festen vorgegangen. Wäre Raffael in Urbino an einem gewöhnlichen Tage geboren worden, schwerlich würde das Datum in seiner Erinnerung und im Gedächtnis der Zeitgenossen sich so fest eingebürgert haben, anders wenn er ein Charfreitagskind war. Erst das Zusammenfallen des Geburtstages mit dem hohen Kirchenfeste liefs den ersteren in seinem und seiner Freunde Gedächtnis fester haften. Auch Cellini vergißt nicht, seine Geburt am Tage Allerheiligen zu rühmen. Als nun Raffael am 6. April 1520, der gleichfalls auf den Charfreitag fiel, starb, wurde die Erinnerung an den gleichen Geburtstag in Raffael's Freunden lebendig. Bembo konnte allerdings nicht dieses merkwürdige Zusammentreffen in der Grabchrift betonen. Wie hätte sich in einem klassischen, epigrammatisch zugespitzten Epitaph der Charfreitag ausgenommen? Er begnügt sich mit der allgemeinen Angabe: quo die natus est, eo esse desiit. Alle andern Zeitgenossen aber, die über Raffael's Tod berichten, heben den Charfreitag »le nocte del venerdi santo« und nur den Charfreitag hervor. Den Monatstag geben sie nicht an. Auf diese allgemein herrschende Volkssitte, nach dem Kirchenkalender zu rechnen, baute Vafari seinen Schluss: Raffael lebte vom Charfreitag 1483 bis Charfreitag 1520, und ich glaube, er folgte darin einem richtigen Tacte.

- 3) Perugino's Wanderleben in den neunziger Jahren des Quattrocento und seine fast ständige Abwesenheit von Perugia während dieser Zeit wird durch folgende meist urkundliche Daten sicher gestellt.

1495 malt Perugino die Klage um den Leichnam Christi für die Nonnen von S. Chiara in Florenz; er macht in Perugia einen Contract, die Himmelfahrt und Vermählung Mariæ zu malen, aber noch im Jahre 1500 hat er nicht die Hand angelegt, wohl ein Beweis, daß er sich also bald wieder von Perugia entfernte. In der That finden wir ihn 1496 in Venedig, wahrscheinlich auch in Cremona. Er malt ferner die Freske in S. Maria de' Pazzi in Florenz und kauft daselbst im Herbst ein Grundstück, um sich darauf ein Haus zu bauen. Er heißt in dem Kaufacte: *habitor in populo S. Petri majoris*, wird also als in Florenz anäßig betrachtet.

1497 ist Perugino in Fano thätig, außerdem nimmt er Theil in Florenz an der Abschätzung eines Gemäldes des Aleffo Baldovinetti.

1498 wird er als Sachverständiger zu den Verhandlungen über die Errichtung der Laterne am Dom zu Florenz zugezogen und kauft ein Haus in der Via Pinti. In demselben Jahre verhandelt er mit der Domverwaltung in Orvieto, wegen der Ausmalung der Kuppel, hegt also offenbar nicht die Absicht, sich in Perugia niederzulassen.

1499 läßt er sich bei der Malerzunft in Florenz einschreiben. Perugino's ausgedehnte Thätigkeit in der Kirche und im Kloster der Ingefuaati bei Florenz kann nicht genau datirt werden, fällt aber gleichfalls in die neunziger Jahre. Wie sehr man gewöhnt war, ihn in Florenz thätig zu denken, beweist die Stelle bei Albertini: *Perusino, benché si può dire Fiorentino*.

- 4) Der Raffaelische Ursprung des Skizzenbuches, welches jetzt, in Einzelblätter aufgelöst, die Akademie in Venedig besitzt, ist in der jüngsten Zeit von Lermolieff und von Kahl (Das Venezianische Skizzenbuch, Leipzig 1882) nicht bloß angefochten, sondern auch vollkommen widerlegt worden. Crowe und Cavalcafelte haben in ihrer Biographie Raffael's die gründlichen Untersuchungen Kahl's unbeachtet gelassen, halten den Raffaelischen Ursprung aufrecht und stellen folgende Hypothese auf. Der Knabe Raffael (Cr. und Cav. lassen ihn bereits 1495 in die Werkstätte Perugino's eintreten) legte sich, den Vorschriften Cennini's entsprechend, ein Zeichenbuch an, in welchem er alle vom Lehrer ihm gestellten Aufgaben ausführte. Zuerst wird er angeleitet, mit Hilfe eines Gradnetzes Figuren nach Vorlagen abzuzeichnen. Sobald er darin Uebung erlangt, wird die Efelsbrücke des Gradnetzes abgeworfen und Raffael copirt die Figuren ohne Gradnetz. Sodann läßt ihn Perugino Köpfe zeichnen, wieder nicht nach der Natur, sondern nach älteren Mustern. Vom Studium drapirter Figuren geht sodann Raffael zur Darstellung nackter Figuren über. Als er 1499—1500

Urbino befucht, nimmt er das Zeichenbuch mit und copirt in demselben die Dichter- und Gelehrtenporträts, welche sich, von einem flandrischen Meister gemalt im Palaste des Herzogs voranden. Ebenso begleitet ihn einige Jahre später das Zeichenbuch nach Siena. Er skizzirt in demselben auch Gestalten aus Signorelli's Fresken in Orvieto und selbst als er bereits mit der florentiner Kunstwelt in Berührung tritt, finden sich noch immer genug leere Blätter, um die neuen Eindrücke in denselben niederzulegen, insbesondere sich in Leonardo's Stil einzuleben. Das Skizzenbuch war demnach ein volles Jahrzehnt im Gebrauche gewesen, und zeigt die künstlerische Entwicklung Raffael's von den ersten Anfängen bis zu vollkommener Selbständigkeit in streng und stetig fortschreitender Folge. Sachliche Gründe für diese Hypothese haben Cr. und Cav. nicht beigebracht. Entscheidend für den Ursprung des Skizzenbuches erscheint der Umstand, daß die Blätter in demselben mit keinem einzigen gleichzeitigen authentischen Werke Raffael's in sicherem Zusammenhange stehen, vielfach eine andere technische Weise und Angewöhnung der Hand verrathen als die echten Zeichnungen Raffael's aus seiner Jugendzeit, und daß einzelne angeblich später fallende Blätter eine geringere Schulung verrathen (z. B. der Kindermord, Br. 144) als Zeichnungen, die er früher entworfen haben soll. Sie würden, wenn sie von Raffael stammten, keine progressive, sondern eine auffallend retrograde Richtung bekunden. Lermoloeff dachte an Pinturicchio als Zeichner der meisten Blätter, Kahl schlägt den Namen Girolamo della Genga vor. Nach meiner Ansicht waren mehrere Hände in dem Skizzenbuche thätig und ist daselbe der Rest eines Muster- und Uebungsbuches einer umbrischen Werkstätte. Vgl. A. Springer, Raffael's Jugendentwicklung und die neue Raffael-literatur im Repertorium für Kunstwissenschaft IV. Bd. 1881. S. 370—400.

- 5) Crowe und Cavalcafelte (Geschichte der ital. Malerei Bd. IV. 226) muthmaßen Raffael's Mitwirkung an den Deckenfresken Perugino's im Cambio. Auch sonst wird an mehreren Tafelbildern Perugino's die mitthätige Hand des jugendlichen Raffael angenommen. Die Thatfache im Allgemeinen steht fest, und wird durch die Annahme einer größeren Werkstätte, in welcher unter Perugino's Leitung mehrere Gefellen arbeiteten, bequem erklärt. Die Entscheidung in den einzelnen Fällen stößt aber auf die größten Schwierigkeiten, da die Beweisführung sich eigentlich immer im Kreise dreht. Von der Aehnlichkeit der Figuren auf einem Bilde mit jenen auf anderen schließt man auf Raffael's Hand, um dann mit Umkehrung der Folge den Schluss zu wiederholen.
- 6) Der Brief der Giovanna, Gemahlin des Giovanni della Rovere an den Gonfaloniere von Florenz befand sich ursprünglich im Besitze der Familie Gaddi und wurde zuerst in den Lettere pittoriche (I. Bd. 1.) publicirt. Im Jahre 1857 kam er wieder, noch mit dem alten Siegel versehen, bei

einer Autographenauction in Paris zum Vorschein. Der Käufer ist nicht bekannt geworden, ebenso wenig hat man damals die Gelegenheit benutzt, das Schriftstück auf Echtheit und Stil zu prüfen. Denn bekanntlich hat eine Stelle in demselben: »e perchè il padre so ch'è molto virtuoso ed è mio affezionato« Bedenken erregt, da sie in dieser Fassung den alten Giovanni Santi noch 1504 am Leben läßt. Es wurden daher mehrere Correcturen: il padre suto oder (Milanesi IV. 320) il padre fo, im Dialect der Marken und Umbriens für fu gebraucht, vorgeschlagen und die folgenden Worte: che è als Interpolation Bottaris in den lettere pittoriche beseitigt. Die Stelle lautet dann: perchè il padre fo molto virtuoso e mio affezionato e così il figliuolo discreto e gentile. Ausser der stilistischen Schwierigkeit liegt kein anderer Grund vor, an der Echtheit des Briefes zu zweifeln.

- 7) Raffael's Antheil an den Fresken Pinturicchio's in Siena. Den Auftrag, die am Dom von Siena angebaute Libreria mit Fresken zu schmücken, empfing Pinturicchio vom Cardinal Francesco Piccolomini am 29. Juni 1502. Er begann 1503 mit der Ausschmückung der Decke. Die Arbeit erlitt durch den Tod des auf den päpstlichen Thron (unter dem Namen Pius III.) erhobenen Cardinals eine längere Unterbrechung. Zwischen den fünf ersten und fünf letzten Fresken herrscht in Bezug auf die Tüchtigkeit der Ausführung ein so großer Unterschied, die letzteren sind offenbar von einer schon ermüdeten Hand entworfen und gemalt, daß man wohl an eine größere Pause zwischen den beiden Hälften des Werkes denken darf. Mit Eifer und Fleiß hat Pinturicchio die Arbeit begonnen, mechanisch, mit trockener Handfertigkeit vollendet. Zu den Wandfresken, welche in zehn Bildern das Leben des Aeneas Sylvius verherrlichen, hat Raffael, wie Vasari einmal (III. 494) versichert: »gli schizzi e i cartoni di tutte le storie«, und wie er wieder ein anderes Mal (IV. 319) erzählt: »alcuni di disegni e cartoni« gezeichnet. (In der ersten Ausgabe hat Vasari Raffael's Antheil an den betreffenden beiden Stellen, im Leben Pinturicchio's und dann im Leben Raffael's anders begrenzt. Da schreibt er ihm nur die Cartons nach den Skizzen — di tutti gli schizzi fece i cartoni — zu und giebt an, daß Pinturicchio von Raffael alle »disegni e cartoni« begehrt, dieser ihm aber nur »alcuni« geliefert habe.) Weitere Nachrichten über Raffael's Antheil liegen nicht vor. Auf Grund der Angaben bei Vasari wurde nach Raffael'schen Skizzen und Cartons gepfahet. Zu dem ersten Gemälde: Abreise des Aeneas Sylvius zum Baseler Concil gehört eine sorgfältige Bisterzeichnung in den Uffizi (Br. 510). Sie unterscheidet sich von der Freske durch den veränderten Hintergrund; Aen. Sylvius trägt ferner ein anliegendes Gewand, der Reiter links hält keinen Hund an der Leine und neigt weniger stark den Kopf. Die Zeichnung ist bereits mit einem Liniennetze versehen, um auf den

Carton übertragen zu werden. Wichtiger als die äusseren Differenzen zwischen Skizze und Freske erscheint die stilistische Verschiedenheit. Die florentiner Skizze bekundet unstreitig eine freiere Hand, einen frischeren Sinn für Ausdruck und Bewegung, als das ausgeführte Gemälde, welches sich übrigens gleichfalls vor allen anderen Fresken durch grössere Lebendigkeit und freiere Haltung auszeichnet. Das waren die Gründe, welche auf Raffael's Urheberchaft schliessen liessen, ebenso bei den drei anderen ähnlich behandelten Skizzen: für die Dichterkrönung Aenea Sylvio's in der Brera (Br. 5), für die Erhebung des Aeneas Sylvius zum Legaten in Chatsworth (wie die übrigen Raffaelblätter in der Sammlung des Herzogs von Devonshire photographirt), und für die Verlobung Kaiser Friedrich's im Privatbesitz in Perugia. Die Brerazeichnung ist in Bezug auf ihre Originalität mit Recht bezweifelt worden, das florentiner und das chatsworther Blatt, wenn auch technisch nicht gleich behandelt, sind doch gewiss von derselben Hand. Aus dem Umfande, dass die Zeichnungen von den Fresken in dem landschaftlichen Hintergrunde, in den Trachten abweichen, darf man noch nicht auf eine andere Hand schliessen. Ein solches Verhältniss wiederholt sich öfter zwischen Carton und ausgeführtem Gemälde. Nur rein stilistische Merkmale können auf Raffael schliessen lassen. Sie sind keineswegs schlagender Natur. Die grösste Uebereinstimmung hat man mit den Formen und Gestalten im Venezianischen Skizzenbuche gefunden. Dieses stammt aber nicht von Raffael's Hand. Auch erscheint es nicht recht glaubwürdig, dass Pinturicchio, welcher doch von Rom her in derartigen historischen Compositionen zu Hause war, gleich im Beginne der Arbeit zu Raffael seine Zuflucht genommen hätte. Immerhin bleibt eine nähere Beziehung zwischen Raffael und Pinturicchio bestehen und auch ein kurzer Aufenthalt Raffael's in Siena, während Pinturicchio hier thätig war, erscheint wahrscheinlich. Mehrere Zeichnungen Raffael's (Oxford, Uffizi, Br. 505) sind offenbar unter dem unmittelbaren Einflusse der Bilder in der Libreria entstanden. Ausserdem befinden sich noch in mehreren Sammlungen Studien zu einzelnen Figuren (Uffizi, Oxford), welche gleichfalls auf ein Zusammenwirken mit Pinturicchio, während dieser für die Libreria thätig war, schliessen lassen.

- 8) Der Zeit nach noch vor die Freske in S. Severo wäre das grosse Wandbild in S. Onofrio (jetzt Museo Egiziaco) in Florenz, das Abendmahl darstellend, zu setzen, wenn es Raffaelischen Ursprungs wäre. Das Abendmahl, im Jahre 1845 von der Tünche befreit, welche es vielleicht ein Jahrhundert bedeckt hatte, wurde Anfangs mit Begeisterung als ein echtes Raffaelisches Werk begrüsst, gab dann zu langen Erörterungen über den muthmasslichen Meister Anlass und hat, Dank der befangenen Restauration, gegenwärtig viel von seiner früheren Bedeutung verloren. Die Apostel sitzen mit Christus an drei Seiten eines Tisches, je zwei

Apostel an den beiden Schmalseiten, sieben Apostel (Johannes hat den Kopf auf den Tisch gelegt) mit Christus an der Rückwand; nur Judas allein hat an der vorderen Langseite Platz genommen. Ueber die hohe Lehne des Gestühls blickt man durch reich ornamentirte Bogenhallen in das Freie, wo in kleinen Figuren Christus auf dem Oelberge geschildert ist. Von den Fresken haben sich mehrere werthvolle Skizzen erhalten: eine im Privatbesitz in England, Studien zu mehreren Aposteln, in S. Onofrio neben der Freske ausgestellt und die beiden an der rechten Schmalseite sitzenden Apostel Simon und Thaddaeus in der Uffizienammlung. Bereits zwischen diesen Handzeichnungen herrscht ein beträchtlicher Unterschied, die letztere ist handwerksmäßiger gearbeitet als der h. Petrus und Andreas in der Silberstiftstudie in S. Onofrio. Um die Verwirrung zu vollenden, besitzt die herzogliche Kupferstichsammlung in Gotha einen Kupferstich (bisher in einem einzigen Exemplar nachweisbar), der sich offenbar auf die Freske in S. Onofrio bezieht, die Anordnung und Bewegung der Figuren wiederholt, aber nicht allein den Hintergrund ganz verändert wiedergiebt, sondern auch den Charakter der Figuren in den älteren florentiner Stil überträgt, während Freske wie Handzeichnungen die reine umbrische Weise offenbaren. Von Raffael als dem Schöpfer des Werkes ist die Meinung der Kunstkenner ziemlich allgemein zurückgekommen, keiner aber der an seiner Stelle genannten Meister fand bisher unbedingte Zustimmung. Es wurde der Ausweg ergriffen, an die Thätigkeit mehrerer Hände zu denken, wobei die Erwägung hilft, daß Perugino seit 1502 eine Werkstätte in Florenz besaß, in welcher mehrere »garzoni« sich befanden. Von diesen könnte das Werk unter der Leitung Perugino's ausgeführt worden sein. Nachdem das Werk bald diesem, bald jenem Umbrier zugeschrieben wurde, schlägt jetzt Milanesi (Vasari IV. 313) den Namen des Raffaello Carli vor, eines florentiner Malers, welcher in Perugino's Werkstätte arbeitete.

III.

- 1) Nach dem Maafse der Stilentwicklung zu schliessen, gehen der Madonna Connestabile mehrere Madonnen voran, zunächst die Madonna mit den h. h. Franciscus und Hieronymus in der Berliner Galerie. Die Madonna, nur bis zum Knie sichtbar, sitzt im Freien und umfaßt mit beiden Händen das auf ihrem Schoofse auf einem Polster ruhende Christkind, welches die Rechte zum Segen erhebt. Links steht der bärtige Hieronymus mit gefalteten Händen, rechts der kahlköpfige Franciscus, welcher die Hand wie staunend hebt. Der Rahmen schneidet den Körper der beiden Heiligen beinahe zur Hälfte ab. Dem Bilde liegt eine Federzeichnung in der Albertina (Br. 134) zu Grunde, welche deshalb Raffael, obschon nicht

ohne mannigfachen Widerspruch, zugeschrieben wird. Auch Perugino und Pinturicchio treten auf den Plan. Leugnen läßt sich nicht, daß die Federzeichnung einen fremdartigen Charakter besitzt. Am auffallendsten erscheint der gespreizte Daumen, der große Zwischenraum zwischen Daumen und Zeigefinger, der geknickte kleine Finger. Auch die Falten sind anders als gewöhnlich bei Raffael gelegt, mit Augen versehen, knittiger im Charakter. Diese Merkmale wiederholen sich übrigens bei mehreren anderen Blättern (Louvre Br. 250, Uffizi Br. 501 u. a.), welche dann gleichfalls, wenn das Blatt in der Albertina nicht Raffael gehört, diesem abgesprochen werden müßten. Wunderbar wäre es nicht, daß sich Raffael in der ersten Zeit, als er noch in Perugino's Werkstätte weilte, nach fremden Vorlagen richten mußte, nicht weil er unfähig war, selbständige Compositionen zu entwerfen, sondern weil es der Besteller so wollte. Das Tafelbild in Berlin bleibt jedenfalls Raffael's Werk. Dieses beweist der landschaftliche Hintergrund, die Thurmbauten, welche auch auf anderen Zeichnungen (Oxford Br. 10, Louvre Br. 255) und Gemälden (Predella mit der Verkündigung auf dem Bilde der Krönung Mariæ) wiederkehren. (Ich versuchte die Bilder und Zeichnungen aus der Jugend Raffael's bis 1508 nach den landschaftlichen Hintergründen zu ordnen, um vielleicht eine Handhabe für die Chronologie zu gewinnen. Das letztere ist mir bis jetzt nicht gelungen und ich glaube auch nicht, daß Raffael immer erst ein landschaftliches Motiv vollständig ausbeutete, ehe er zu einem anderen überging. Immerhin ließen sich mehrere Hauptmotive, die für Raffael charakteristisch sind und in den einzelnen Zeitabschnitten vorherrschen, entdecken. Die eingehende Erörterung des interessanten Gegenstandes bleibt einer Specialstudie vorbehalten.)

Aehnlich wie mit der Madonna mit den zwei Heiligen verhält es sich mit der Madonna Solly, welche ebenfalls in der Berliner Galerie bewahrt wird. Die Madonna (Halbfigur) lieft in einem Buche, welches sie in der Rechten hält und unterstützt mit der Linken den Fuß des auf ihrem Schooße sitzenden Christkinds. Dieses spielt mit einem Stieglitz, hält aber die Augen auf das Buch gerichtet. Der Hintergrund zeigt links einen bewachsenen Hügel, mit fünf dünnen Bäumchen bepflanzt, rechts leicht ansteigendes grünes Gelände. Der Ausgangspunkt der Composition ist in einer Federzeichnung im Louvre (Br. 250) zu suchen, welche nicht bloß in der Zeichnung der Hände und des Kopfes von Raffael's sonst üblicher Weise abweicht, sondern auch in Einzelheiten von dem Gemälde sich unterscheidet. Das Christkind faltet z. B. auf der Zeichnung die Hände, während es auf dem Bilde in der Linken den Vogel, in der Rechten den Faden hält, an welchem jener befestigt ist. — Wenn in der Madonna Solly (in dem spielenden Kinde) ein Zug angedeutet wird,

welcher erst später reicher und reiner ausgenutzt wird, so offenbaren einzelne Zeichnungen, wie eifrig Raffael in seiner Jugend bemüht war, das einmal gegebene Motiv der »Madonna mit Heiligen« weiter auszubilden. Eine Federzeichnung in dem Berliner Kupferstichcabinete, früher im Besitze Madrazo's in Madrid, zeigt die Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schooße, welches, eine Bandrolle in den Händen, sich dem andächtig aufblickenden Johannesknaben zuneigt. Hinter dem letztern ist die Halbfigur eines Engels sichtbar, welcher den kleinen Johannes offenbar dem Christuskinde zugeführt hat, rechts von der Madonna ist noch ein Heiliger (Josephus) mit spitzem getheiltem Barte und gefalteten Händen dargestellt. (Den Engel, welcher einen Knaben der Madonna zuführt, hat Raffael ein Jahrzehnt später in der Madonna mit dem Fische wiederholt. Welche reiche Entwicklung des Formenfinnes liegt nicht dazwischen!) Die Verwandtschaft mit der Zeichnung in der Albertina zur Madonna mit zwei Heiligen (Br. 134) erstreckt sich nicht bloß auf den Gegenstand, sondern auch auf einzelne technische Eigenthümlichkeiten, z. B. die Anlage der Gewandfalten, daher auch ihr Raffaelischer Ursprung auf Zweifel stieß. Die Köpfe des Johannes und des Engels weisen aber diese Zweifel zurück. Mit diesem Blatte steht eine spätere weisgehöhte Kreidezeichnung in Lille (Br. 46) in engstem Zusammenhange. Sie unterscheidet sich von dem Berliner Blatte durch eine leichte Veränderung der Lage des Christuskindes, sie giebt der Linken der Madonna eine andere Haltung und zeigt den Oberarm der Madonna frei, während dieser auf dem Berliner Blatte halb vom Mantel verhüllt wird. Das Motiv, in der umbrischen Periode Raffael's, wie man sieht, fleißig hin und her erwogen, ruhte eine Zeitlang in seiner Phantasie, blieb aber nicht unfruchtbar. Die Madonna del Duca di Terranuova in Berlin nimmt von der Berliner Zeichnung den Ausgangspunkt. Maria vor einer niedrigen Brüstungsmauer sitzend hält mit der Rechten das Kind umfaßt, welches sich dem kleinen Johannes zuwendet. Beide Kinder fassen ein Spruchband. Rechts, als Gegengewicht zum Johannes, hat noch ein Knabe mit dem Heiligenscheine, welcher zur Madonna aufblickt, Platz gefunden. Der Hintergrund zeigt links eine thurmreiche Häusergruppe am Fusse eines Hügels, rechts einen mit Bäumen bewachsenen Felsen, ähnlich wie auf der Madonna Tempi. Vergleicht man das Bild mit der Berliner Zeichnung, so bemerkt man die nahezu vollkommene Identität der Hauptgruppe. Nur der Engel und der heilige Josephus sind weggefallen, an die Stelle des letzteren der zweite Knabe getreten. Offenbar hat auf diese Aenderung der Wechsel des Formates (die M. Terranuova ist ein Rundbild) Einfluß geübt. Andere Unterschiede, der Wegfall des Kopftuches u. s. w. werden durch den Eintritt in die florentiner Kunstwelt bedingt. Das Berliner Blatt besitzt noch ein weiteres Interesse. Auf der Rückseite desselben befindet sich der

erste Entwurf zur Madonna Conneftabile. Die Madonna hält hier noch eine Frucht und nicht wie auf dem Bilde ein Buch in den Händen. (Beide Zeichnungen sind in Lippmann's Zeichnungen alter Meister im k. Kupferstichcabinet zu Berlin, 1882, Nr. 127, trefflich publicirt.) Wir schliessen aus der gleichen Technik auf die Gleichzeitigkeit beider Zeichnungen. Raffael hat die erste Skizze zur Mad. Terranuova und den Entwurf zur Mad. Conneftabile ungefähr zur selben Zeit geschaffen, trotzdem das erstere Bild erst mehrere Jahre später ausgeführt. Der Entwurf zur Mad. Conneftabile hat eine weitere Ausbildung in der prächtigen Kreidezeichnung in der Albertina (Br. 146), der Madonna mit dem Granatapfel, kurz vor seinem Uebergange nach Florenz entworfen, erfahren. Vor der Madonna auf einer Brüstung sitzt auf einem Polster das Christkind und greift mit der Rechten nach dem Granatapfel, welchen ihm die noch mit dem umbrüschten Kopftuch bekleidete Maria darreicht. Die Linke der letzteren ruht auf einem auf der Brüstung aufgeschlagenen Buche. (Eingehend haben die Berliner Blätter und die Genesis der Mad. Terranuova Lippmann im Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen II., 62 und Lermoloeff in Lützow's Zeitschrift XVI. 242. erörtert.)

- 2) Die Geschichte der meisten Madonnen und überhaupt der Tafelbilder Raffael's läßt sich im besten Falle bis in das siebzehnte Jahrhundert zurückführen. Bis in das Zeitalter Raffael's reichen nur bei wenigen die Nachrichten. So genaue Angaben über antike Statuen schon aus dem 16. Jahrh. vorliegen, so wenig wurden Tafelbilder beachtet. Aldrovandi, der sonst nicht sparsam mit seinen Schilderungen der statuarischen Werke Michelangelo's ist, erwähnt nur einmal flüchtig Raffael's Schöpfungen: »In casa del Reverendissimo di Carpi fanno fregio intorno a detta stanza bellissimi quadri di pittura di man di Raffaello d'Urbino.« Erst im Laufe des folgenden Jahrhunderts wurden die großen Gemäldefammlungen gegründet, und gewinnen wir aus Inventaren nähere Kenntniss von dem Bestande derselben. Leider sind in denselben die Beschreibungen wenig anschaulich. Wie schwer läßt sich z. B. aus folgender Angabe in dem Inventar der Guardaroba d'Urbino, aus welcher die florentiner Galerien reiche Schätze empfangen, errathen, welches Gemälde gemeint sei: un quadro in tavola, piccolo »La Madonna, Cristo e san Gio. Battista.« Man muthmaßt, es sei darunter die Madonna della sedia verstanden; doch fehlt die volle Gewissheit. Die Geschichte der florentiner Sammlungen schrieb zuerst Pelli: i Saggio storico della reale Galleria di Firenze 1779. Das älteste Verzeichniss der berühmten Sammlungen der französischen Könige gab Père Dan in seinem Trésor de Merveilles de Fontainebleau 1642. Damals befaß das königliche Cabinet die große h. Familie, den h. Michael, die h. Margaretha, das Porträt der Johanna von Arragonien. Die Verzeichnisse der Gemälde, welche Karl I. von

England erworben, zum Theile aus der berühmten Mantuaner Sammlung herrührend, sind noch vorhanden.

Von Raffael's Hand zählte die königliche Sammlung außer den Cartons zu den Teppichen sechs Werke Raffael's, darunter die Perle, den h. Georg, die Mad. mit dem Lamme und vielleicht die Mad. aus dem Hause Alba. Besonders reich an Raffaelischen Gemälden war die Galerie Orleans. Sie zählte (nach dem Cataloge von 1727) 16 Bilder Raffael's und wenn man die notorisch unechten abzieht, bleiben noch immer 9 übrig, die wir noch alle nachweisen können: die Mad. aus dem Hause Orleans, die Bridgewater Madonna, die Mad. unter dem Palmbaume, die Mad. der Miß Cutts und die Predellen zum Altarbilde der Nonnen des h. Antonius. Die Nachrichten über die Schicksale der im Privatbesitze vorhandenen einzelnen Madonnenbilder fliessen natürlich noch spärlicher. Die Mad. Tempi befand sich 1677 in der Casa Tempi, wurde aber erst in unserm Jahrhundert aus der Vergessenheit gerissen. Die Mad. Niccolini, jetzt im Besitze des Lord Cowper, wird gleichfalls im Jahre 1677 erwähnt.

Neben der Frage nach der Herkunft der Bilder fesselt uns am meisten ihre Chronologie. Eine solche chronologische Ordnung ist von Passavant, neuerdings von Lermoloeff (*Repertorium für Kunstwissenschaft* V. 147) versucht worden. Die Gruppierung der Werke Raffael's nach der umbrischen und der florentiner Periode stößt auf keine Schwierigkeiten. Der größte Widerstreit der Meinungen herrscht dagegen in Bezug auf die ersten künstlerischen Leistungen Raffael's, seine Anfänge als selbständiger Maler und dann wieder in Betreff der Werke, welche er in dem Zeitabschnitt, nachdem er Perugino's Werkstätte verlassen und ehe er sich in der florentiner Kunstwelt eingebürgert hatte, schuf. Hier schob sich ein neues Element, der bolognesisch-urbinatische Einfluß dazwischen. Je nachdem man denselben jetzt zum ersten Male wirksam, oder nur als Wiedererwachen frühesten Eindrücke annimmt, datirt man die Bilder, wo sich Timoteo Viti's und indirect Francia's Einfluß zeigt, anders. Lermoloeff setzt z. B. neben den h. Michael im Louvre den Traum eines Ritters in die früheste Zeit Raffael's, während dieser von Anderen in die Uebergangsperiode zwischen die umbrischen und florentiner Lehrjahre versetzt wird. Vgl. die eingehenden Erörterungen der Streitfrage von A. Springer und Lermoloeff im IV. und V. Bande des *Repertoriums für Kunstwissenschaft*.

- 3) Die Verknüpfung der Madonna im Grünen mit dem von Vasari erwähnten Bilde, welches Raffael für Taddeo Taddei gemalt hat, beruht auf einer Angabe Baldinucci's, welcher in seinen *Notizie de' Professori del disegno* 1681 ausagt, daß er das Werk Raffael's noch bei den Erben Taddei's gesehen, und weiter erzählt, die Erben Taddei's hätten daselbe an den Erzherzog Ferdinand Carl (der sich 1661 in Florenz aufhielt)

verkauft. Bereits 1663 befand es sich (Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des Kaiserhauses. Gemälde. Wien 1881. S. 260) im Residenzschlosse zu Innsbruck und wurde in diesem Jahre nach dem Ambrascher Schlosse übertragen. Seit 1773 zählt es zu den Schätzen der Belvederegalerie. Das bei Engerth facsimilirte Ornament am Kleidsaume, in welchem das Datum eingeschrieben erscheint, regt Zweifel an, ob man auch berechtigt sei, inmitten der einzelnen ornamentalen Striche und angeblichen Buchstaben das Datum herauszulesen. Es ist bekannt, wie gern man sich in dieser Hinsicht der Täuschung ergibt und in flüchtig gekritzten Ornamentstrichen Buchstaben und Ziffern entdeckt. — Sichergestellt ist die Datirung auf dem Gemälde der schönen Gärtnerin, nur schwankt die Lesung zwischen 1507 oder 1508. Im letzteren Falle würde die Wahrscheinlichkeit sich steigern, daß die schöne Gärtnerin mit dem Werke zusammenfalle, welches Raffael bei seinem Weggange von Florenz von Ridolfo Ghirlandajo vollenden liefs. Daselbe war für Siena (gewifs nicht für eine Kirche) bestimmt. Auf welcher Quelle die Nachricht beruht, König Franz I. hätte das Bild von einem Kämmerer Leo's X., Filippo Sergardi, gekauft, ist mir nicht bekannt. Die schöne Gärtnerin war übrigens nicht das einzige Bild, welches Raffael unvollendet in Florenz zurückliefs. Daselbe war der Fall mit der Madonna Colonna, der Madonna del Baldacchino und der Madonna Esterházy, welches letztere Werk Papst Clemens XI. aus dem Hause Albani der Kaiserin Elisabeth, der Gemahlin Kaiser Karl's VI., schenkte.

- 4) Die h. Familie aus dem Hause Canigiani ist in den florentiner Schatzinventaren bis 1635 angeführt. Bei der Vermählung des Kurfürsten Johann Wilhelm mit einer Tochter Cosmo's III. kam das Bild noch im 17. Jahrh. nach Düsseldorf, von dort nach München. Die Gesamtcomposition wird besser nach Copien, z. B. jener in der Sammlung Rinuccini in Florenz, beurtheilt, in welcher noch die Engel über der Gruppe sichtbar sind.
- 5) Zu den Madonnen, deren Composition zwar auf Raffael zurückgeht, deren Ausführung aber Schülerhänden überlassen wurde, gehören zunächst die Madonna mit der Nelke und die Madonna, welche vom schlafenden Kinde den Schleier hebt. Beide sind in zahlreichen Exemplaren (die erstere ausser in Italien, auch in Lützschena bei Leipzig in der Galerie Speck-Sternburg) vorhanden, von welchen einzelne bis in das Zeitalter Raffael's zurückgehen. Auf dem ersten Bilde sitzt die Madonna in einer Stube, dessen Fenster die Aussicht in eine weite Landschaft gewährt, und reicht dem auf ihrem Schoofse sitzenden Christkinde eine Nelke, nach welcher es lebhaft greift. Eine spätere Variante zeigt das Christkind, welches aus dem von der Madonna in der Hand gehaltenen Blumenstrauße eine Rose genommen und sie der Mutter lächelnd an den Busen

steckt. In der Madonna mit dem Schleier (Sommeil de l'enfant) hebt die Madonna von dem Kinde den Schleier, um es in seinem Schlummer still zu belauschen. Zur Seite kniet der kleine Johannes und weist mit dem Finger, das Gesicht dem Beschauer zukehrend, auf den schlafenden Christus. Den Carton besitzt die Akademie in Florenz. Beide Compositionen fallen in die letzten florentiner Jahre. Dasselbe gilt auch von zwei größeren Compositionen zur h. Familie, von welchen die eine, von fremder Hand ausgeführt, sich im Museum in Stockholm befindet, die andere zur Grundlage für ein Gemälde des Raffael befreundeten Domenico di Paris Alfani oder dessen Sohnes Orazio, jetzt in der Stadtgalerie in Perugia, diente. Der Entwurf zur h. Familie in Stockholm (Windfor. Ph. 11), mit der Feder in Sepia gezeichnet, zeigt rechts die Madonna auf einem Steinblocke sitzend, mit dem Christuskinde zwischen den Beinen, welches sich zurückbeugt, gleichsam erschrocken über die stürmische Huldigung des kleinen Johannes. Dieser, von der knieenden h. Elisabeth umfasst, eilt dem Christkind entgegen und greift mit beiden Händen nach dessen Arm, das Gesicht dabei der Madonna zuwendend. Noch figurenreicher ist die Composition zu dem anderen Bilde, welche uns eine schraffierte Federzeichnung in Lille (Br. 86) vor die Augen bringt. Auf der Rückseite des Blattes befindet sich der kurze Brief Raffael's (Siehe oben S. 136) Raffael's an Domenico Alfani. Die Mitte des Vordergrundes nimmt die bequem ruhende Madonna ein, an deren Schoofs sich das stehende Christuskind anlehnt, begehrt einen Apfel betrachtend, welchen ihm der rechts sitzende Joseph vorhält. Links steht in ein kurzes Röckchen gehüllt, der Johannesknabe, den Kopf fast gleichgültig dem Beschauer zukehrend. Diese Gruppe nimmt die ganze Breite des bereits mit dem Liniennetze überzogenen Blattes ein. Hinter ihr steht links eine ältere, theilnehmend der Scene zuschauende Frau, rechts ein bärtiger Mann. Fünf kleine Engel schweben in den Lüften, drei musizierend, zwei nur als geflügelte Köpfe charakterisirt. Die Verwandtschaft besonders der Madonna mit den Typen in der Grablegung fällt sofort in die Augen.

- 6) Das Porträt einer Unbekannten in der Tribuna (No. 1220) zeigt eine junge Dame, welche das Gesicht leicht nach rechts wendet. Sie hat die Haare in ein feines Netz gesteckt, über dem grünen, rothgefäulmten Mieder ein kleines Kreuz an einer Goldkette hängen und trägt weite, gleichfalls mit rothen Bändern aufgeputzte Aermel. Die rechte Hand stützt sie auf eine Balustrade, die linke hat sie auf den rechten Vorderarm gelegt. Am meisten intact sind die schönen vollen Hände, mit gestricheltem Farbauftrag. — Die sogenannte donna gravida in der Pittigalerie (Saal der Ilias No. 229) hat den Kopf nach rechts gewendet, die eine Hand auf den Leib gelegt und hält in der anderen ein Paar Handschuhe. Das Haarnetz ist mit Gold durchwebt, das Mieder gelb

mit schwarzem Befatz, die weiten Aermel bräunlich roth. Eine urkundliche Beglaubigung liegt für keines der beiden Frauenporträte vor. Dafs Raffael während seiner florentiner Periode den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt haben sollte, beruht auf einer mißverstandenen Stelle in einem Briefe Bembo's.

- 7) Welche Madonnen Raffael für den Herzog von Urbino gemalt hat, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Dem Winke Vafari's, welcher von »due quadri piccoli« spricht, folgend, wird bald auf die h. Familie mit dem bartlosen Joseph in Petersburg, bald auf die Madonna Orleans, bald auf die Mad. unter dem Palmbaume geschlossen. Der von Vafari erwähnte Christus auf dem Oelberge ist gewifs nicht mit dem Gemälde in der Londoner Nationalgalerie, einer schwächlichen Leistung der umbrischen Schule, identisch. Dagegen herrscht kein Zweifel, dafs der h. Georg in Petersburg auf Bestellung des Herzogs von Urbino gemalt wurde. Die Behauptung, dafs der h. Georg und Michael im Louvre, der Traum eines Ritters und die drei Grazien den gleichen Ursprung befasen, ruht auf keinem fachlichen Grunde.
- 8) Die Federzeichnung in der Albertina (Br. 186) zeigt einen räthselhaften Charakter. Sie wird gewöhnlich als Skizze zur Caritas auf der Predella der Grablegung angesehen, deckt sich auch mit dem kleinen grau in grau ausgeführten Bilde in wesentlichen Punkten. Dennoch hält es schwer, dieselbe Raffael zuzuschreiben, da sie nach allen Merkmalen des Stiles auf Michelangelo und zwar auf dessen frühere Zeit zurückgeführt werden mufs. In Einzelheiten weicht die Skizze übrigens von der Predella ab. Der Kopf der Madonna, überhaupt in mächtigeren Formen gehalten, ist mehr geneigt, nach rechts blickend. Auf dem Bilde umfaßt sie die drei Kinder mit beiden Händen, auf der Skizze hält sie die Linke am Bußen. Die Armbewegung erscheint vollkommen verschoben. Der Knabe rechts umfaßt mit einer Hand das nächststehende Kind, auf der Skizze fehlt das letztere, der Knabe greift mit beiden Händen nach Brust und Schulter der Caritas. Auch der vorderste Knabe links legt die eine Hand auf die Brust der Caritas und ist ganz sichtbar, während auf der Predella sein Oberleib vom Arm der Caritas verdeckt wird. Der Torso derselben zeigt überhaupt eine andere Wendung, ist auf der Zeichnung ungleich mehr en face gestellt. Diese Abweichungen würden an sich nicht hinreichen, der Federzeichnung einen andern Ursprung, als er bisher angenommen wurde, zu geben. Die Entscheidung liegt bei den stilistischen Merkmalen. Die Finger in lange Spitzen auslaufen zu lassen, den Fuß übermäfsig zu höhlen, Hand und Arm durch einen Querstrich scharf zu trennen, das alles lag damals nicht in Raffael's Gewohnheiten, entspricht dagegen vollständig der älteren Weise Michelangelo's. Dazu kommt noch ein weiterer Umstand. Die Rückseite

des Blattes (Br. 187) enthält eine Studie zur Kreuzabnahme, irrtümlich den Skizzen für die Grablegung bisher angereicht. Sie ist mit derselben dicken Feder gezeichnet, wie die Caritas (die Umriffe schlagen durch das Papier und werden stets auf der Gegenseite sichtbar), überhaupt von derselben Hand. Eine schräg sitzende Figur hält einen Leichnam, welcher einen Arm emporgehoben zeigt, den anderen schlaff herabfinken, den Kopf zurückfallen läßt, an den Schultern. Ein zweiter Mann rechts zieht mit großer Anstrengung an einer um den Leib des Todten gelegten Schleife. Schon die übertriebene Verkürzung der Schulter an der Mittelfigur spricht für Michelangelo, noch deutlicher wird der Michelangeleske Ursprung aus der ganzen Art der Zeichnung ersichtlich. Aus diesen beiden Blättern bestimmte Schlüsse auf das Verhältniß zwischen Raffael und Michelangelo zu ziehen, erscheint vorläufig noch nicht zulässig. Jedenfalls wird Niemand die Predellen der Grablegung von Michelangelo abhängig machen wollen.

9) Der Brief an Simone Ciarla lautet:

Carissimo quanto Patre.

Jo ho ricevuta una vostra lettera per la quale ho inteso la morte del nostro Ill^{mo} S. Duca, al quale Dio abbi misericordia al anima e certo non podde senza lacrime legere la vostra lettera, ma transiat a quello non è riparo, bisogna avere pazientia e acordarsi con la volonta de Dio. Jo scrissi l'altro dì al Zio prete, che me mandasse una tavoletta, che era la coperta dela nostra donna dela prefetessa, non me l' ha mandata, ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga che io possa soddisfare a Madonna, che sapete, adesso uno avera bisogno di loro; ancora vi prego carissimo Zio che voi voliate dire al prete e ala santa che venendo la Tadeo Tadei florentino, el quale n' avemo ragionate più volte insieme, li facine honore senza asparagnio nisuno, e voi ancora li farete careze per mio amore che certo li so ubligatissimo quanto che uomo che viva. Per la tavola non ho fatto pregio e non lo farò se io porò, perche el sera meglio per me che la vada a stima, e impero non ve ho scritto quello che io non poteva e ancora non ve ne posso dare aviso, pur secondo me a ditto el patrone de dita tavola dice che me dara da fare per circha trecenti ducati d'oro per qui e in francia. fatto le feste forse ve scrivero quello che la tavola monta che io ho finito el cartone, e fato pascua serimo a cio. Averia caro se fosse possibile davere una lettera di recomandatione al Gonfalonero di Fiorenza dal S. Prefetto, e pochi dì fa io scrissi al Zio e a Giacomo da Roma me la fesero avere, me saria grande utilo per l'interesse de una certa stanza da lavorare, la quale tocha sua Signoria de alocare, ve prego se è possibile voi me la mandiate che credo quando se dimandera al S. Prefetto

per me, che lui la fara fare e a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitore e familiare, non altro, ricomandateme al Maestro e a Redolfo e a tutti gli altri XXI de Aprile MDVIII.

El vostro Raphaello dipintore
in Fiorenza.

IV.

- 1) Der Schilderung Julius' II. liegen auſser den betreffenden Capiteln in den Werken Reumont's und Gregorovius' über die Geſchichte der Stadt Rom die venetianischen Relazioni bei Ranke (Geſch. d. P. III. Analecten p. 7) zu Grunde. Vgl. M. Brosch, Papst Julius II. und die Gründung des Kirchenstaates, 1878.
- 2) Ueber seine Anfänge in Rom berichtet Michelangelo kurz in der Nachſchrift zu dem bekannten (vielfach interpolirten) Briefe vom J. 1542, welcher in einer Copie ohne Adreſſe auf uns gekommen iſt (Milaneſi lett. p. 489). »In primo anno di Julio che m' allogò la ſepultura, ſtetti otto meſi a Carrara a cavare marmi et condusſigli in ſulla piazza di San Pietro, dove avevo le ſtanze dretto a Santa Catarina; dipoi papa Julio non volſe più fare la ſepultura in vita et meſſemi a dipigniere; dipoi mi tenne a Bologna dua anni a fare il Papa di bronzo che fu difatto; poi tornai a Roma, et ſtetti ſeco inſino alla morte.« Die Hauptquelle iſt aber ſein Brief an Giovanfrancesco Fattucci, einen Agenten der Medici aus dem Jahre c. 1524. Die wichtigſten Stellen aus demſelben ſind folgende: »Als der Papſt um mich nach Florenz fandte, was wie ich glaube im zweiten Jahre ſeines Pontificates geſchah, hatte ich die Hälfte des Rathſſaales, nämlich ſeine Ausmalung, übernommen. Dann als ich mit dem Papſte in Rom war und er ſein Grabmal bei mir beſtellte, auf welches für tauſend Ducaten Marmor ging, lieſ er ſie mir auszahlen und ſchickte mich um die Steine nach Carrara. Ich blieb dort acht Monate, lieſ die Steine behauen und brachte ſie faſt alle auf den Petersplatz; nur ein Theil blieb auf der Ripa zurück. In dieſer Zeit änderte Papſt Julius ſeinen Entſchluſſ und wollte nicht, daſſ an dem Denkmal weiter gearbeitet werde. Da ich dieſes nicht wuſte und zu ihm ging, Geld zu fordern, wurde ich aus dem Palaſte hinausgeworfen. Ueber dieſen Schimpf verlief ich ſogleich wieder Rom. Was ich in meinem Hauſe hatte, verdarb und die Marmorblöcke, die ich zugeführt hatte, blieben bis zur Krönung Papſt Leo's auf dem Petersplatze liegen. Dann als Papſt Julius das erſte Mal nach Bologna ging, wurde ich gezwungen, dorthin zu wandern, mit dem Stricke um den Hals, ſeine Verzeihung zu erbitten. Da gab er mir ſeine Statue in Erz zu machen. Nachdem die Statue an der Faſſade von S. Petronio aufgeſtellt und der

Papst nach Rom zurückgekehrt war, wollte er auch jetzt nicht, daß ich an dem Grabmale arbeite, sondern wies mich an, die Decke der Sixtina auszumalen, und wir kamen über die Zahlung von 3000 Ducaten überein.« Die ersten römischen Eindrücke schildert er in dem Briefe an seinen Vater vom 31. Januar 1806. (Milanesi No. III.) Vgl. Springer, Michelangelo in Rom 1505—1508. Leipzig 1875.

- 3) Die näheren Umstände der Flucht Michelangelo's ergeben sich aus feinen Briefen an Fatucci, ferner aber aus dem unmittelbar nach der Flucht geschriebenen Briefe an Giuliano da S. Gallo, Milanesi CCCXLIII., dem Briefe G. Balducci's an Michelangelo 8. Mai 1506 (bei Gotti II. 52) und dem Briefe P. Rosselli's v. 10. Mai 1506 (bei Gotti I. 46).
- 4) Das Sonett »Signor, se vero« wird auch in die Jahre 1517—19 gesetzt und daß es an Leo X. im Aerger über die stetigen Verschleppungen der Arbeiten an S. Lorenzo gerichtet sei, vermuthet. Dagegen spricht aber der Umstand, daß das Sonett auf der Rückseite einer Oxforder Zeichnung geschrieben ist, welche offenbar noch Reminiscenzen an den Schlachtcarton enthält.
- 5) Daß es in der Absicht der Signorie lag, Michelangelo 1508 in Florenz festzuhalten und ihm eine Kolossalstatue als Gegenbild des David aufzutragen, erhellt aus den bei Gaye II. No. XLII. und LI. mitgetheilten Briefen des Gonfaloniere Soderini an Alberigo Malaspina, marchese di Massa. Auch der für Pierre de Rohan, den Marfchal de Giè, später für Robertet bestimmte Bronzedavid harrte noch der Vollendung. In beiden Fällen hoffte man auf Michelangelo's baldige Rückkehr nach Florenz. Michelangelo, heißt es in dem Briefe vom 4. September 1508, »fa intendere, che ci sarà in breve.« In dem Briefe vom 16. December 1508 wird geklagt, daß der Papst Michelangelo nicht einmal auf 25 Tage entlassen wolle, und doch gebe es in Italien keinen andern Mann, der eine so große Arbeit wie eine Kolossalstatue schaffen könne. In Bezug auf den Bronzedavid wird in einem Briefe des Gonfaloniere an Giov. Ridolfi vom 30. Juni 1508 (Gaye II. No. XLVI.) die Hoffnung ausgesprochen, daß Michelangelo dieselbe vollenden werde. »Il Davit si truova imperfetto per esser stato levato da qui mich. lagnolo scultore, per uno breve del sommo pontefice, per fare certa sua opera a Rome. Quando epso Michelagnolo sarà di qua, ci forgeremo farli dare la sua perfectione.« Dazu kam es bekanntlich nicht. Der David wurde von Benedetto da Rovezzano vollendet.
- 6) Der Brief an Frate Jacopo Jesuato steht bei Milanesi No. CCCXLIV. Die Verhandlungen mit den Malergehilfen in Florenz leitete Granacci. Sein Brief an Michelangelo über die Bedingungen derselben ist bei Pini scrittura No. 135 facsimilirt. Michelangelo's Unzufriedenheit mit ihnen deutet der Brief an seinen Vater, Milanesi No. X. an.

V.

- 1) Die Thatfache, dafs der Schmuck der Decke in der Sixtina erst allmählich zu dem Umfange und der Gestalt, welche er endgiltig empfang, wuchs, wird durch Michelangelo selbst bekräftigt. Er erzählt in dem Briefe an Fattucci (Milanesi lett. CCCLXXXIII.): »Der erste Entwurf zeigte die zwölf Apostel in den Bogenfeldern und im Uebrigen mit Ornamenten bedeckte Felder, wie das so üblich ist. Als ich das Werk anfang, schien es mir, dafs es ein ärmliches Werk werden würde und ich sagte dem Papste, wie es mir vorkäme, dafs die Apostel allein einen ärmlichen Eindruck machen; und als er fragte warum? antwortete ich, weil sie selbst arm waren. (Condivi cap. XXXVIII.) theilt das Gespräch in anderer mißverständlicher Wendung mit.) Darauf gab er mir einen neuen Auftrag, ich möge machen, was ich wolle, und ich sollte die Decke malen bis zu den unteren Historienbildern.« Dieselbe Quelle lehrt uns auch den Zeitpunkt kennen, in welchem Michelangelo die Cartons für die Fresken an den Schmal- und Langseiten rings um die Kapelle in Angriff nahm. Das geschah 1511. Die eigentlichen Deckenbilder waren damals schon vollendet. Die Bestätigung dafür liefert die von E. Müntz in seinem inhaltreichen Aufsatze: *Une rivalité d'artistes au XVI^e siècle* (Gaz. des beaux arts 2^e p. t. XXV, 386) mitgetheilte Notiz aus dem Tagebuche des Paris de Grassis: »1511. Pontifex in vigilia in die gloriosissimæ Virginis assumptæ (15. Augußt) voluit interesse vespertis et missæ in capella majori, palatina et ad eam Pontifex venit, vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret, vel quia ex devotione ductus fuit.« Bei Paris de Grassis lesen wir auch die ursprüngliche Fassung der Anekdote, nach welcher Michelangelo den neugierigen und ungeduldigen Papst nahezu gewaltsam aus der Kapelle vertrieben hätte. Am Vorabend des Pfingstfestes 1508 wollten sich die Cardinäle wie gewöhnlich zur Vigilie in der Sixtinischen Kapelle versammeln, wurden aber von einem gewaltigen Staube, der von dem aufgeschlagenen Gerüste kam, und von lärmenden Arbeitern empfangen. Der Befehl des Ceremonienmeisters, dieselben möchten sich entfernen, wurde nicht beachtet. Der Papst mußte nacheinander zwei Kämmerer abfenden, ehe die Arbeiter sich fügten und mit dem Lärmen aufhörten.
- 2) Die Hoffnung, das Grabdenkmal beginnen zu können, lese ich auch aus dem (falsch datirten) Briefe an seinen Vater No. XVIII. heraus: „*mi fu promesso infra pochi dì che la s'acconcierebbe e che io cominciassi a lavorare. Dipoi è vsto che la sarà cosa lunga.*“ Das richtige Datum 1511 ergibt sich aus dem Zusammenhange mit den Briefen No. XVII. und No. LXXXV., welcher letztere das Datum des Empfanges von der Hand Buonarrotto's trägt: 1510 (i. e. 1511 nach römischer Rechnung) a di 15 di gennaio ricevuta.

- 3) Paris de Grassis erzählt in seinem Tagebuche: 1512. Vesperæ in vigilia omnium sanctorum. Hodie primum capella nostra, pingi finita, aperta est, nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix ejus tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente.
- 4) Englische und deutsche Schriftsteller, zuletzt H. Hettner in den italienischen Studien 1879 (S. 257) haben die anscheinend weibliche Bildung der Engel in den Schöpfungsbildern so zu deuten gesucht, daß sie in denselben die præexistierende Eva oder Psyche erkannten. Offenbar haben aber nur künstlerische Rücksichten, formale Erwägungen Michelangelo von der herkömmlichen Kindergestalt abweichen lassen. So ist dem am meisten auffallenden Engel in der Erschaffung Adams eine besondere Function übertragen worden. Jehova hat den Arm um seinen Kopf gelegt und stützt sich auf ihn. Dazu war eine Kindesfigur vollkommen untauglich. Auch bei dem anderen sich beschattenden »agnoletto«, in der Schöpfung der Sonne und des Mondes, erscheint das höhere Alter durch die individuelle, nicht mehr kindliche Action und die Haltung hinter dem andern Engel hinreichend motivirt. Uebrigens zeigen auch die Genien, welche die Propheten und Sibyllen begleiten, verschiedene Altersstufen und ist die Bildung der Engel als Jünglinge und Anklänge in den Engeln an weibliche Züge in der Renaissancekunst nichts Seltenes. Daß Michelangelo in die Schöpfungsgeschichte den Platonismus eingeschmuggelt hätte, ist vielleicht eine geistreiche, aber eine durchaus willkürliche Behauptung.
- 5) Es scheint, daß die Decke im vorigen Jahrhundert eine theilweise Uebermalung (wie das jüngste Gericht) erduldet hat. „J' ai vu“, heisst es in der Description historique de l'Italie par Richard 1769 V. p. 375, „en 1762 de très-médiocres artistes, occupés à recouvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond.“

VI.

- 1) Die Stelle aus Caporali's Commentar zu Vitruv ist bei Vermiglioli, Memorie di B. Pinturicchio, Perugia 1827 p. 5 abgedruckt: „Bramante fu di natura di non bramare punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta con la prudentissima liberalità sua la disprezza. Finalmente Julio Summo pontefice per singulare amore, che gli portava, quasi contro la voglia di esso Bramante sotto pena di santa obbedienza lo fece ricco e gli donò a esso, e suoi servi beneficj, et officj di grandissime pensioni annuarie più che non bisognava assai alla sua decente vita, et vestimenti, et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca di Cortona, et Bernardino Perugino cognominato Pinturicchio pittori ne siamo in Roma ritrouati in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più cose ragionate questo intendere.

Von den Gastfreunden Bramante's waren zwei an der Ausmalung der Stenzen mitthätig. Die von Vafari mitgetheilten Namen sind nicht nur theilweise falsch (den Abt von S. Clemente hat Milanesi (Vafari IV 227) vollständig aus dem Dasein gestrichen), sondern auch unvollständig. Zur Zeit Julius II. arbeiteten u. a. ein Laurentius pictor (Lorenzo Lotti?) und Jan Ruysch im Vatican.

- 2) Der Antheil Sodoma's an den Fresken in der Stanza della Segnatura beschränkt sich gegenwärtig ausser der ornamentalen Gliederung der Decke auf vier kleine Doppelszenen, theils grau in grau, theils farbig auf Goldgrund, welche, in geschweiften viereckigen Feldern gemalt, die Rundbilder Raffael's verbinden und auf das Mittelfstück, ein Achteck mit Putten, welche das Wappen des Papstes halten. Doch ist in Bezug auf das letztere Bild die Vermuthung ausgesprochen worden, daß es der Rest der Decoration sei, welche Melozzo da Forli unter Papst Sixtus IV. hier geschaffen hat. Die Doppelszene über Salomon's Urtheil zeigt unten auf Goldgrund eine mit ihrem Kinde spielende Frau vor einem ausgespannten Zelttuche, hinter ihr eine Frau, die einen Gegenstand in die Höhe hebt. Rechts reitet ein nacktes Knäblein auf einem Thiere durch das Wasser, darüber grau in grau Kampf zwischen Fußsoldaten und zwei Reitern. Ueber dem Sündenfalle, unten: Ein nackter weißbärtiger Greis ist an einen Baumstamm angebunden und wird von einem fliegenden Amor mit dem Pfeile bedroht; hinter dem Greise im Rücken gesehen ruht eine Frau. Oben: ein Krieger auf dem Throne, von einer Gruppe halbnackter Männer umgeben. Ueber Apollo's Wettstreit mit Marfyas unten: ein nackter behelmter Mann vor einem Ambos(?), das Gesicht dem ihm entgegenfliegenden Amor zugewendet, neben einem kahlen Baume. Im Hintergrunde ist noch eine Figur sichtbar. Oben eine Opferhandlung. Ueber der Astronomie, unten: ein nackter Mann sitzt am Fusse eines belaubten Baumes, ihm gegenüber fährt auf einer Muschel eine nackte Frau (Venus) mit segelartig ausgebreitetem Schleier über einen Strom. Oben: Victoria krönt einen Krieger, welchen eine zahlreiche Soldatengruppe umgiebt. Die Deutung der einzelnen mythologischen Szenen steht noch nicht fest. Klar ist nur im Allgemeinen, daß in den Gemälden der Triumph der Liebe und des kriegerischen Ruhmes verinnlicht wird, und daß die Verbindung dieser beiden Motive eine Anspielung an den großen Namensgenossen des Papstes, an den römischen Julius in sich schließt. Nach einer im Archivio della società romana di storia patria II. 486 mitgetheilten Urkunde übernahm Agostino Chigi noch am 15. October 1508 die Bürgschaft, daß Sodoma für eine bereits empfangene Summe von 50 Ducaten »in cameris Papæ superioribus« Gemälde ausführen werde.
- 3) Die zur Disputa gehörigen Handzeichnungen zerfallen in zwei Gruppen: Entwürfe zu größeren Theilen der Gesammtcomposition und Skizzen und

Studien zu einzelnen Gestalten und Gruppen. Aus der ersten Gruppe heben wir hervor die Zeichnungen in Windfor (Ph. 10), in Oxford, in Chantilly (Br. 111), ferner für die untern Gruppen die Blätter im Louvre (Br. 279), im Stædel'schen Museum in Frankfurt, bei Henry Vaughan, in der Albertina (Br. 173), in der ungarischen Reichsgalerie, bei dem Herzog von Devonshire in Chatsworth, Ambrosiana (Br. 112), Florenz (Br. 498). Skizzen zu den Engelsgruppen bewahren die Sammlungen des Mr. Malcolm, jene in Oxford und in Pest. Ein Fragment des Cartons mit der Figur Gottvaters besitzt der Louvre (Br. 241), Studien zum Christus die Lille-Sammlung (Br. 94), zur Madonna die Ambrosiana (Br. 132), zum Paulus die Sammlung in Oxford (Br. 29), zum sog. Bramante oder Sectirer der Louvre (Br. 242), zum h. Ambrosius das Kupferstichcabinet in München. Die vollständigste Aufzählung der Skizzen giebt Ruland in seinem Windfor-Cataloge. Von Raffael's fünf Liebesfonetten befindet sich das eine auf einem Studienblatte zur Disputa in der Albertina, das andere auf einem Studienblatte im Museum Fabre zu Montpellier, die übrigen drei, gleichfalls auf Skizzen zur Disputa geschrieben, in Oxford. Aehnlich wie bei feinen Gestalten war Raffael auch bei feinen Liebesergüssen unaufhörlich bemüht zu feilen und zu bessern. Die meisten Sonette sind in mehreren Fassungen vorhanden, den Skizzen vergleichbar, deren wir so viele von feiner Hand besitzen. Hervorragend sind die Sonette weder im Inhalt noch in der Form, immerhin als Zeugnisse des Liebesglückes, welches er in seinen ersten römischen Jahren genossen, werthvoll. Nähere persönliche Andeutungen enthalten sie nicht. Er beklagt die Flüchtigkeit des Liebesglückes, birgt seine Empfindungen als Geheimniss im Herzen, erinnert sich der genossenen Seligkeit, preist Amor's Macht und ruft ihn als seinen Herrn an. Aus Ausdrücken wie »suddito« u. a. auf eine vornehme Stellung seiner Geliebten zu schließen, erscheint doch allzu gewagt. In richtigster Fassung hat die Sonette H. Grimm im »Leben Raffael's« 1872 I. 362 publicirt. Vgl. Robinfon Cr. Account p. 190 und 194.

- 4) Ueber den furor divinus der Dichter heisst es bei Marfilius Ficinus Epist. l. I. (Opp. I. 634): *Vera est Platonis sententia poesim non ab arte sed a furore aliquo divino proficisci. p. 673: Vera poesis a Deo ad Deum. Carmina illa solum divina musica, musarumque furore infusa (existimat Plato), quæ quando musica humana cantantur et cantorem ipsum et audientes quodammodo concitant in furorem.* Die Verknüpfung der Dichter mit den Mufen hat auch Marfilius Ficinus (in Jonem. de furore poetico Opp. p. 1281) angedeutet: *Poesis a deo (Apolline) et Musis tribuitur. Orpheum afflavit Calliope, Musæum Urania, Homerum Clio, Polymnia Pindarum, Erato Sapphon, Melpomene Thamyram, Terpsichore Hesiodum, Thalia Maronem, Nasonem Euterpe.* Auf Raffael's Parnafs ist die Zahl der Dichter verdoppelt. Wir zählen 18 Poetenfiguren. Der

Gedanke liegt nicht allzufern, daß Raffael jeder Muse einen alten und einen neueren Dichter beigefellt hat.

- 5) Auf die Schilderung Homer's mag vielleicht Politian, der begeisterte Homerverehrer, Einfluss geübt haben. Politian in seiner Oratio in expositione Homeri erwähnt nach Silius Italicus (Pun. lib. XIII. v. 781 seq.) die Frage des Scipio in der Unterwelt an die Sibylle, wer der Mann sei

cui luce refulget

præcipua frons sacro viro; multæque sequuntur

mirantes animæ et læto clamore frequentant.

qui vultus! quem si stygia non esset in umbra

dixissem facile esse deum —.

- 6) Die prägnantesten Stellen in Castellefi's Buch: de vera philosophia ex quattuor doctoribus ecclesiæ Rom 1514 lauten: „*non creditur philosophis, creditur piscatoribus; non creditur dialecticis, creditur publicanis. Geometria arithmetica et musica habent in sua scientia veritatem sed non est scientia pietatis. Quotus quisque nunc Aristotelem legit, quanti Platonis vel libros novere vel nomen? vix in angulis ociosi eos senes recolunt, rusticanos vero nostros et piscatores totus orbis loquitur.*“

- 7) Die wichtigsten Belegstellen aus der humanistischen Literatur, insbesondere aus Marfilii Ficinus und Sadolet sind in den folgenden Zeilen zusammengestellt. Einzelne hier nicht angeführte wurden bereits in den »Bildern aus der neuen Kunstgeschichte« S. 146 erwähnt. Die Summe derselben könnte leicht vermehrt werden, doch reichen die hier gegebenen Citate völlig hin, die Richtigkeit der im Texte vertretenen Auffassung und daß diese der in der Renaissance herrschenden Bildung entsprach, zu beweisen.

Das Lob der Philosophie, ihre Gleichstellung mit der Theologie spricht Marfilii Ficinus in seinen Briefen wiederholt aus, l. VII. (p. 853): *philosophia et religio germanæ sunt. Zoroastris philosophia ut testatur Plato nihil est aliud quam sapiens pietas cultusque divinus.* Vgl. damit Poggio in seiner historia disceptativa convivialis secunda, wo es am Schlusse heisst: „*Philosophia et theologia divinæ artes, quæ semper fidei propugnaculum fuere, quæ principatum inter omnes doctrinarum facultates tenent, quæ homines ad coelestium contemplationem inducunt.*“ In derselben Weise äußert sich Sadolet in seinen Briefen und in seinen zwei Büchern: Phædrus seu de laudibus philosophiæ libri duo und de liberis recte instituendis liber: »*philosophiæ cognitio est ad deum ascendere volenti tanquam gradus; audacter confirmare possum, quemquam in sacris literis aut ulla denique in arte sapientiæ satis unquam instructum et eruditum fore, cui ignorata philosophia fuerit.* (epp. l. III. ep. 5). — Sic statuo, non lapidem lapidi neque parietem fastigio tam congruere, quam theologiæ et divinis literis philosophiam. (epp. l. V. ep. 17). Ego nominatim de theologia nihil dixi, quod ea in philosophiæ nomine continetur.«

Ueber die Christlichkeit Plato's: Marfilii Ficinii epp. l. VII. p. 855: *Plato alter Moses, Platonici mutatis paucis Christiani*, ibid. l. VIII. p. 866: „*Platonem nihil aliud esse quam alterum Moysen attica lingua loquentem*. Er hebt auch die Aehnlichkeit zwischen Christus und Socrates hervor. Vgl. damit Antonius Panormita an Poggio (Poggii Opp. ed. Argentor. 1513 p. 132): *Plato princeps philosophorum, non quidem homo christianus sed qui deum non ignoraverit, imo unum deum servaverit ceterosque angelos vel daemones dixerit* und Politian epp. l. XII. an Lorenzo Medici: *Plato est philosophorum omnium parens ac deus, totiusque sapientiae terrestris oraculum*.

Ueber die Ausbreitung der Philosophie: Marfilii Ficinii epp. l. VIII. p. 871: „*non absque divina providentia factum est, ut pia quaedam philosophia quondam et apud Persas sub Zoroastre et apud Aegyptios sub Mercurio nasceretur utrobique sibi met consona*.“ Orpheus hat die Philosophie dann bei den Thrakern, Pythagoras bei den Griechen und Italern ausgebreitet. Endlich kam Plato. Sie alle sind Theologen. *Vetus autem theologorum mos erat, divina mysteria tum mathematicis numeris et figuris, tum poeticis figmentis obtegere*.“

Nach Sadolet (ed. Veron. 1737 III. 121 und 185) stehen an der Spitze der Philosophen Platon und Aristoteles; er zählt ferner als die wichtigsten Theophrast, Polemon, Arkesias, Chrysipp, Carneades, Varro und Cicero auf. Philosophi, sagt er an der andern Stelle, quorum nomen colimus, tamquam consecratum immortalitati, sunt Socrates, Anaxagoras, Empedocles, Democritus, Pythagoras, Varro, Nigidius; in manibus semper habemus Platonem, Aristotelem, Theophrastum, Ciceronem.

Ueber die aufsteigende Ordnung der Wissenschaften, welche dem ascensus a substantia ad incorporea entspricht, heisst es bei Marfilii Ficinii epp. l. IV. p. 761: *Honestis exhortationibus adolescentis animus ita formandus ut moderatus paccatusque reddatur. Quam quidem educationem moralem Ethicen nominant. Adjicienda est mathematicorum cognitio, quae de numeris, planis, figuris etc. agit. Est autem in his percipiendis apud Platonicos ordo, ut arithmetica sequatur geometria, geometriam stereometria, hanc astronomia, astronomiam denique musica. His perceptis Plato dialecticam id est demonstrandae veritatis scientiam tradit. Philosophia est ascensus animi ab inferioribus ad superna*.“ Ebenso lehrt Marfilii Ficinii in seinem Commentar zu Plato (in Epinomidem) p. 1526: „*In hoc libro dum ad felicitatem quam in sapientia religiosa procul dubio collocat, perducere non contendit, proprium legitime philosophantis depingit ingenium et convenientibus disciplinarum gradibus erudit et format. Demonstrat virtutibus tum moralibus tum speculativis acquiri sapientiam et pietatem, beatitudinis fundamenta. Ubi vero speculatrices doctrinas enumerat primo quidem arithmetica non laudat solum verum*

etiam admiratur; addit numerum ab ipso Deo traditum velut rationis discursionisque necessarium instrumentum. Laudat præterea geometriam, mensuras spectantem et stereometriam librantem pondera et astronomiam coelestia observantem et musicam concentum coelestium imitantem. Commendat quoque physicam ubi de corporum generibus, compositionibus, animalibus, motionis et generationis principio tractat, dialecticam denique id est metaphysicam et apicem hujus theologiam velut reginam omnibus anteponit, videlicet singulis ceu gradibus utentem ad conveniendum Deum atque adorandum.“

Ganz ähnlich Salodet: Antiqui Græci cernebant ad perfectam et summam sapientiam iter esse per liberales artes, quæ nexæ inter se et colligatæ sunt; filios ad geometras, musicos, astronomos *tanquam deambulatum* jubebant duci. (III. 112). Per artes et disciplinas *gradimur* tendimusque ad philosophiam. (ibid. 123).

Die Stellung Platons zu Aristoteles wird durch folgende Stelle bei Marfilius Ficinus (epp. l. VII. 858) charakterisirt: „*Peripatetici quidem quanta ubique ratione naturalia disposita sint, diligentissime disputant. Platonici vero haec quantum insuper illi qui haec numero pondere mensura disposuit debeamus ostendunt.*“ Diese Stelle erklärt ausreichend den nach oben zum Himmel weifenden Arm Platon's. Sadolet (III. 125) rühmt Platon's cæleste ingenium, Aristoteles' »*admirabilem scientiam*«. Zu erwähnen wäre endlich noch die Stelle bei Marfilius Ficinus (epp. l. IV. 777). *Vestibulo academiae inscriptum erat: Nemo huc geometriae expertus ingrediatur.* Vgl. Cælii Calcagnini Opp. p. 23 (epp. l. II. Thomæ Calc. Nepoti): *In foribus Academiae scriptum fuit: οὐδεὶς ἀγεωμέτρητος εἰσέλτω.*

- 8) Wie man zu Raffael's Zeiten über die äufsere Erscheinung und das Auftreten der alten Philosophen dachte, lehrt folgende Stelle aus Calcagnini's Briefwechsel (Calcagnini Opera aliquot. Basel 1544 p. 42. Ep. Comiti Thomae Calcagnino nepot. vor 1518 geschrieben): „*Quali habitu quorundam philosophorum statuæ ponerentur scribis tibi abunde compertum esse: sed ipsius habitus rationem causamque significas nondum esse perspectam. Ego quid nunc in mentem venit enarrabo magis ut consilium meum in satisfaciendo tibi perpetuo tuear et quod aiunt iuris consulti, sartum tectum habeam, quam quod hoc tempore hoc agam: Platoni si quidem lati humeri et nomen et formam dederunt; Socrati prudentia canam albicantemque comam attulit; Pythagoræ rerum abditarum pretium et excellens indicatura femur aureum fecit; Zenonis frontem severitas professionis contraxit; Aristotelis contentionum et disceptationum causa brachium et pallio expedit; Chrysippus sorites suos et syllogisticam brevitatem contracta in condilum manu ostendit, quam Euclides dimetiendi causa expandit; Heraclito fletus et rerum humanarum miseratio oculos conniventes et semihiulcos reddidit; sed illas Democritus apertis labris irridet; Xenophanes collecto crure ad statarias disputationes se parat; Aratus panda fronte*

sidera contemplatur; Zeuxippus inclinata cervice geometricas notas, quas eleganter quidam humana vestigia nuncupavit, in docto pulvere contuetur; Cleanthi antlia et hauriendi puteum labor digitos attrivit, Diogeni incuria cynica barbam promisit ac disquammavit; Epicurus inter delicias curata cute nitet ac voluptuatur. Haec raptim. Daß diese Schilderung auf den Brief des Sidonius Apollinaris zurückgeht, welcher schon im vorigen Jahrhundert und neuerdings wieder zur Erklärung der Schule von Athen herangezogen wurde, erkennt man auf den ersten Blick; nicht minder deutlich ist aber auch das Spiel des Rhetorenwitzes, welches der ganzen Schilderung zu Grunde liegt. Die äußeren Merkmale sind nicht einer plastischen Anschauung entlehnt, vielmehr bilden spitzfindige Unterschiede einzelner Lehren den Ausgangspunkt für das vermeintliche Aussehen der Philosophen. Ein Künstler konnte von der Beschreibung keinen Gebrauch machen. Hätte, was übrigens ganz undenkbar ist, Raffael dieselbe benutzt, so würde es gewiß Calcagnini, der über Raffael's Leben gut unterrichtet war, hervorgehoben haben. Viel näher steht dem Gedankenkreise, welcher Raffael's Schule von Athen zu Grunde liegt, der Entwurf des Conrad Celtis zu einem Holzschnitte in den »*quatuor libri amorum*«. Er wird in einem Münchener Codex des Hartmann Schedel bewahrt und stammt aus den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts. Gegenstand der Schilderung ist die Philosophie. Eine Inschrift am oberen Rande des Blattes deutet die Entwicklung der Philosophie an: *Sophiam me Greci, Latini Sapientiam vocant. Egipcii me invenere, Greci scripsere, Latini transtulere, Germani ampliavere et illustravere.* Das Hauptbild sollte durch die Stufenleiter der freien Künste von der Philosophie zur Theologie, alle nur durch die griechischen Anfangsbuchstaben bezeichnet, dargestellt werden. Die Reihe beginnt unten mit der Philosophie, es folgen sodann die Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik. Den Gipfel bildet die Theologie. Eingerahmt wurde diese Stufenleiter durch Bilder oben der Aegyptiorum sacerdotes, links der Germanorum sapientes, rechts der Grecorum philosophi, unten der rhetores Romanorum und poetæ Latinorum. Der Holzschnitt Dürer's in den *quatuor libri amorum* (auch für die Außenbilder der von Thaußing 1878 publicirten Celtis-Ciste der Wiener Universität benutzt) weicht von dem Entwurfe in wesentlichen Dingen ab. Vgl. Ruland, die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celtis in Naumann's Archiv f. d. zeichn. Künste II. 254. Wie überhaupt der Cultus des Humanismus sich in der Malerei auch diesseits der Alpen wieder spiegelte, beweisen die Bilder im Hause des Sebald Schreyer in Nürnberg. Dasselbst befanden sich Apoll, Amphion, die Mufen, die sieben Weltweisen und auch antike Dichter gemalt. Läßt schon der Einblick in die Stimmungen der Zeit, die Kenntniss der in Raffael's Umgebung herrschenden Anschauungen die Deutung

verwerfen, dafs in der Schule von Athen eine Art von Ueberſicht der Entwicklung der griechiſchen Philoſophie dargeſtellt ſei, ſo wird dieſelbe vollends durch die Erkenntniß widerlegt, dafs Figuren, welche nach dieſer Hypotheſe zu den wichtigſten hiſtoriſchen Figuren gehören, erſt zuletzt der Compoſition angefügt wurden. Das gilt merkwürdiger Weiſe nicht bloß von der Schule von Athen; auch am Parnaß und namentlich an der Diſputa bemerken wir den gleichen Vorgang. Einzelne der hervorragendſten Figuren, wahre Markſteine der Compoſition und Gliederung, welchen wir gern eine beſondere inhaltvolle Deutung beilegen, ſind erſt ganz ſpät den Bildern einverleibt worden. Offenbar hat Raffael erſt, als er die Cartons ſchuf und dieſelben auf die Wand übertrug, den vollen Ueberblick über die Wirkung der Compoſition gewonnen und darauf hin noch weſentliche Aenderungen vorgenommen. Auch die in unſeren Tagen wieder aufgetauchte chriſtliche Umdeutung der Schule von Athen findet in einer einfachen Thatſache ihre Widerlegung. Papſt Paul III. (1534 bis 1550) liefs bei einer Umſetzung des Kamins das von Giovanni da Verona meiſterhaft eingelegte Holzgetäfel abbrechen und an deſſen Stelle von Perino del Vaga zu der Zeit, als Michelangelo das jüngſte Gericht aufdeckte, die Felder mit bronzefarbigem Bildern füllen. (Vaſari V. 622). Unter der Schule von Athen war die allegoriſche Figur der Philoſophie dargeſtellt, eine verhüllte Frau, den Fuß auf einen Globus ſetzend, mit Büchern zur Seite, ſodann Männer, welche im Halbkreiſe um einen Globus ſitzen und ihn deuten, ferner die Belagerung und Plünderung von Syrakus und die Tödtung des Archimedes, der mit dem Zirkel Figuren auf den Boden zeichnet, durch einen Soldaten. Die Beziehung der Sockelbilder auf das Wandbild iſt unverkennbar. Es war daher, ehe Vaſari ſchrieb, und ehe Giorgio Mantuano in ſeinem Stiche die Schule von Athen auf die Predigt Pauli in Athen bezog, in römischen Kreiſen die profane Deutung eingebürgert.

- 9) Die Berechtigung, die Halle als einen tempelartigen Raum darzuſtellen, entnahm Raffael dem Gebete, welches beim Beginn platonischer Lectionen verrichtet wurde: *aspira nos precor alme Deus, narrabo nomen tuum fratribus meis, in medio ecclesiae narrabo te*. Marſilius Fic. epp. l. VIII. p. 866.
- 10) Marſilius Ficinus Comment. in Timaeum p. 1491: *Sapienti lex Deus est, insipienti libido*, p. 149. *Superbi sicut Dei legum reliquerunt ita deseruntur a Deo. Desertum autem peccant atrocius et miserabilis cruciantur*; ferner p. 1403: *Petenda religionis leges ab Apolline i. e. divino lumine; iustitiae cum temperantia legitima est consensus; per libidinem rapitur anima ad voluptatem per iracundiam provocatur ad pugnam*. Wahrscheinlich hat Raffael ſich nicht mit der Verſinnlichung dieſer Lehren begnügt, ſondern zugleich apolliniſche, bis jetzt noch nicht faßbare Mythen (Angriff des Tityos auf Leto?) wiedergegeben.

- 11) Das Porträt Raffael's in der Schule von Athen muß immer noch als die sicherste Urkunde für die äußere Schilderung Raffael's gelten, da wenigstens die Umrisse intact geblieben sind, während das Selbstporträt in Florenz allerdings durch Reinigung und Uebermalung viel von dem ursprünglichen Charakter verloren hat. Die vollständige Aufzählung der Raffael'schen Selbstporträts giebt Ruland in seinem Windforcataloge. Dafs das Porträt im Besitze des Fürsten Czartoriski (Paris) weder Raffael darstelle, noch von Raffael's Hand gemalt sei, darüber kann kein Zweifel herrschen. Eben so wenig begründet erscheint die Ansicht, nach welcher es die Züge des Herzogs von Urbino Francesco della Rovere an sich tragen soll. Die gezwungene Haltung besonders der Hände lassen in der That auf ein Selbstbildniß schließen. Mit Rücksicht auf die Schilderung bei Vafari (V. 246) wird in demselben das Bildniß des Palma vecchio vermuthet. (Gaz. d. b. a. 2^d p. XXVII. 14.)
- 12) Die Tafel mit den Tontheilen und Tonverhältnissen findet in zahlreichen Schriften des XV. und XVI. Jahrh. ihre Erklärung. Ausser von Alberti (de architectura l. IX. und Marfilius Ficinus (p. 1207 ff.) werden die Tonverhältnisse auch von Politian (prælectio cui titulus Panepistemon) und ausführlich von Calcagnini (epp. V. p. 71) behandelt.

VII.

- 1) Beide in Sta. Maria del popolo bewahrte Bilder, das Porträt Julius' II. und die Madonna di Loreto befanden sich 1595 im Besitze des Cardinals Sfondrati. Dann folgt in der äußeren Geschichte der beiden Bilder, deren Aufhellung namentlich für das Verhältniß der beiden florentiner Exemplare des Papstporträts wichtig wäre, eine große Lücke. Stammt das Pittiexemplar aus dem Nachlasse Sfondrati's, dann war es das ursprünglich in der Kirche M. del popolo aufgestellte Werk und sein Anspruch auf Originalität würde entschieden gesteigert. Ueber Sfondrati's Sammlung berichtet L. Ulrichs in Lützow's Zeitschrift f. b. K. Bd. V. S. 49.
- 2) Gleichfalls in die ersten römischen Jahre fällt die sog. Aldrobrandinische Madonna oder Mad. des Lord Garvagh in der Londoner Nationalgalerie. Die Madonna sitzt vor einem Pfeiler mit dem Christkind auf dem Schooße, welches von dem rechts stehenden Johannes eine Nelke empfangen hat. Dankbar blickt die Mutter auf den kleinen Geber und zieht ihn mit dem linken Arme heran. Vafari (XII. 30) beschreibt die Madonna del divino amore genau und giebt als Besteller den Lionello da Carpi an.
- 3) Die mit allgemeinem Beifall begrüßte Hypothese, dafs die Bilder in den späteren Stanzen das Lateranische Concil verherrlichen, geht auf H. Hettner zurück, welcher in seinen Italienischen Studien 1879. S. 213 folgende Sätze aufstellte: »Das Lateranische Concil ist einer der glänzendsten und

folgenreichsten Siege des Papstthums; die Fresken der Stanza d'Eliodoro, der Stanza dell' Incendio und des Constantinaales sind die künstlerisch monumentale Darstellung dieses Sieges und der durch diesen Sieg zur Herrschaft gelangten neuen hierarchischen Ideen.« Dafs in die Fresken, besonders in jenen der Stanza d'Eliodoro, Anspielungen auf die Gegenwart mitverwebt sind, sagen bereits die Papstporträts, die aber nicht hier zum ersten Male vorkommen. Schon in der Stanza della Segnatura trägt der die Decretalen verkündigende Papst die Maske Julius' II., und dieser Umstand war auch längst bekannt. Neu ist die Behauptung, dafs das Lateranische Concil zu den Fresken der drei Stenzen die Anregung gegeben, die letzteren jenes illustriren und dafs die Verhandlungen des Concils mit der Chronologie der Fresken Schritt für Schritt übereinstimmen. Das Lateranische Concil ist am 25. Mai 1512 eröffnet worden, die Fresken in der Stanza d'Eliodoro fallen inschriftlich in die Jahre 1512 bis 1514. Drei Wandbilder sind noch zu Lebzeiten Julius' II. componirt, zwei während seiner Regierung auch ausgeführt worden. Die Zeitgrenze für dieselben bildet also der 20.—21. Februar 1513. Noch früher als die Wandfresken sind aber die Deckengemälde ausgeführt worden, in welchen bereits deutlich der Ton und der Gedankenkreis der grossen Fresken zum Ausdrucke gelangt. Mit der Decke oder Wölbung beginnt nothwendig und regelrecht die malerische Decoration eines Gemaches, und so haben es auch alle Maler der Renaissance gehalten. Sind die Fresken der Stanza d'Eliodoro erst durch das lateranische Concil inspirirt worden, so hat Raffael die Deckenbilder und zwei Wandbilder im Laufe von acht Monaten entworfen und gemalt. Für die Heliodorfreske wurde kein unmittelbarer Anknüpfungspunkt an das Concil gesucht und schon dadurch die Hypothese in ihrer allgemeinen Gültigkeit aufgehoben. Das Attilabild gilt als mythisch idealisirende Darstellung der Ereignisse nach der Schlacht bei Ravenna, welche am 11. April 1512 geschlagen wurde. Da der Entwurf noch die Gestalt Julius' II. zeigt, so liegt wieder zwischen dem ersten äusseren Anlafs und der künstlerischen Wiedergabe ein kurzer Zeitraum von wenigen Monaten. Und als Leo das Attilabild zur Verherrlichung der Schlacht bei Novara (5. Juni 1513) bestimmte, denn so wird die Gegenwart Leo's auf der Freske erklärt, arbeitete wieder Raffael mit einer Schnelligkeit, welche den modernen illustrierten Zeitschriften zur Ehre gereichen würde. Das Attilabild ist nämlich nicht die jüngste der Fresken, ihm folgt noch die Befreiung Petri, welche offenbar längere Zeit zu ihrer Ausführung brauchte, wegen der neuen Coloritaufgaben nicht geringe Schwierigkeiten bereitete. Endlich die Messe von Bolsena. Sie wird mit den Verhandlungen des Concils über »die Verjüngung des kirchlichen Geistes, über die herrschende Verkäuflichkeit der geistlichen Stellen, über die Ausschreitungen der materialistischen Philosophie« in

Verbindung gebracht. Diese Verhandlungen waren Gegenstand der achten Sitzung und schlossen mit einem Decrete, welches die Unsterblichkeit der Seele zum Dogma erhebt, die Priestererziehung regelt, die huffitischen Ketzereien verdammt, ohne aber bestimmte Lehren besonders zu betonen. Vom Altarsacramente ist weder in diesen Verhandlungen noch sonst auf dem Concil die Rede. Die achte Sitzung fand am 18. September 1513 statt, die Messe von Bolsena war aber noch vor dem Tode Julius' II., vor dem 20. Februar 1513 vollendet, jedenfalls also 1512 entworfen. Raffael hat sich übrigens gar nicht an das Mirakel von Bolsena, sondern an die älteren Fassungen der Legenden gehalten, welche von der Verwandlung der Hostie in Fleisch und Blut erzählen und im ganzen Mittelalter volkstümlich waren, auch durch die Kunst wiederholt dargestellt wurden. Die ganze neunte *distinctio* im *dialogus miraculorum* des Cæsarius von Heisterbach: *de sacramento corporis et sanguinis Christi* ist der Schilderung von dem Blute, welches sich messeliefenden Priestern an der Hostie im Kelche gezeigt, gewidmet. Die Fresken der zweiten Stanze stehen daher mit dem lateranischen Concil weder sachlich noch zeitlich in unmittelbarem Zusammenhange. Nicht besser ist es mit demselben in Bezug auf die dritte Stanze, die sog. Stanza dell' incendio bestellt. Ich habe dafür den Namen Leozimmer vorgeschlagen, weil sich in demselben indirect ein persönlich höfischer Cultus des Papstes offenbart. Mit Rücksicht auf den gleichen Namen wurden Thaten Leo III. und Leo IV. verherrlicht. Diese Auffassung entspricht den Kunstsitten, welche unter Leo X. herrschten. So enthalten auch die Bordüren an den Teppichen, welche Raffael zeichnete, Darstellungen aus seinem Leben. Also auch hier ragt ein persönlich-höfisches Element in die künstlerische Schilderung hinein. Der Burgbrand soll den Ausgangspunkt gleichfalls in der achten Sitzung des Concils (18. December 1513) besitzen, in welcher die Ausschreitungen der Materialisten verdammt werden. Jedenfalls muß man zugeben, daß, wenn die Freske aus »dem dogmatischen Begriff der in der Kirche liegenden Heiligkeit« hervorgegangen ist, Raffael Alles gethan hat, um den Begriff abzuschwächen. Der Papst ist gänzlich in den Hintergrund geschoben, daß er das Wunder vollzieht, ist in keiner Weise angedeutet. Die Schlacht bei Ostia hat Raffael 1515 entworfen. In diesem Jahre befand sich Dürer bereits im Besitze des berühmten Modellactes. Die Türkengefahr wurde allerdings im Laufe des Concils wiederholt besprochen, der Kreuzzug gegen die Ungläubigen angeregt, doch nicht ernstlicher, als dieses seit Pius II. geschehen war. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an gehört die Aufforderung zum Kreuzzuge gleichsam zum Curialstil. Ernster wurde der Kreuzzugsgedanke erst erfafst, als Selim II. sich 1517 der nordafrikanischen Küste bemächtigte und die Städte Italiens unmittelbar bedrohte. Kaiser Maximilian mahnte (28. Februar 1517) den Papst zum

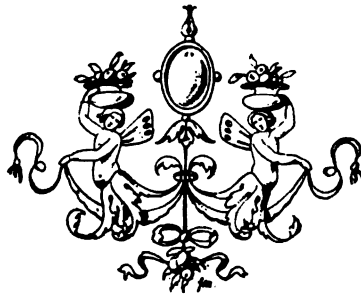
Heereszuge. In der letzten Sitzung des Concils (17. März 1517) wurde der Beschluß eines Kreuzzuges angenommen; am 13. März 1518 proclamierte Leo X. denselben und mit demselben zugleich einen fünfzigjährigen Frieden zwischen den christlichen Mächten. Er sandte Kaiser Max Helm und Schwert, welche ihm auf dem Augsburger Reichstage (1. August) überreicht wurden. Die Fresken aber in der Stanza dell' incendio waren sämmtlich in der ersten Hälfte des Jahres 1517 vollendet.

In dem Gemälde: Krönung Karl des Großen und Reinigungseid Leo III. wird die »unbedingte Ueberordnung der Kirche über die weltliche Gewalt« und zwar wieder in unmittelbarem Zusammenhange mit den Concilverhandlungen dargestellt. Sie sind »mythische Spiegelungen der nächsten Gegenwart.« Die Aufhebung der pragmatischen Sanction, der Abschluß des Concordats, die Erneuerung der Bulle: *Unam sanctam* vom Jahre 1302 bilden den Ausgangspunkt der Raffaelischen Compositionen. Das Concordat, welches nebenbei gefagt die französische Kirche der französischen Krone preisgab, die Gewalt über die erstere zwischen Papst und König theilte, wurde ebenso wie die Bulle in der eilften Sitzung des Concils (19. December 1516) proclamiert. Wieder also verstrich zwischen den Ereignissen, welche zu den Fresken den Impuls gaben und dem Entwurfe und der Ausführung der letzteren ein Zeitraum von knapp sechs Monaten. Zur Begründung der Hypothese wird auf die Schrift Sadolet's: *Interpretatio in locum evangelicum de duobus gladiis* verwiesen. »Um dieselbe Zeit, als Raffael diese Fresken malte, schrieb Sadolet im Auftrage des Papstes sein Sendschreiben an Franz I. »über die biblische Lehre von den zwei Schwertern.« In dieser Behauptung steckt ein dreifacher Irrthum. Das Sendschreiben wurde auf den Wunsch des Königs verfaßt, beinahe ein Jahrzehnt nach Raffael's Tode, und enthält das Gegentheil von den hierarchischen Anschauungen der Bulle: *Unam sanctam*. Dafs endlich im Constantinfaale die kirchenpolitische Tendenz nicht ausschliesslich waltete, beweist, dafs die ursprünglichen Entwürfe sich einfach an die Legende von K. Constantin hielten, erst nachträglich die Taufe Constantin's und die Schenkung Roms an ihre Stelle traten.

Am nächsten würde es liegen, die Festrede, mit welcher das Concil eröffnet wurde, auf ihre Grundgedanken zu prüfen, ob sie nicht die Stimmungen wiedergiebt, welche in den Stanzen anklingen, zumal dieselbe von Sadolet in einem Briefe an Bembo als höchst bedeutend gepriesen wird. Der Redner, der General des Augustinerordens P. Aegidius von Viterbo, schildert die Gefahren, welchen die Kirche so oft ausgesetzt gewesen, und dafs sie bisher immer gerettet worden, er malt die herrschenden Zustände in den schwärzesten Farben und gründet darauf die Nothwendigkeit eines Concils. Am Schlusse der Rede richtet er noch eine eindringliche

Mahnung an den Papst. Einen Triumph der Kirche, oder wohl gar des Papstthums kann man aus derselben nicht herauslesen. Als Curiosum mag bemerkt werden, daß in dem Passus: Der Papst möge wie Moses die Hände zum Gebet erheben, um die Kirche zu retten, C. Höfler (Die romanische Kirche und ihr Verhältniß zu den Reformideen des Mittelalters, 1878, S. 91) das Motiv zur Mosesstatue Michelangelo's zu entdecken glaubte.

- 4) Hier wäre die Madonna mit den Kandelabern, früher in der Galerie Borghese, später in Lucca, zuletzt im Besitze Munro's in London anzuordnen, wenn die steife Zusammenstellung der beiden Kandelaber tragenden Engel mit der reizenden Hauptgruppe (die Mad. bis zum Schooße sichtbar, den Kopf leise nach rechts gewendet, mit niedergeschlagenen Augen, hält das Kind, welches nach dem Busen greift, das Gesicht aus dem Bilde heraus gegen den Beschauer kehrt) nicht eine Uebersetzung eines älteren Entwurfes vermuthen ließe. Es ist ein florentinisches Motiv in römischen Formen.
- 5) Der Sedia in der Composition nahe verwandt erscheint die in mehreren Exemplaren (München und Turin) vorhandene Madonna della Tenda.



Inhaltsverzeichniss zum ersten Bande.

- I. MICHELANGELO'S JUGEND. Einleitung 1. — Florentiner Kunst im 15. Jahrhundert 3. — Vorzüge und Schranken der Kunst im Quattrocento 5. — Michelangelo's Herkunft 6. — Seine Lehrjahre 7. — Sein Verhältniß zur Familie Medici 8. — Die Madonna an der Treppe 10. — Der Centaurenkampf 10. — Aufenthalt in Bologna 14. — Arbeiten für S. Domenico 14. — Michelangelo in Rom 16. — Der geflügelte Amor 18. — Pietà 19. — Bacchus 20. — Cupido 22. — Michelangelo's Heimkehr nach Florenz 24. — Aufträge für den Dom zu Siena 25. — David 26. — Die zweite Davidstatue aus Erz 30. — Die Madonna von Brügge 30. — Die Madonna von Manchester 34. — Die heilige Familie in Florenz 34. — Michelangelo und Leonardo 39. — Der Carton der badenden Soldaten 45.
- II. RAFFAEL'S JUGEND UND LEHRZEIT. Urbino 51. — Giovanni Santi 53. — Raffael's Geburt 54. — Raffael in Perugia 54. — Wechselseitige Einflüsse Perugino's und Raffael's 58 und 59. — Perugino's Ueberfiedlung nach Florenz 61. — Arbeiten für Città di Castello 63. — Die Vermählung Mariä 66. — Die Krönung Mariä 68. — Predella zur Krönung Mariä 71. — Madonna Anfidei 72. — Fresco von S. Severo 74. —
- III. DIE MADONNEN RAFFAEL'S. Uebergang nach Florenz 81. — Die Madonnenstudien 83. — Madonna Conestabile 86. — Die Madonna mit dem Buche 87. — Madonnen aus der florentiner Periode 91. — Neue Madonnenstudien 94. — Madonna aus dem Hause Orleans 98. — Madonna di Tempi 98. — Madonna im Grünen 102. — Madonna mit dem Stieglitz 105. — Die schöne Gärtnerin 108. — Die heilige Familie mit dem Lamme 111. — Madonna del Baldacchino 115. — Die h. h. Michael und Georg 116. — H. Catharina und Porträte 119. — Die Antike in der Renaissance 120. — Der Traum des Ritters 122. — Die drei Grazien 122. — Die Grablegung 125.
- IV. ROM UNTER JULIUS II. Die Renaissance in Rom 137. — Die Persönlichkeit Julius II. 140. — Michelangelo's Berufung nach Rom 145. — Das Grabmal Julius II. 146. — Michelangelo's Flucht nach Florenz 148. — Seine Berufung nach Bologna 151. — Die Papststatue in Bologna 152. — Michelangelo's Rückkehr nach Rom 154.

- V. DIE DECKENBILDER IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE. Die Sixtinische Kapelle 157. — Skizzen zu den Deckenbildern 158. — Anordnung der Bilder 162. — Die Schöpfungsgeschichte 163. — Die Sündfluth und die Noahbilder 168. — Die Propheten und Sibyllen 172. — Die Zwickelbilder 180. — Die Lünettenbilder 183. — Die Bilder in den Gewölbekappen 188. — Die decorativen Figuren 190.
- IV. RAFFAEL IN ROM UNTER JULIUS II. Die Berufung nach Rom 194. — Die Stanza della segnatura 198. — Die Deckenbilder in derselben 203. Die Bilder in den Eckfeldern 208. — Die Disputa 212. — Der Parnass 229. — Die Schule von Athen 233. — Uebergabe der Gesetzbücher 251. — Kritische Würdigung der Fresken 254.
- VII. DIE STANZA D'ELIODORO. Porträt Julius II. 256. — Madonna di Loreto 258. — Die Madonnen del Passaggio und d'Alba 260. — Der Bilderkreis der Stanza d'Eliodoro 262. — Die Deckenbilder 267. — Die Messe von Bolsena 269. — Die Vertreibung Heliodor's 271. — Die Vertreibung Attila's 274. — Die Befreiung Petri 278. — Aenderung des Stiles 279. — Madonna di Foligno und Madonna mit dem Fische 284. — Die heilige Cäcilia 290. — Die Madonna della Sedia 291.
- ANMERKUNGEN UND BELEGE ZUM ERSTEN BANDE 295.

Druckfehler.

S. 16. Fig. 4 l. S. Domenico.

S. 57. Fig. 19 l. Studium zur Auferstehung.

