RAFFAEL UND MICHELANGELO.

ZWEITER BAND.

SEIT DEM REGIERUNGSANTRITTE LEO X.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0001
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0002
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

RAFFAEL

UND

MICHELANGELO

VON

ANTON SPRINGER.

+C 7026 1=

MIT ILLUSTRATIONEN.

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

SEIT DEM REGIERUNGSANTRITTE LEO X.

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1883.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0003
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Alle Rechte vorbehalten.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0004
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Inhaltsverzeichniss zum zweiten Bande.

Vom Regierungsantritte Leo's X. bis zum Tode Michelangelos.

I. Rom unter Leo X. Papſt Leo X. 1. — Jugendgeſchichte des Papſtes 3. — Sein perſönlicher Charakter 5. — Römiſche Hofpoeſie 7. — Der Carneval am Hofe 9. — Stellung Leo's X. zur Kunſt 11. — Michelangelo und die Medici 13.

II. Das Juliusdenkmal. Die Schilderung Condivi's und Vaſari's 17. — Wechſel des Stiles 19. — Die Geſchichte des Denkmals 21. — Freibau und Frontalbau 23. — Die Arbeiten von 1513 bis 1516 25. — Die Sklaven im Louvre 27. — Die Victoria im florentiner Nationalmuſeum 29. — Moſesſtatue 31. — Fortgang der Arbeit 33. — Neuer Entwurf 35. — Abbruch der Arbeit 37.

III. Raffael's Teppichcartons. Raffael am Hofe Leo's X. 39. — Die Fornarina 41. — Porträte aus den Jahren 1515—1517 43. — Beziehungen zu Agoſtino Chigi 47. — Der Prophet Jeſaias 49. — Die Sibyllen in S. Maria della Place 53 — Die Galatea in der Farneſina 57. — Die Vaticaniſchen Teppiche 61. — Teppich der Krönung Mariae 63. — Die Steinigung Stephans 64. — Saulus' Bekehrung 66. — Die Cartons im Kenſington-Muſeums 67. — Der wunderbare Fiſchzug Petri 68. — Die Uebergabe der Schlüſſel 71. — Raffael's Chriſtusideal 75. — Kreuztragung 78. — Heilung des Lahmen 78. — Die Beſtrafung des Ananias 80. — Blendung des Elymas 81. — Opfer zu Lyſtra 84. — Pauli Predigt in Athen 85. — Raffael und Maſaccio 91. — Verhältniſs zu Michelangelo 93. — Die Sixtiniſche Madonna 96. —

VI. Raffael's letzte Lebensjahre. Raffael als Baumeiſter der Peterskirche 101. Raffael als Architekt 103. — Die Pläne zur Peterskirche 105. Raffael's Plan zu St Peter 107. — Raffael's Palaſtbauten 109. — Raffael als Bildhauer 112. — Der Knabe auf dem Delphin 113. — Die Jonasſtatue in der Chigikapelle 115. — Raffael und Marcanton 117. — Marcanton's Stiche nach Raffael 119. — Das Urtheil des Paris 121. — Raffael als Antiquar 125. — Denkſchrift über das alte Rom 127. — Die Antike in Raffael's Schule 129. — Die dritte Stanze 131. — Sieg über die Sarazenen bei Oſtia 131. — Darſtellungen heroiſcher Kämpfe 135. — Burgbrand 136. — Krönung Karl's des Groſsen 141. — Reinigungseid Leo's III. 142. — Die Loggien 143. — Die Bibel Raffael's 145. — Die Groteskeri 152. — Das Badézimmer Bibbiena's 157. — Die Deckenbilder in der Farneſina 159. — Raffael's umfaſſende Thätigkeit 171. — Porträt der Johanna von Arragonien 174. — Der Erzengel Michael 175. — Die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0005
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

grofse heilige Familie 175. — Die Perle 177. – Feindfchaft mit Michelangelo's Partei 180. — Der Conftantinfaal 182. — Die Conftantinfchlacht 184. — Studien zu einem Bilde der Auferftehung 186. — Die Transfiguration 188. — Raffael's Tod 194.

V. Michelangelo in Florenz. Die Faffade von S. Lorenzo 197. — Abbruch der Arbeit 203. — Michelangelo und Sebaftiano del Piombo 204. — Die Chriftusftatue 206.

VI. Die Mediceergräber. Die erften Entwürfe 210. — Verfchleppung der Arbeit 212. — Wechfel in den Plänen 217. — Spätere Einfchränkung des Planes 219. — Michelangelo als Politiker 220. — Die Herculesgruppe 223. — Michelangelo im Dienfte der Republik 225. — Seine Flucht 227. — Rückkehr nach Florenz 232. — Untergang der Republik 233 — Die Apolloftatue und das Ledabild 235. — Neue Verhandlungen über das Juliusdenkmal 237. — Neuer Vertrag vom Jahre 1532 240. — Anordnung der Grabmäler 243. — Der Stil Michelangelo's 246. – Die politifche Tendenz in Grabftatuen 251. — Chronologie der einzelnen Statuen 252. — Allegorifche Deutung des Denkmals 255. — Statuen des Giuliano und Lorenzo Medici 257. — Der Tag und die Nacht 258. — Der Morgen und Abend 261. — Die künftlerifche Bedeutung der Mediceergräber 262.

VII. Michelangelo's Rückkehr nach Rom. Michelangelo und Papft Paul III. 264. — Das jüngfte Gericht 267. — Das Schickfal desfelben 269. — Die Compofition des jüngften Gerichts 270. — Aeltere Bilder des jüngften Gerichts 271. — Die Chriftusgruppe im jüngften Gericht 273. — Die Gruppe des Seligen 275. — Die unteren Gruppen im jüngften Gericht 278. — Fresken in der Capella Paolina 280. — Das Juliusdenkmal 284.

VIII. Michelangelo's Dichtungen und Liebe. Michelangelo's und Raffael's Sonette 290. — Michelangelo's poetifcher Stil 291. — Verwandtfchaft zwifchen dem Dichter und Plaftiker 292. — Michelangelo's Dantecultus 295. — Vittoria Colonna und Tommafo Cavalieri 297. — Sonette an Vittoria Colonna 301. — Michelangelo's religiöfes Bekenntnifs 305. — Die Kreuzbilder Michelangelo's 307. — Die Gruppen der Kreuzabnahme 310. — Marmorgruppe der Kreuzabnahme 311.

IX. Michelangelo's letzte Lebensjahre. Francesco d'Ollanda über Michelangelo 314. — Michelangelo's perfönlicher Charakter 317. — Häusliches Leben 318. — Sorge für den Neffen Lionardo 319. — Stellung zur Familie 321. — Wunfch der Rückkehr nach Florenz 323. — Michelangelo als Architekt 325. — Die Bibliothek von S. Lorenzo 327. — Palazzo Farnefe 329. — Die Peterskirche 331. — Die Kapitolinifchen Bauten 342. — Der Umbau der Thermen Diocletians 343. — Porta Pia 343. — Michelangelo's Krankheit und Tod 345. — Schlufsbetrachtung 346.

Anmerkungen und Belege 349—395.

Verzeichniss der befprochenen Werke Michelangelo's 395.

Verzeichniss der befprochenen Werke Raffael's 396.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0006
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Verzeichniss der Illustrationen.

	Seite
A. MICHELANGELO.	
Bildniſs Michelangelo's	1
Madonna an der Treppe. Marmorrelief. Florenz, Caſa Buonarroti (Fig. 1) .	9
Centaurenkampf. Marmorrelief. Florenz, Caſa Buonarroti (Fig. 2)	11
Marmorſtatuette eines Engels. Bologna, San Domenico (Fig. 3).	15
Marmorſtatuette des h. Petronius. Bologna, San Domenico (Fig. 4) . .	16
Pietà. Marmorgruppe. Rom, St. Peter (Fig. 5)	17
Bacchus, Marmorſtatue. Florenz, Nationalmuſeum (Fig. 6)	20
Antike Marmorgruppe. Florenz, Uffizien. (Im Gegenſinne.) (Fig. 7) . . .	21
Cupido. Marmorſtatue. London, South Kenſington-Muſeum (Fig. 8) . . .	23
David. Marmorſtatue. Kunſtakademie in Florenz (Fig. 9)	27
Madonna. Marmorgruppe. Brügge, Liebfrauenkirche (Fig. 10)	31
Madonna von Mancheſter. Nationalgalerie zu London (Fig. 11) . . .	35
Heilige Familie. Galerie der Uffizien in Florenz (Fig. 12).	37
Handzeichnung. Wien, Albertina (Fig. 13)	40
Handzeichnung. Paris, Louvre (Fig. 14)	41
Studienköpfe. Röthelzeichnung in Oxford (Fig. 15).	43
Die Kletterer. Nach dem Stiche von Marcanton (Fig. 16).	47
Carton der badenden Soldaten. Holkham Hall (Fig. 17).	49
Skizzen zu den Deckenbildern in der Sixtiniſchen Kapelle. Oxford (Fig. 49)	159
Die Deckenmalereien der Sixtiniſchen Kapelle. Lichtdruck nach der Chromolithographie von L. Gruner. Zu S.	160
Erſchaffung der Sonne und Pflanzen. Sixtiniſche Kapelle in Rom (Fig. 50)	164
Die Erſchaffung Adams. Sixtiniſche Kapelle in Rom (Fig. 51). . . .	165
Erſchaffung Eva's. Sixtiniſche Kapelle in Rom (Fig. 52).	167
Gruppe aus der Sündfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom (Fig. 53). . . .	169
Gruppe aus der Sündfluth. Sixtiniſche Kapelle in Rom (Fig. 54). . . .	170
Der Prophet Jeſaias. Sixtiniſche Kapelle in Rom (Fig. 55)	174
Die Delphiſche Sibylle. Sixtiniſche Kapelle in Rom (Fig. 56)	175
Die erythräiſche Sibylle. Rom, Sixtiniſche Kapelle (Fig. 57).	177
Der Prophet Jeremias. Rom, Sixtiniſche Kapelle (Fig. 58).	179
Gruppe von einem Zwickelfelde der Sixtiniſchen Kapelle (Fig. 59) . .	193
Skizze zum Juliusdenkmal (Fig. 2) II	23
Grundriſs zum Oberbau desſelb. (Fig. 3) II	24
Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmal (Fig. 4). II	25
Die beiden Sklaven, Louvre (Fig. 5) II	27
Moſes. Vom Grabmal Julius II. (Fig. 6) II	31
Grundriſſe zum Juliusdenkmal, Unterbau (Fig. 7 u. 8) II	35
Skizze zu einem Mediceergrabe (Fig. 32) II	217
Denkmal des Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo in Florenz (Fig. 33) . . II	245
Figur des Giuliano de' Medici, ebenda (Fig. 34) II	248
Figur des Lorenzo de' Medici, ebenda (Fig. 35) II	249
Die Nacht, ebenda (Fig. 36) . . II	252
Der Tag, ebenda (Fig. 37) . . . II	253
Der Morgen, ebenda (Fig. 38) . . II	260
Der Abend, ebenda (Fig. 39) . . II	261
Gruppe aus dem jüngſten Gericht. Sixtiniſche Kapelle (Fig. 40) . . . II	277
Die Bekehrung Pauli (Fig. 41) . . II	283
Grabmal Julius' II., unteres Stockwerk. S. Pietro in Vincoli (Fig. 42) . II	287
Medaille mit dem Bildniſſe der Vittoria Colonna II	289
Chriſtus am Kreuz. Alte Copie einer Zeichnung. Oxford. (Fig. 43) II	3 9
Wanddecoration in der Vorhalle der Bibliothek di S. Lorenzo (Fig. 44) II	327
Grundriſs von St. Peter (Fig. 45) . II	338
Faſſade von St. Peter, nach Michelangelo's Entwurf (Fig. 46) . . II	339
B. RAFFAEL.	
Bildniſs Raffael's	1
Federzeichnung in Oxford (Fig. 18) .	56
Studien zur Auferſtehung. Silberſtiftzeichnung in Oxford (Fig. 19) . .	57
Studien zu S. Niccola da Tolentino. Muſeum zu Lille (Fig. 20). . . .	65

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0007
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

	Seite
Die Vermählung Mariae. Galerie der Brera in Mailand (Fig. 21) . . .	67
Zeichnung Perugino's zu dem Bilde in Caen. Sammlung Malcolm (Fig. 22)	69
Vergleichende Darſtellung von Fuſsſtellungen (Fig. 23)	73
Verehrung der hl. Dreieinigkeit (Bruchſtück). Fresco in S. Severo zu Perugia (Fig. 24)	75
Gewandmotiv vom Jüngſten Gericht des Fra Bartolommeo (Fig. 25) . . .	76
Gewandmotiv aus Raffael's Fresco in S. Severo zu Perugia (Fig. 26) . .	77
Die Kreuztragung. Von der Predella des Altargemäldes zu S. Antonio in Perugia. Handzeichnung (Cop.) in den Uffizien. Florenz (Fig. 27). Zu S.	78
Federzeichnung im Louvre (Fig. 28) .	84
Sog. Schweſter Raffael's. Silberſtiftzeichnung. Sammlung Malcolm in London (Fig. 29)	85
Madonna, Federzeichnung in der Albertina. Wien (Fig. 30)	89
Madonna, Federzeichnung in der Albertina. Wien (Fig. 31)	90
Madonna, Federzeichnung in den Uffizien zu Florenz (Fig. 32)	92
Madonna, Federzeichnung in den Uffizien zu Florenz (Fig. 33)	93
Madonna del Granduca in der Galerie Pitti zu Florenz (Fig. 34)	95
Biſterzeichnung in Oxford (Fig. 35) .	96
Madonnenſtudien in der Albertina (Fig. 36)	97
Madonna aus dem Hauſe Orleans. Sammlung des Herzogs von Aumale (Fig. 37)	99
Studien zur Madonna im Grünen. Albertina (Fig. 38)	103
Studien zur Madonna im Grünen. Albertina (Fig. 39)	104
Studie zur Madonna del Cardellino. Biſterzeichnung. Oxford (Fig. 40) .	106
Die ſchöne Gärtnerin im Louvre (Fig. 41)	109
Die h. Familie mit dem Lamme. Madrid. (Fig. 42)	113
Der h. Georg, Petersburg, Eremitage (Fig. 43)	117
Der Traum des Ritters. Federzeichnung. London (Fig. 44).	123
Grablegung. Biſterzeichnung im Louvre (Fig. 45)	127
Studie zur Grablegung. Federzeichnung. Malcom in London (Fig. 46) . . .	131
Die Grablegung. Galerie Borgheſe. (Fig. 47)	133
Bildniſs Julius' II. Uffizien (Fig. 48) .	141
Denkmünze von Caradoſſo	155
Studie zur Disputa. Sepiazeichnung. Windſor (Fig. 60)	217
Nacktes Studium zur Disputa. Federzeichnung. Städel'ſches Inſtitut in Frankfurt (Fig. 61)	221
Die Disputa. Frescogemälde in den Stanzen des Vaticans (Fig. 62) . .	225
Die Schule von Athen, ebenda (Fig. 63)	243
Kopf Raffael's aus der Schule von Athen (Fig. 64)	245
Tafel d. Tonverhältniſſe, ebenda (Fig. 65)	247
Handzeichnung im Kupferſtich-Kabinet zu Dresden (Fig. 66)	257
Die Vertreibung Heliodor's. Frescogemälde im Vatican (Fig. 67) zu S.	273
Die Befreiung Petri. Wandmalerei im Vatican (Fig. 68)	277
Die Madonna mit dem Fiſche. Tafelb. Muſeum del Prado in Mailand (Fig. 69)	287
Die h. Cäcilie. Stich v. Marcanton (Fig. 70)	288
Daſſelbe. Tafelbild. Pinacoteca in Bologna (Fig. 71)	289
Bildniſs Leo's X. Palazzo Pitti (Fig. 1) II	3
Studie zur Freske der Propheten in S. Maria della Pace in Rom (Fig. 9) II	50
Die Sibyllen, ebenda (Fig. 10) . . II	51
Galatea. Villa Farneſina (Fig. 11) II	55
Krönung Mariæ. Biſterzeichnung. Oxford. (Fig. 12) II	65
Der wunderbare Fiſchzug. Sixtiniſche Kapelle. (Fig. 13) II	69
Studie zur Uebergabe der Schlüſſel. Louvre. Paris (Fig. 14) . . . II	72
Chriſtusfigur aus d. Uebergabe d. Schlüſſel. Cartonzeichnung. London (Fig. 15) II	73
Die Kreuztragung. Madrid (Fig. 16) II	77
Das Opfer zu Lyſtra. Cartonzeichnung London (Fig. 17) II	83
Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London (Fig. 18) . . . II	87
Plan zu St. Peter (Fig. 19) . . . II	107
Palazzo d'Aquila in Rom (Fig. 20) II	111
Der todte Knabe auf dem Delphin. Marmorwerk, St. Petersburg (Fig. 21) II	114
Kampfſcene. Federz. Oxford (Fig. 22) II	135
Studie zur Frauengruppe im Burgbrande. Röthelzeichn. Albertina (Fig. 23) II	139
Die Findung Moſis. Frescogemälde in den Loggien des Vaticans (Fig. 24) II	149
Wanddecoration in d. Loggien (Fig. 25) II	153
Der Pſychеſaal in d. Farneſina (Fig. 26) II	160
Die drei Grazien. Zwickelbilder aus der Farneſina (Fig. 27) . . . II	164
Mercur. Desgl. (Fig. 28) . . . II	165
Die Hochzeit Amor's u. Pſyche's. Deckengemälde in der Farneſina (Fig. 29) II	169
Die heil. Familie, gen. die Perle. Muſeum del Prado in Madrid (Fig. 30) II	179
Gruppe aus d. Transfiguration (Fig. 31) II	191
Zwei Engel von d. Sixtin. Madonna II	194

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0008
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

I.

Rom unter Leo X.

Drei Wochen nach dem Tode Julius' II., am 11. März 1513, beſtieg der Cardinal Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. den päpſtlichen Thron. Er ſtand in ſeinem achtunddreiſsigſten Jahre. So jung war noch niemals ein Papſt geweſen, keiner auch ein ſo vornehmer Herr. Wohl ſtanden die Ahnen des mediceiſchen Hauſes in den Rollen der Wollzunft eingeſchrieben und zeigte ſich noch der Urgroſsvater, der alte Coſimo, vorſichtig bemüht, die Eiferſucht der Mitbürger, welche über jede perſönliche Ueberhebung murrten, einzuſchläfern. Doch das waren längſt vergangene Dinge. Die thatſächliche Gewalt in Florenz war ſo oft ſchon von einem Geſchlecht der Medici auf das andere übertragen worden, daſs die Familie ein Erbrecht darauf zu beſitzen wähnte. Jedenfalls galt ſie bereits am Schluſſe des fünfzehnten Jahrhunderts in den Dynaſtenkreiſen Italiens als ebenbürtig. Und nicht in dieſen allein. Auch der König von Frankreich, Ludwig XI., begrüſste Lorenzo Magnifico als ſeinen Vetter. Selbſt nach der Flucht des Piero hielten die Anſprüche der Medici auf die Herrſchaft in Florenz die ganze Halbinſel in Athem. Prätendenten gleich, die zwar die Gewalt, aber nicht das Recht auf die Gewalt verloren hatten, traten ſie auf und bildeten in ihrer Verbannung einen wichtigen Factor in der italieniſchen Politik, mit welchem alle Herrſcher und Staatsmänner der Halbinſel rechnen muſsten. Der Abglanz fürſtlichen Anſehens, die wahre Prinzennatur offenbarte ſich am ſtärkſten in dem zweiten Sohne Lorenzo's, in dem nachmaligen Papſte Leo X.*)

Im Jahre 1475 geboren, hatte er kaum die Kinderſchuhe ausgezogen, als ihn bereits die Gunſt väterlicher Freunde mit Geſchenken von Abteien und Bisthümern, als wären ſie ein Spielzeug, überhäufte. In ſeinem ſiebenten Jahre wurde er zum Abt von Font Doulce und zum Erz-

*) Vergleiche auſser Roscoe's bekannter Biographie die Venetianiſchen Relazionen bei Ranke. Geſchichte d. Päpſte. III. Bd. Analecten.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0009 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

bischof von Aix ernannt; bald darauf folgten die Belehnungen mit den Abteien von Passignano, Miramondo und Montecassino. Und noch hatte er das Knabenalter nicht überschritten, als ihm (1489) vom Papste Innocenz VIII. der Cardinalshut verliehen wurde. Besitz nahm er zwar nicht gleich von der neuen Würde, weil er noch allerhand nützliche Dinge in der Schule zu lernen hatte. Aber bereits den siebzehnjährigen Jüngling sah Rom mit gewaltigem Pompe in seine Mauern einreiten, um den ihm gebührenden Platz im Cardinalscollegium einzunehmen. Der Vater gab ihm zahlreiche und kräftige Ermahnungen mit auf den Weg. In Rom, dem „Pfuhle aller Laster", meinte er, werde ihm bei seiner Jugend ein frommes, gottesfürchtiges Leben doppelt schwer fallen. Und vielleicht würde sich Lorenzo's Furcht bestätigt haben, wenn nicht das Schicksal den jungen Cardinal eine Zeit lang rauh angefasst und auch den Ernst des Lebens gelehrt hätte. Giovanni theilte mit seinen Brüdern die Verbannung.

Als Franciscanermönch verkleidet entfloh er (1494) aus Florenz, welches sich in wildem Sturme gegen das Haus Medici erhoben hatte. Er nahm natürlich Antheil an den Plänen, welche die Rückkehr der Familie zum Ziele hatten; doch gewährte ihm seine kirchliche Stellung einen festen Rückhalt und liefs ihn nicht in das abenteuerliche, leichtfertige Wesen eines gewöhnlichen politischen Verschwörers versinken. Eine Reise durch die mittleren Landschaften Europas, mit elf Genossen unternommen, gab ihm eine bessere Weltkenntnifs; die ihm während des Pontificates Alexander's VI. aufgezwungene Musse brachte ihn den literarischen Interessen seiner Zeit näher und lehrte ihn den feineren Lebensgenufs schätzen. Erst in den letzten Jahren Julius' II. trat der Cardinal Medici wieder in den politischen Vordergrund. Da sich die florentiner Republik den Gegnern des Papstes zugesellt hatte, so wandte dieser seine Gunst naturgemäfs den Feinden der Republik zu. Mit den Verbündeten des Papstes, mit den Spaniern unter Cardona's Führung, zog der Cardinal nach Toscana und wurde Zeuge des furchtbaren »sacco di Prato«, einer Plünderung, deren Schrecken noch lange in der Erinnerung des Volkes hafteten, Zeuge sodann des Triumphes seiner Familie, welche nach achtzehnjähriger Verbannung wieder (11. September 1512) heimkehrte und an die Spitze des Gemeinwesens sich stellte. Auch der eigene höchste Triumph stand in unmittelbarer Nähe. Während Giovanni de' Medici mit seinen Verwandten in Florenz beschäftigt war, den guten Willen des leichtbeweglichen Volkes durch glänzende Lustbarkeiten zu gewinnen und den Widerstand der Wenigen, welche für die grofse Vergangenheit der Republik ein besseres Gedächtnifs bewahrt hatten, durch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0010
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

grauſame Strafen zu brechen, kam die Nachricht vom Tode Julius' II. Eilig brach der Cardinal nach Rom zum Conclave auf; da ein Leib-

Louis Schultz delin.

Fig. 1. Bildniſs Leo's X. von Raffael. Palazzo Pitti in Florenz.

ſchaden ihn am Reiten hinderte, ließs er ſich in einer Sänfte tragen. Nur ſchwach und kurz war der Wahlkampf. In einer Zeit, welche den Päpſten die Gründung und Erhaltung eines mächtigen Fürſtenthums zur

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0011
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Aufgabe ſtellte, muſsten die meiſten Stimmen einem Manne von fürſtlichem Anſehen zufallen.

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

Ein Charakterzug, an ſich klein und wenig bedeutend, zeichnet doch am beſten den Gegenſatz zwiſchen den beiden Päpſten. Julius II. war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0012
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ein Feind kirchlicher Ceremonien. Gern entzog er ſich denſelben, und muſste er ihnen einmal beiwohnen, ſo gab er ſeine Gleichgiltigkeit unumwunden kund. Die eigene Rolle bei Kirchenfeſten vermochte er niemals mit Sicherheit zu ſpielen und dankte dem Himmel, wenn er ſie einmal ohne Fehler zu Ende geführt hatte. Leo X. dagegen fühlte ſich in dem prunkvollen Ceremonienweſen vollkommen heimiſch und freute ſich jedesmal, körperlichen Beſchwerden zum Trotze, den Pomp der päpſtlichen Würde an Kirchenfeſten entfalten zu können. Mit einem Kriegsfürſten, der nur im Kampfe lebt, und einem Friedensgeneral, der ſich im reichen Waffenglanze ſonnt, möchte man die beiden Männer vergleichen.

Zwei Ausſprüche offenbaren die Richtung des neuen Papſtes am treffendſten. »Laſs uns das Papſtthum genieſsen, da es uns Gott beſchieden hat,« rief er nach ſeiner Wahl dem Bruder zu. Sein vornehmſter Günſtling, der Cardinal Bibbiena, aber fand, daſs zur Vollkommenheit des römiſchen Hofes nichts fehle, als die Anweſenheit ſchöner Frauen. Jetzt erſt gewinnt das Höfiſche in Rom eine greifbare Geſtalt und wird der Hof zum Mittelpunkte, von welchem Alles ausgeht und wohin Alles zurückſtrebt. Nach Vaſari's Erzählung wollte Julius II. mit dem Schwerte in der Hand ſich abgebildet ſehen. Das mag ſchlecht vereinbar erſcheinen mit dem geiſtlichen Amte des Mannes, wäre aber gewiſs nicht unpaſſend für ſeinen Charakter geweſen. Ein Schwert in den Händen Leo's X. dagegen würde zum Spotte herausfordern. Mit einem Vergröſserungsglaſe in der Hand iſt er von Raffael dargeſtellt, um die Bilder in dem vor ihm aufgeſchlagenen Buche genauer betrachten zu können. Das entſpricht beſſer ſeiner Natur: den Schmuck des Lebens und des Geiſtes zu genieſsen. Zu einem thatkräftigen Weſen war er überhaupt nicht geſchaffen. Die dünnen ſchwachen Beine hatten Noth, den dicken Oberkörper zu tragen. Eine ſchöne weiſse Hand war ihm verliehen worden, die er gern mit Ringen geſchmückt zeigte, den Kopf geſtalteten die blöden Glotzaugen, die hohe Röthe, das viele Fett wenig anziehend.*) Schon der Hang zum Schwitzen, dem er bei ſeinem Körperbau unterworfen war, machte ihn arbeitsſcheu. Immer perlten Tropfen vom Antlitz und Nacken, und ſelbſt während der kirchlichen Ceremonien war er unaufhörlich beſchäftigt, den Schweiſs zu wiſchen, Kopf und Hände zu trocknen. Derſelbe Zeitgenoſſe, dem wir dieſe intimen Schilderungen verdanken, hebt auch das Vergnügen hervor, welches der Papſt, obwohl

*) Eine Kreidezeichnung Michelangelo's in Chatsworth (Br. 24) enthüllt ſchonungslos die häſslichen Züge des Papſtes.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0013
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſelbſt mäſsig, an Gelagen hatte. An den langen Unterhaltungen bei Tiſche, nicht ſelten derb komiſcher Art und auf die Verhöhnung der Geladenen gerichtet, fand er das gröſste Gefallen. Auſser den Tafelfreuden war er auch den Jagdfreuden hold; das höchſte Entzücken erregte ihm aber die Muſik. Er wurde nicht müde, Virtuoſen anzuhören, ja verſuchte ſich ſelbſt in dieſer Kunſt. Wer ihn zu ſeinem Geſange begleitete, empfing dafür 100 Ducaten und noch mehr. Denn eine faſt unbegrenzte Freigebigkeit zeichnete ihn aus, zum fröhlichen Gewinn der Höflinge, aber zu bitterem Schaden des päpſtlichen Schatzes, welchen er ganz ausſchöpfte.

Zu anderen Zeiten, an anderen Orten wäre dieſer Mann wahrſcheinlich in wüſter Schlemmerei untergegangen; ein italieniſcher Fürſt, in Rom und im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, aus der Familie der Medici wurde durch das Gewicht der Ueberlieferungen und durch die eigene Stellung auch geiſtigen Genüſſen zugeführt. Ueberdies machten Anlagen und Erziehung Leo X. für die letzteren empfänglich. So zog er denn auch die Poeſie in den Kreis ſeiner Vergnügungen, erfreute ſich an Improviſationen, ergötzte ſich an theatraliſchen Aufführungen und lieſs ſich von unzähligen Dichtern anſingen. Zum Hofhalte gehörten neben den Poſſenreiſsern und Spaſsmachern, neben den Baraballo und Fra Mariano auch ernſte, wirklich poetiſch begabte Männer, wie Brandolini und Morone, beide als Improviſatoren in lateiniſcher Sprache weit berühmt, letzterer angeblich in dem Raffael'ſchen Violinſpieler verewigt, dann der allſeitige Cardinal Bibbiena, als Staatsmann angeſehen, als Dichter einer der beliebteſten Komödien, der Calandra, weithin bekannt, dann der correcteſte aller Lyriker, der Cardinal Pietro Bembo. Auch Jacopo Sadoleto und Tommaſo Inghirami müſſen dem poetiſch angeregten Kreiſe, der ſich am Hofe Leo's X. ſammelte, zugezählt werden, mag auch ihre gröſsere Bedeutung auf wiſſenſchaftlichem Gebiete liegen. Zu den feſten Gliedern des Hofhaltes geſellten ſich endlich noch viele bedeutende Perſönlichkeiten aus anderen Städten Italiens, welche von Ruhmesſehnſucht oder von der Begierde ihr Glück zu machen getrieben, ſich kürzere oder längere Zeit in Rom aufhielten. Unter dieſen ſtrahlt Lodovico Arioſto am glänzendſten.

Die Zeit hat die gute Meinung, welche die Menſchen bei dem Antritte Leo's zur Regierung gefaſst hatten, als wäre das Reich Minerva's im Anzuge, nur unvollkommen beſtätigt. Die gelehrten, insbeſondere die antiquariſchen Studien machten in dem Zeitalter Leo's X. allerdings gröſsere Fortſchritte; die rein wiſſenſchaftliche Bildung wurde aber nur dürftig gefördert und vollends die Poeſie, welche vom Hofe des Papſtes

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0014
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

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

Daſs die römiſche Poeſie im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts ſich ſtreng an die alten Muſter hielt, bedarf keiner Entſchuldigung. Sie allein konnte nicht, wo der ganze Strom des italieniſchen Culturlebens dieſe Richtung einſchlug, einen anderen Weg für ſich wählen. Sie fühlte auch gar nicht den Druck, der auf ihr laſtete. Erſt wir Nachgeborenen erkennen rückſchauend in der Nachahmung antiker Muſter einen weſentlichen Grund ihres Verfalles. Für die Zeitgenoſſen Leo's X. waren die griechiſchen und römiſchen Dichter nicht mehr die friſch lebendigen Naturen, welche ihrem inneren Drange folgten, wenn ſie ſangen und im Geſange zunächſt ihrer beſonderen Perſönlichkeit Luft machten. Der volksthümliche Hauch war verweht, die unmittelbar packende Wirkung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0015
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

verklungen. Als die Incarnation von Regeln und Geſetzen wurden ſie von der ſpäteren Renaiſſance begrüſst. Ihnen dieſe Regeln abzuſehen, hieſs Verſtändniſs und Genuſs; nach dieſen Geſetzen verſtändig zu verfahren, nannte man poetiſches Schaffen. So kam allerdings Correctheit in die Sprache — ſowohl die italieniſche wie die lateiniſche empfingen jetzt umfaſſende feſte Normen — und Regelmäſsigkeit in die Form; aber das Uebermaſs des Erlernten erſtickte die Seele und tödtete die Unmittelbarkeit des Gedankens. Dieſe Sonette Bembo's und Molza's, dieſe Tragödien Triſſino's und Ruccellai's, dieſe nur Hofluft athmenden »deliciae poetarum«, dieſe gleichfalls lateiniſchen Epopöen Sannazaro's und Vida's klingen wie Poeſie, ſind aber doch nicht wahre Poeſie. Sie haben ſelbſt die leiſeſte Berührung mit dem Volksboden, unerläſslich für die Erhaltung wahrer Lebenskraft verloren, in den Adern ihrer Geſtalten ſtrömt nicht warmes Blut, ſondern ſtockt der rothe, künſtlich erzeugte Stoff, welchen Anatomen in todte Körper einſpritzen.

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

Drei Tage aus dem Carnevalsleben des Papſtes ſchildert uns ein Zeitgenoſſe, der ferrareſiſche Geſandte Alfonſo Pauluzzi in einem Briefe (8. März 1519) an ſeinen Herrn.*) Den erſten Tag füllten Pferderennen und Carouſſels aus. Die Schönheit der Pferde, der Reichthum der Reiter-

*) Campori, Notizie p. 18.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0016
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

trachten, deren Koſten der Papſt ſelbſt zahlte, weckten die Bewunderung der Beſchauer; auch die Kunſt, mit welcher ſie, in einen mauriſchen und einen ſpaniſchen Haufen getheilt, die Kampfſpiele aufführten, gewann groſsen Beifall. Am Abend ſammelte ſich der ganze Hof, gegen 2000 Perſonen, in der Engelsburg, in den Gemächern des Cardinals Cybo, eines Neffen des Papſtes, um der Aufführung der berühmten Komödie Arioſto's: I Suppositi beizuwohnen. Wie dieſe Komödie ſelbſt ſich ſtark an römiſche Muſter anlehnte, ſo borgte auch die Bühneneinrichtung manche Züge vom antiken Theater. Ein Halbkreis von Stufen befand ſich der Scene gegenüber, deren Decoration Raffael beſorgt, vielleicht gar ſelbſt gemalt hatte. Inſtrumentalmuſik und Geſänge füllten die Zwiſchenacte aus, ein Ballet bildete den Schluſs der Vorſtellung. Während derſelben hatte der Papſt über die oft derben Späſse und zweideutigen Anſpielungen herzlich gelacht, nach derſelben ſpendete er den apoſtoliſchen Segen. Nur wenige Zuhörer waren geduldig genug, auf denſelben zu warten, drängten vielmehr mit ſolcher Haſt hinaus zu den Speiſeſälen, daſs Arme und Beine in Gefahr geriethen. Am zweiten Tage wurde ein Stiergefecht abgehalten. Drei Menſchen blieben todt liegen, fünf Pferde wurden verwundet. Der Abend brachte abermals eine Komödie. Sie gefiel aber ſo wenig, daſs der Papſt befahl, nicht wie gewöhnlich mit einem mauriſchen Tanz das Feſt zu ſchlieſsen, ſondern zur Strafe den armen Teufel von Dichter, einen Mönch, zu prellen. Und nachdem er geprellt war, wurde ihm noch das Gürtelband zerſchnitten, daſs die Hoſen herabhingen, und mit der flachen Hand ſo viele Hiebe verſetzt, daſs er zur Linderung der Schmerzen Pflaſter auf den wunden Leib auflegen muſste. Ueber dieſen Spaſs lachte der Papſt weidlichſt. Die Beluſtigungen des dritten Tages beſtanden aus einem Ringſtechen und einem Büffelrennen.

In dieſer anſchaulichen Carnevalsſchilderung feſſelt unſere Aufmerkſamkeit am meiſten die Theilnahme Raffael's an der Bühneneinrichtung. Gar ſchön waren, ſo verſichert Pauluzzi, die Durchblicke und Perſpectiven, welche Raffael für das Theater in der Engelsburg entworfen hatte. Und Raffael war nicht der einzige groſse Künſtler, welcher für ſolche Zwecke verwendet wurde. Einige Jahre vorher hatte Cardinal Bibbiena zu Ehren der in Rom anweſenden Markgräfin Iſabella von Mantua ſeine Komödie Calandra aufführen laſſen. Die Decorationen malte Baldaſſare Peruzzi, der ſich bei dieſem Anlaſſe ſelbſt übertraf und nach Vaſari einen architektoniſchen Proſpect ſo reich und ſchön ſchuf, daſs man nicht den tauſendſten Theil davon ſchildern könne.*) Alſo auch die bildenden

*) Vaſari IV. 595. 600.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0017
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Künſte wurden vom Papſte gern zum heiteren Schmucke ſeines Lebens verwendet und ähnlich wie die Poeſie den flüchtigen Unterhaltungen dienſtbar gemacht. Darin liegt nichts Tadelnswerthes. Die unerſchöpfliche Fülle vorhandener Kunſtkräfte geſtattete ihre verſchwenderiſche Ausbeute; überdies entſprach es vollſtändig den Sitten der Renaiſſance, dem Einfluſſe der Kunſt die weiteſten Kreiſe zu öffnen und ſelbſt die gewöhnlichſten Handlungen des Lebens oder nur flüchtige unbedeutende Vorgänge mit künſtleriſchem Scheine zu umkleiden. Wir finden es ganz charakteriſtiſch für den feinen Formenſinn der Renaiſſance, daſs z. B. der alte Niccolo Niccoli nur aus künſtleriſch geſchmückten Gefäſsen aſs, und bewundern die Zeit, welche einen Brunellesco die Gerüſte für Illuminationen bauen ſah. Und ebenſo erſcheint Leo X. nur beneidenswerth, daſs er ſelbſt für bloſse Decorationsmalereien über Männer wie Raffael und Peruzzi verfügen konnte, vorausgeſetzt, daſs er auch groſse monumentale Aufgaben für ſie bereit hielt, an der freien Löſung derſelben ſie wenigſtens nicht hinderte.

Leo X. trat das reiche Kunſterbe Julius' II. an. Welche Förderung gewannen unter ſeiner Regierung die bereits von ſeinem Vorgänger begonnenen Werke: der Bau der Peterskirche, die Fresken in den Stanzen, der maleriſche Schmuck der Sixtiniſchen Kapelle? Welche gröſseren Kunſtdenkmale hat ſein Wille in das Daſein gerufen? Der Ruhmesglanz, der an dem Namen Medici haftet, die alte Ueberlieferung, welche in Leo X. den verſtändniſsvollen Gönner aller groſsen Künſtler begrüſst, laſſen ſcheinbar keine andere Antwort zu, als daſs Leo X. in glorreicher Weiſe fortſetzte und vollendete, wozu Julius II. den erſten Anſtoſs gegeben hatte.

Die Thatſachen ſprechen ein anderes Urtheil aus. Den Sanct Petersbau, welchen Julius II. nicht groſs und gewaltig genug im Geiste ſchauen konnte, wünſchte Leo X. in einfacheren Verhältniſſen errichtet und womöglich noch zu ſeinen Lebzeiten vollendet zu ſehen. Die Behauptung, daſs Bramante's Entwurf Fehler in ſich berge, die einzelnen Theile in demſelben nicht übereinſtimmen, war offenbar nur ein Vorwand, um den veränderten Entſchluſs zu bemänteln. Und wenn man dieſen Wechſel der Geſinnung nicht zur entſcheidenden Grundlage des Urtheiles annehmen will — die leidige Geldnoth kann ja denſelben dem ſonſt kunſtfreundlichen Papſte aufgezwungen haben — ſo muſs an die Stellung Leo's zu Raffael's Stanzen erinnert werden. Auch das perſönliche Andenken Julius' II. wird in den von ihm angeregten Kunſtſchöpfungen gefeiert. An der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0018
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Decke der Sixtinischen Kapelle prangt nicht allein (unter der Figur des Zacharias) sein Wappen, Michelangelo bildete überdies das Ornament, welches die einzelnen Felder einrahmt, aus dem Laube und den Früchten der Eiche (rovere) zur Erinnerung an den Namen des Papstes. In der Stanza d'Eliodoro begrüfsen wir zweimal das Portrait Julius' II. Doch niemals schiebt sich seine Person zudringlich vor, oder erscheint die Absicht auf eine grob höfische Huldigung gerichtet. Es ist daher auch keinem Menschen eingefallen, die Stanza d'Eliodoro als das Juliuszimmer zu bezeichnen. Will man aber für die unter der Regierung Leo's X. geschmückte Stanze einen zusammenfassenden Namen wählen, so eignet sich keiner so gut wie: das Leozimmer. Aus dem Leben älterer Päpste, Leo's III. und IV., wurden innerlich gar nicht zusammenpassende Ereignisse geschildert und in dieser ziemlich durchsichtigen Weise dem gegenwärtigen Papste, der den gleichen Namen führte, gehuldigt. Aufser dieser dritten Stanze danken noch zwei umfangreiche Werke Raffael's dem Befehle Leo's X. den Ursprung: die Tapeten und die Loggien. Die Cartons zu den Tapeten bewundern wir allerdings als höchste Meisterwerke, in welchen Raffael seine vollendete Schöpferkraft offenbarte. Nicht diese Entwürfe waren aber zum Schmucke der unteren Wände in der Sixtina bestimmt, sondern die nach ihnen gewirkten Tapeten, welche die Zeichnung Raffael's nur in groben Zügen wiedergaben, dafür durch Farbenschimmer und Goldglanz überaus prunkvoll wirkten. Die Ausführung durch die Hand des Teppichwirkers reiht die Tapeten dem Kreise der decorativen Kunst ein; den höfischen Ton aber, in den Tagen Leo's X. so beliebt, schlagen die Sockelbilder der Tapeten, welche die Schicksale des Papstes erzählen, vollends ganz deutlich an. In noch höherem Maafse decorativ ist der Freskenschmuck der Loggien gehalten. Was der Antike an reizenden ornamentalen Motiven abgelauscht werden konnte und was die eigene Kunst an Schilderungen darbot, welche das Auge des Beschauers erfreuen, seinen Sinn zum Genusse locken und seine Phantasie in holde Träume wiegen, Alles ist hier vereinigt und mit vollendeten Mitteln verkörpert worden. Selbst die heiligen Geschichten der Bibel müssen sich die Einordnung in das decorative System gefallen lassen. Bis jetzt in Kirchen an hervorragender Stelle den Gläubigen zur Erbauung vorgeführt, schmücken sie hier den Vorraum eines Palastes. Der Papst nahm keinen Anstoss daran. Ihm mochte, wenn er die Loggien durchschritt, scheinen, als ob er Bilder aus dem Leben der Ahnen erblicke. Als Fürst der Kirche, die ihre Vorgeschichte im alten Testamente besitzt, hatte er auch ein Recht dazu.

Der Nachweis der Vorliebe Leo's für die decorative Kunst schmälert

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0019
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Raffael's Gröfse nicht um eine Linie. Raffael verftand es eben, auch das Kleine mächtig und das Unbedeutende wirkungsvoll zu geftalten. Dagegen empfängt die gangbare Anficht von der Stellung des Papftes zur Kunft eine durchgreifende Berichtigung. Kein Zweifel, dafs der gewaltige Julius II. ehrerbietiger von der Kunft dachte, ihr grofsartigere Aufgaben zuwies und fie den Weltmächten, den idealen Ordnungen des Lebens, freier huldigen liefs, als der »Numa« auf dem päpftlichen Throne, welcher die eigene Perfon ftärker in den Vordergrund drängte und die Fähigkeit der Kunft, den Lebensgenufs zu erhöhen, befonders fchätzte. Ein Auftrag, wie ihn Papft Leo 1516 Raffael ftellte, einen eben verftorbenen Elephanten — denfelben, welcher den unfreiwilligen Hanswurft und Dichter Baraballo bei feinem grotesken Triumphzuge durch die Strafsen Roms getragen — lebensgrofs an einer Mauer des Vaticans zu conterfeien, wäre zu Lebzeiten Julius' II. undenkbar gewefen. Wirft fchon das Verhältnifs zu Raffael, trotzdem es die hellfte Seite in der Regierung Leo's X. bildet, einen Schatten auf feinen Kunftfinn, fo erfcheinen vollends feine Beziehungen zu Michelangelo darnach angethan, ihn mit fchwerem Tadel zu beladen.

Kaum dafs die Medici den politifchen Schauplatz wieder betreten hatten, griffen fie auch fchon in Michelangelo's Leben ftörend ein. Ihr Einfall in das toscanifche Gebiet mit einem fpanifchen Heerhaufen im Herbfte 1512, die Rückkehr ihrer Herrfchaft in Florenz liefsen ihn für die Ruhe und den Wohlftand feiner Familie fürchten. Nach den Vorgängen in Prato, welche nach Michelangelo's Meinung die Steine zum Reden bewegen würden, wenn Steine reden könnten, mufste man für Florenz das Schlimmfte erwarten. Michelangelo rieth in den Briefen an feinen Vater und feinen Bruder im äufserften Falle die Flucht an. »Das Leben gilt mehr als die Habe. Fehlt es Euch an Geld, um fortzukommen, fo nehmt von den Summen, die mir gehören und die ich in Florenz angelegt habe. Gehet nach Siena und harret dort, bis fich die Dinge wieder beruhigt haben. Um die öffentlichen Angelegenheiten kümmert Euch nicht, nicht in Thaten, nicht in Worten, fondern handelt wie zur Peftzeit — fliehet.« Die Beforgnifs perfönlicher Gefahr erwies sich glücklicherweife grundlos. Schon im nächften an den Bruder Buonarroto gerichteten Briefe (18. September) fprach Michelangelo den Glauben aus, dafs von den Spaniern nichts zu fürchten fei und kein Anlafs zur Flucht vorliege. Nur wiederholte er die Mahnung zur Vorficht: »Macht Euch mit Niemandem vertraut, aufser mit Gott; fprecht von Keinem, weder im Guten noch im Schlimmen, denn man kann nicht wiffen, wie die
Anm. 1. Sache noch ausgehen wird. Kümmert Euch nur um die eigenen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0020
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Angelegenheiten.« Doch nun tauchte eine neue Sorge auf. Der Vater hatte das ihm von Lorenzo Magnifico verliehene Amt an der Zollſtätte verloren, als die Medici 1494 aus Florenz vertrieben wurden, und wünſchte jetzt in dasſelbe wieder eingeſetzt zu werden. Er brauchte dazu die Gunſt der Medici; gegen die Medici ſollte aber, wie das Gerücht ging, Michelangelo ſich hart ausgelaſſen haben. Michelangelo verwahrte ſich zwar gegen dieſen Verdacht. Er hätte nichts Schlimmeres über ſie geſagt, als was alle Anderen ſagen und nur bedingt ſie verdammt: Wenn ſie dieſes oder jenes wirklich gethan haben, dann haben ſie übel gehandelt. Auch unterſtützte er des Vaters Geſuch bei Giuliano de' Medici. Aber Anm. 2.
ſchlieſslich gerieth er doch über alle dieſe Dinge in eine verdrieſsliche Stimmung. Er ärgerte ſich über die Florentiner. »Dieſes undankbarſte aller Völker hat nur die gerechte Strafe ereilt.« Er ärgerte ſich auch über ſeine Familie, welche ihn viel plagte und ihm wenig dankte. »Wenn Ihr nicht Ehrenſtellen im Lande erlangen könnt, ſo begnügt Euch damit, daſs Ihr Brod habt und mit Gott in Frieden lebt. Lebe ich doch auch ganz erbärmlich, trachte nicht nach Wohlſtand und weltlicher Ehre und dulde groſses Mühſal und tauſend Sorgen. Seit fünfzehn Jahren habe ich nicht eine einzige Stunde Ruhe genoſſen, und dieſes Alles habe ich gethan, um Euch zu unterſtützen. Ihr habt das aber niemals erkannt und geglaubt. Der Himmel möge Euch vergeben.« Aus dieſen Worten klingt auch die Unzufriedenheit über die eigene Lage heraus, welche ihm in der That im Sommer und Herbſt 1512 kaum erträglich erſchien.

Ihn drängte die Arbeit in der Sixtiniſchen Kapelle, die er um jeden Preis bald beendigt ſehen wollte. »Ich plage mich mehr, als ſich jemals ein Menſch geplagt hat, bin auch leidend«, ſchrieb er im Juli ſeinem Bruder und klagte auch noch ſpäter über das »groſse Stück Arbeit, darüber er noch ſterben würde.« So groſs aber die ihm auferlegte Mühe, ſo gering war der Lohn. Der päpſtliche Schatz blieb trotz des wiederholten Anklopfens feſt für ihn verſchloſſen. »Ich habe keinen Groſchen und bin nackt und bloſs« heiſst es in einem am 18. September geſchriebenen Briefe, »denn ich kann den Reſt der Gelder nicht bekommen, bis ich das Werk (in der Sixtina) zu Ende geführt.« Doch endlich Anm. 3.
ſchienen auch für Michelangelo beſſere Tage zu kommen. Er ſchloſs den Bilderkreis in der Sixtiniſchen Kapelle ab und empfing auch die ſo lange ihm vorenthaltenen Gelder. »Da ich nichts erreichen konnte, und mich eines Tages gegenüber den Herren Bernardo da Bibbiena und Atalante beklagte, wie meines Bleibens in Rom nicht mehr wäre und ich in Gottesnamen weiter wandern müſste, ſagte Herr Bernardo zu Atalante: er möge ihn daran erinnern, er wolle mir jedenfalls zu meinem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0021
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Gelde verhelfen. Und er liefs mir 2000 Dukaten auszahlen.« So erzählte Michelangelo nach vielen Jahren die Vorgänge ſeinem Freunde Giovan Francesco Fattucci und fügte noch hinzu, dafs dieſe 2000 Dukaten auf die Rechnung des Juliusdenkmales geſetzt wurden.*) Auf dieſes Werk richtete er nun ſein ganzes Augenmerk; er dachte nicht anders, als dafs ihm nun endlich die Muſse gelaſſen würde, ſeine Entwürfe durchzuführen und nicht nur Julius II., ſondern auch ſich ſelbſt ein unſterbliches Denkmal zu ſetzen. Er hatte ohne Leo X. gerechnet. Michelangelo ſollte gleichfalls dem Ruhme des Hauſes Medici dienen. Das bereits begonnene Werk wurde auf Geheifs des Papſtes unterbrochen, Michelangelo's Thätigkeit für Unternehmungen in Anſpruch genommen, die ausſchliefslich die Verherrlichung der Familie Medici zum Ziele hatten. Leo's Eiferſucht wurde befriedigt: das grofse Juliusdenkmal kam nicht zu Stande; aber auch die Monumente, welche die Medici ihrem Familienruhme errichten wollten, wurden theils gar nicht, theils nur in verſtümmelter Geſtalt ausgeführt. So traf den Papſt Leo und die Medici die rächende Nemeſis.

*) Milaneſi lett. p. 428.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0022
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

II.

Das Juliusdenkmal.

Die Tragödie ſeines Lebens nannte Michelangelo das Juliusdenkmal. Er hatte ſeine Jugend an dem Werke verdorben und fühlte es zuletzt nur als eine Kette, an welcher er vierzig Jahre lang hatte ſchleppen müſſen. Die entſcheidenden Wendungen in dieſem Lebensdrama ſind uns bekannt; alle einzelnen Scenen aber zu erzählen, ſind wir auſser Stande, obſchon ein beträchtliches Material zur Geſchichte des Denkmales vorliegt. Auſser den leider weit zerſtreuten Fragmenten des Werkes beſitzen wir noch die Urkunden mehrerer Verträge, welche Michelangelo zu verſchiedenen Zeiten über das Denkmal abgeſchloſſen, und, den Verträgen einverleibt oder ihnen angehängt, Beſchreibungen desſelben. Eine andere Schilderung des Grabmales leſen wir bei Condivi, und endlich haben ſich Wachsmodelle und mehrere Handzeichnungen, unter den letzteren ſogar ein Entwurf zur unteren Hälfte des Monuments (Florenz Br. 181) erhalten. Dieſe Skizze freilich, um gleich mit der Kritik der Quellen, aus welchen wir ſchöpfen, zu beginnen, darf keineswegs als eine eigenhändige Arbeit Michelangelo's genommen werden. So ſchablonenmäſsig und marklos hat der Meiſter der Anatomie niemals gezeichnet. Sie kann nicht einmal als eine getreue Copie einer Originalzeichnung gelten. Denn ſie giebt einzelne Geſtalten bekleidet, welche Michelangelo ſelbſt nackt entworfen und ausgeführt hat. Daſs derſelbe erſt nachträglich ſeine Figuren die Gewandung abwerfen lieſs, widerſpricht gröblich dem wohlbekannten Kunſtcharakter des Mannes. Ganz werthlos darf man aber dennoch nicht das Blatt (Fig. 2) erachten. Es macht den Verſuch, Michelangelo's Compoſition anſchaulich zu geſtalten und rührt offenbar von einem Künſtler her, welchem mehrere Zeichnungen des Meiſters bekannt waren. Nur flüchtig zwar hatte er ſie angeſehen, aber doch einzelne Situationen, wie der Vergleich mit unzweifelhaft echten Detailſkizzen Michelangelo's lehrt, richtig wiedergegeben.

Den ſicheren Ausgangspunkt der Beſchreibung bilden daher die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0023
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſchriftlichen Berichte, in erſter Linie die Erzählung Condivi's. Man möchte dieſelbe eingehender und genauer wünſchen; auch regt ſich der Zweifel, ob Condivi nicht in einem Falle von der Frontanſicht, die ihm wahrſcheinlich vorlag, getäuſcht wurde? Er ſchmückt den Oberbau des freiſtehenden Denkmals blos mit vier Statuen, ſo viele er eben auf der Zeichnung zählte. Dieſe Summe erſcheint für den Umfang des Werkes zu gering, wurde auch von Michelangelo ſelbſt erſt bei den viel ſpäteren reducirten Entwürfen angenommen. Viel wichtiger iſt die andere Frage, ob die Beſchreibung Condivi's uns die urſprüngliche, bereits 1505 feſtgeſtellte Form des Juliusdenkmals vor die Augen bringt. Condivi hegt dieſen Glauben, und auch Vaſari theilt die gleiche Meinung, nicht nur in der zweiten Ausgabe, in welcher er weſentlich nur Condivi's Worte
Amn. 1. wiederholt, ſondern auch in der erſten, die Condivi's Buche um drei Jahre voranging. Seine Schilderung des Denkmals hier, wenn auch kurz und flüchtig, hatte gewiſs eine ähnliche Zeichnung zur Grundlage wie Condivi's Bericht. Gegen die übereinſtimmende Autorität der älteſten Biographen Michelangelo's anzukämpfen, müſste Bedenken wachrufen, wenn nicht die Erinnerung zu Hilfe käme, daſs ſich weder Vaſari noch Condivi über die verſchiedenen Wandlungen des Werkes genau unterrichtet zeigen, und wenn nicht die Worte der beiden Schriftſteller ſelbſt eine feſte Handhabe gewährten, die Entſtehung des von ihnen geſchilderten Entwurfes aus dem Anfange der Regierung Julius' II. in den Schluſs derſelben, in die Jahre 1512—1513, zu verlegen.

Condivi erwähnt unter den Skulpturen, welche den Unterbau des Denkmales umgeben, auch die Statuen Gefangener, auf Würfeln ſtehend und an Wandpfeiler gekettet. Sie ſtellen nach ſeiner Behauptung die freien Künſte vor und ſollen bedeuten, daſs mit dem Tode Julius' II. auch gleichzeitig alle Tugenden Gefangene des Todes wurden, da ſie niemals einen ſo groſsen Gönner wie den verſtorbenen Papſt finden könnten. Hatte Michelangelo den Vorſatz, dieſes Alles rieſengroſs in Marmor darzuſtellen, gleich im Beginn der Herrſchaft Julius' II. erfaſst, als noch weder an den Bau der Peterskirche, noch an Raffael's Stanzen, noch an Michelangelo's Decke gedacht wurde, ſo beſaſs er eine wenig beneidenswerthe Meiſterſchaft in höfiſchen Complimenten. Man kennt dieſen Zug ſonſt nicht an ihm, und auch Julius II. wird gewöhnlich als groben Schmeicheleien unzugänglich geſchildert. Immerhin war ein ſolches vorzeitiges Loben und Preiſen möglich; was aber nicht möglich war, das war die Vorausſicht der kriegeriſchen Erfolge des Papſtes. Auch Victorien, die beſiegten Feinde zu ihren Füſsen, ſchmückten den Unterbau des Denkmales. Sie feiern die politiſchen Triumphe Julius' II., wie denn

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0024
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

auch Vaſari und zwar bereits in der erſten Ausgabe von Provinzen als Gegenſtänden der Darſtellung ſpricht, wozu er in der zweiten Ausgabe erläuternd hinzufügt, daſs die von dem Papſte beſiegten und dem Kirchenſtaate unterworfenen Provinzen gemeint ſind. Konnte der Zug Julius' II. nach Perugia und Bologna, konnten die groſsen Kämpfe ſeiner letzten Jahre bereits im Frühling 1505 durch die Kunſt verherrlicht werden? Ueberhaupt wenn man den Entwurf bei Condivi und Vaſari mit ſeinen gefeſſelten Sklaven, den Gefangenen und Victorien überblickt, drängt ſich nicht der Eindruck unabweisbar auf, daſs in dem Denkmale zunächſt dem ſiegreichen mächtigen Herrſcher gehuldigt werden ſollte? Gewiſs war dieſes die beſte Art, das Andenken an den gewaltigen Papſt zu verewigen. Sein Charakter, ſeine Ziele, ſein ganzes Leben ſpiegelte ſich in dem Denkmale, wie es Michelangelo entworfen hatte, mit vollendeter Klarheit wieder. Aber dieſer Charakter und dieſe Lebensziele traten erſt in den letzten Jahren des Papſtes in volles Licht. Nicht früher konnten ſie von dem Künſtler geſchaut werden.

Zu den hiſtoriſchen Gründen, welche den Anſatz des Condivi'ſchen Entwurfes in die Jahre 1512—1513 empfehlen, kommen noch künſtleriſche hinzu. Der Aufbau des Denkmales entſpricht in merkwürdiger Weiſe der Gliederung der Sixtiniſchen Decke. Hier wie dort ſteigt die Compoſition von architektoniſch gedachten Figuren allmählich in die Höhe, hier wie dort werden dieſelben von mächtigen Einzelgeſtalten überragt, die ſchwer an ihrem Daſein tragen und die innerlich wogende Empfindung nur mühſam zuſammenhalten. Und wenn man die Detailſkizzen und die Marmorfiguren, welche von Michelangelo angeblich gleich nach Feſtſtellung des erſten Entwurfes gearbeitet worden, näher betrachtet, ſo erkennt man auch eine weitgehende Verwandtſchaft mit den Formen in der Sixtina, und entdeckt an den Geſtalten des Denkmales bald die mächtig überquellende Lebenskraft, welche ſich in gewaltſamen Bewegungen Luft macht, bald die nach innen gewendete, ſich beinahe verzehrende Leidenſchaft, gerade ſo wie in den Fresken der Sixtina. Der Zuſammenhang zwiſchen den beiden Werken iſt unleugbar, nur das Eine fraglich, ob der Entwurf zum Denkmal oder die Compoſition der Decke in der Sixtina älter ſei? Ueberwiegende Gründe ſprechen für das Letztere. Bis zu ſeiner Berufung nach Rom fühlte Michelangelo ſeine Phantaſie ausſchlieſslich plaſtiſch angeregt. Seine Ahnen ſind die alten florentiner Bildhauer bis auf Donatello zurück, ſein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0025
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Lehrmeiſter iſt in einer viel ausſchlieſslicheren Weiſe, als man bisher angenommen hat, die Antike. Er ſteht derſelben ſelbſtändig gegenüber, ahmt ſie niemals blind nach; daſs er ſie ſtudirt hat, merkt man dennoch jedem ſeiner bis 1505 geſchaffenen Werke an. Selbſt auf die Malerei überträgt er die Vorliebe für plaſtiſche Formen. Im florentiner Schlachtcarton läſst er das maleriſche Element, den tieferen Ausdruck, die feinere Seelenſtimmung zurücktreten; Kopf und Leib bewahren für ihn, als echten Plaſtiker, den gleichen Werth; er ergeht ſich mit wahrer Wonne in der Schilderung der verſchiedenartigſten Stellungen und mannigfachſten Bewegungen, wie ſie eben nur der vollkommene Bildhauer erſinnen und verkörpern kann.

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

Ein hervorragender deutſcher Anatom erklärte das eigenthümliche Weſen der römiſchen Sculpturen Michelangelo's aus ſeinem Studiengange.*) Die Hellenen entlehnten ihre Kenntniſs des menſchlichen Körpers dem friſchen vollen Leben; am todten Leichnam lernte Michelangelo die Lagerung der Knochen und Muskeln, die Geſetze der Bewegung verſtehen, daher ſtammen bei ihm die ſcharfen Ecken, die ſchroffen Uebergänge, die ſtarken Schwellungen. Gewiſs wird da auf eine Hauptquelle für Michelangelo's Formengebung der Finger gelegt. Warum kommen aber dieſe Eigenthümlichkeiten erſt in ſeinen römiſchen Sculpturen zu voller Geltung? Condivi, welcher Michelangelo's anatomiſche Studien wiederholt rühmt, erzählt, daſs er dieſelben bereits in früher Jugend im Kloſter von Santo Spirito in Florenz getrieben habe. Offenbar traten noch andere Umſtände ergänzend hinzu, um der ſoge-

*) Henke, Die Menſchen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Roſtock 1871.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0026
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

nannten anatomiſchen Richtung zum Durchbruch zu verhelfen — die mehrjährige Beſchäftigung mit der Malerei. Auf die Fläche gezeichnet, mit Hilfe von Licht und Schatten und der Farben gerundet erſcheinen Stellungen leicht und Bewegungen ungezwungen, welche der Plaſtiker in ſeinem Material für ſchwer darſtellbar und an die Grenze der Natürlichkeit ſtreifend erachtet. Michelangelo ſelbſt hat, ohne es zu wollen, für die Wahrheit dieſes Satzes Zeugniſs abgelegt. Die weitaus gröſsere Zahl ſeiner römiſchen Sculpturen blieb unvollendet. »Deckte er eine Figur auf und erkannte er an ihr den mindeſten Fehler, ſo lieſs er ſie ſtehen«, berichtet Vaſari. Fehler im Korn des Marmors hinderten ſelten die Ausführung des Werkes, wohl aber vergaſs der Meiſter häufig die Sprödigkeit des plaſtiſchen Stoffes, der ſich nicht dem gewaltigen Formenſinne ſo leicht anſchmiegt, wie das Material des Zeichners und Malers. Michelangelo hätte dem Marmor nicht ſo viel zugetraut, wäre ihm eine ſtetige Arbeit in dem plaſtiſchen Stoffe vergönnt geweſen. Daſs ihm die zwingende Natur desſelben in der römiſchen Zeit fremd wurde, muſs auf die lange Unterbrechung der Marmorarbeiten und auf ſein Einleben in die ungleich freiere, umfaſſendere maleriſche Darſtellung geſchrieben werden. Die Decke der Sixtiniſchen Kapelle wurde ſeine Lehrzeit. In den ſitzenden Figuren der Propheten und Sibyllen, vor Allem aber in den architektoniſchen Geſtalten, welche in den mannigfachſten Lagen und Stellungen ſich ergehen, gewann ſein eigenthümlicher Formenſinn zuerſt volles Leben. Und auch die andere Eigenthümlichkeit ſeiner römiſchen Sculpturen, ihr Dämmerleben, ſo daſs einzelne Glieder des Körpers gleichſam ſich ſelbſt überlaſſen bleiben und nur leiſe vom Willen berührt werden, und dann wieder der vertiefte Ausdruck der einzelnen Geſtalten, ihr ſprechender Charakter, laſſen ſich an der Decke der Sixtina nachweiſen. Hier ſchuf er dieſes Alles mit leichter Hand, mit immer bereiten Mitteln, hier merkt man nichts von einem der Natur aufgedrückten Zwange und einer dem Stoffe angethanen Gewalt. Muſs man nicht annehmen, daſs hier der ganze Geſtaltenkreis, wie er ſoeben geſchildert wurde, zuerſt Fleiſch und Blut gewann? Die Körper ſind bei Michelangelo meiſtens das Gefäſs für eine unendlich ſtarke Empfindung, welche die Seelen ſeiner Geſtalten durchzittert. Darin erſcheinen ſie der Antike, aus deren Werken ſtets ein volles, naiv friſches Leben ſpricht, am meiſten entgegengeſetzt. Auch da muſs man wieder fragen: Iſt nicht dieſes unbändige Durchbrechen der Empfindung, dieſe Uebermacht des Ausdrucks aus der längeren maleriſchen Angewöhnung hervorgegangen? Allerdings gilt Michelangelo vorzugsweiſe als Bildhauer; er ſelbſt hat ſich ſtets als »scultore« bezeichnet und damit, ſo muſs man annehmen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0027
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

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

Die Freude an dem Gewinn einer ſicheren Datirung des Entwurfes, welchen Condivi mittheilt, kann leider nicht rein genoſſen werden. Steht es feſt, daſs derſelbe die Geſtalt des Denkmales, wie ſie erſt in den Jahren 1512—1513 Michelangelo vorſchwebte, wiedergiebt, ſo bleiben wir über die urſprüngliche Form desſelben vollſtändig im Dunkeln. Es iſt nicht wunderbar, daſs ſelbſt den älteſten Biographen des Meiſters der früheſte, aus dem Jahre 1505 ſtammende Plan des Denkmales verborgen blieb, da ſie zu einer Zeit ihre Nachrichten ſammelten, als das Monument bereits eine ganze Reihe von Wandlungen durchgemacht hatte. Immerhin iſt unſere Unkenntniſs dieſes Planes ein beklagenswerther Verluſt. Was
Anm. 2. wir über die Geſchichte des Denkmales bis zum Jahre 1513 wiſſen, iſt Folgendes.

Sobald der Papſt ſich mit dem Künſtler über das Werk, ſeine Koſten, Gröſse und Aufſtellung verſtändigt hatte, was im Frühlinge 1505 geſchah, gab er ihm tauſend Ducaten, um Marmor zu kaufen, und ſandte ihn nach Carrara. Zwei in Carrara mit Barkenführern und Steinmetzen abgeſchloſſene Contracte belehren uns über ſeine Thätigkeit in den Marmorbrüchen. Am 12. November übernehmen zwei Barkenführer die Fracht von vierunddreiſsig Laſten Marmor, (die Laſt, carrata, zu fünfundzwanzig Centner) nach Rom. Unter den Marmorblöcken werden zwei, natürlich nur grob angelegte Figuren, beſonders erwähnt. Ihr Gewicht, zuſammen dreihundertfünfundſiebzig Centner, läſst ſchlieſsen, daſs Michelangelo Koloſſalſtatuen im Sinne hatte. Wenige Wochen ſpäter (10. Dezember) geht er mit zwei Steinmetzmeiſtern einen Vertrag ein, kraft deſſen ſich dieſelben zur Lieferung weiterer ſechzig Laſten Marmor verpflichten. Das Gewicht der gröſseren Blöcke wird genau angegeben: zwei Blöcke zu zweihundert Centnern, zwei zu hundertfünfundzwanzig, die übrigen zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0028
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

fünfzig Centnern. Die Hälfte der Steine ſoll im nächſten Mai, die andere im September in Rom bereit liegen. Im Ganzen dachte alſo Michelangelo an zweitauſend Centner Marmor für das Denkmal zu verwenden. Den weiteren Fortgang mag Michelangelo ſelbſt erzählen: »Nachdem ich die Fracht für die Marmorblöcke bezahlt hatte und die für das Werk empfangenen Gelder nicht ausreichten, ſtattete ich das Haus, das ich auf dem Petersplatze beſaſs, aus meinem Gelde mit Betten und Geräthe aus, in der Hoffnung auf das Grabdenkmal, und lieſs Gehilfen aus Florenz kommen, um die Arbeit zu beginnen. In dieſer Zeit änderte Papſt Julius ſeinen Entſchluſs und wollte nichts mehr vom Grabmale wiſſen. Ich verlieſs Rom. Was ich in meinem Hauſe hatte, verdarb, und die Marmorblöcke, die ich zugeführt hatte, blieben bis zur Krönung Leo's X. auf dem Petersplatze liegen. Alſo hatte ich da und dort groſsen Schaden. Unter Anderem erwähne ich, daſs mir zwei Blöcke, einer viereinhalb Ellen groſs, von der Ripa durch Agoſtino Chigi entwendet wurden, die mehr als 50 Ducaten koſteten.«

Aus dieſer Schilderung erhellt, daſs bis zur Flucht Michelangelo's aus Rom (April 1506) nur das Marmormaterial für das Werk bereitgeſtellt wurde, die künſtleriſche Arbeit noch nicht begonnen hatte, die Meinung daher, als rührten einzelne zum Juliusdenkmal gehörige Statuen (die Sklaven im Louvre) bereits aus den Jahren 1505—1506 her, auf einem Irrthum beruht. Längere Zeit verſchwindet nun das Werk aus den Augen, Michelangelo ſelbſt ſcheint an die Fortſetzung der Arbeit nicht mehr geglaubt zu haben. Denn es geſchah wohl mit ſeinem Vorwiſſen, daſs der Gonfaloniere von Florenz in den Jahren 1507 und 1508 wiederholt mit dem Marcheſe Alberigo Malaſpina verhandelte, ein in Carrara gebrochener Rieſenblock möge unangetaſtet bleiben, bis Michelangelo käme, welcher aus demſelben eine Statue auf dem Platze vor der Signoria, wahrſcheinlich das Gegenbild zum David, hauen ſollte. Der Plan ſcheiterte an dem Veto des Papſtes; nicht einmal einen Urlaub von 25 Tagen bewilligte er dem Künſtler zu einer Reiſe nach Carrara und zur Beſichtigung des Marmorblockes, ſo ſehr lag ihm die unterdeſſen begonnene Arbeit in der Sixtina am Herzen.*) Erſt im Anfange des Jahres 1511 — es war die bekannte Pauſe in der Malerei der Decke eingetreten — tauchte wieder eine leiſe Hoffnung für die Wiederaufnahme des Denkmales auf, um aber alsbald zu verſchwinden. »Ich habe nach dem Steinmetzen Bernardino da Settignano geſendet (meldete er ſeinem Vater), weil mir verſprochen wurde, daſs binnen Kurzem der Vergleich

*) Gaye II. No. LI.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0029
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ſtattfinde und ich die Arbeit beginnen werde. Ich habe aber geſehen, daſs die Sache wieder auf die lange Bank gezogen wird.« In der That kam das Werk erſt nach der Vollendung der Frescomalerei in der Sixtina in beſſeren Fluſs. »Ich warte,« ſchrieb er im October 1512 ſeinem Vater, »daſs mir der Papſt ſagt, was ich arbeiten ſoll.«*) Bald darauf erblicken wir ihn in voller Thätigkeit, nicht einfach das Grabmal nach altem Plane fortzuſetzen, ſondern neue Entwürfe dafür zu zeichnen. Denn der Bau der Peterskirche hatte den zuerſt angenommenen Standort des Denkmales völlig in Frage geſtellt. Nach Condivi's Angabe war die hinter der alten Baſilika von Roſſelino gebaute halbkreisförmige Tribuna beſtimmt, Michelangelo's Werk aufzunehmen. Nun wurde zwar von Bramante auf den Fundamenten der Tribuna die Hauptkapelle errichtet, aber nur als proviſoriſcher Chor, alſo unbrauchbar für Michelangelo's Zwecke. Die Ungewiſsheit, wo ſchlieſslich das Denkmal werde aufgeſtellt werden, war wohl auch Urſache, daſs Michelangelo bei ſeinen neuen Entwürfen die verſchiedenen Möglichkeiten bedachte und das Denkmal bald als einen Freibau, bald als einen Frontbau, mit dem Rücken an eine Mauer angelehnt, auffaſste. Den Entwurf des Freibaues theilt Condivi mit.

Eine Grabkapelle, in welcher in einem groſsen Sarkophage der Papſt beigeſetzt werden ſollte, wurde von einem Marmorbau umſchloſſen, deſſen Kopfſeiten zwölf, deſſen Langſeiten achtzehn Ellen maſsen. Jede Seite wurde durch Niſchen und durch hermenartige Pfeiler gegliedert; in den Niſchen und vor den Pfeilern ſtanden Statuen. Die erſteren beſchreibt Condivi nicht näher, doch kann man aus Vaſari ergänzend hinzufügen, daſs hier Victorien, die beſiegten Provinzen zu ihren Füſsen, Platz fanden; den Pfeilern (termini) aber traten Gefangene, welche nach Condivi die freien Künſte bedeuteten, vor. Ein reiches Geſims krönte den Unterbau, über welchem ſich noch ein zweites Stockwerk, mit vier groſsen Statuen geſchmückt, erhob. Der Sarg, von zwei Engeln getragen, ſchloſs zuoberſt das Denkmal ab. »An dem ganzen Werke«, ſo endigt Condivi ſeine Beſchreibung, »gab es über vierzig Statuen, ohne die Hiſtorien im Relief aus Bronze gearbeitet.«

Die gleiche Summe von Statuen ſchmückte das Denkmal auch nach dem Entwurfe, welcher dem Vertrage vom 6. Mai 1513 zu Grunde lag, obgleich derſelbe nur drei Fronten dem Auge darbot. An jeder Fronte waren auf hohem Sockel zwei Tabernakel (Niſchen mit Seitenpilaſtern und Oberbau) angebracht, in jedem Tabernakel zwei Statuen, etwas über Lebensgröſse, zu ſchauen. Auch den zwölf Pfeilern, welche

*) Milaneſi, lett. No. XVIII. u. XXXVI.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0030
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

zwiſchen den Tabernakeln ſtanden, traten Statuen von gleicher Gröſse vor, ſo daſs an dem Unterbau allein vierundzwanzig Statuen gezählt wurden. Darüber erhob ſich der Sarkophag mit der Statue des Papſtes,

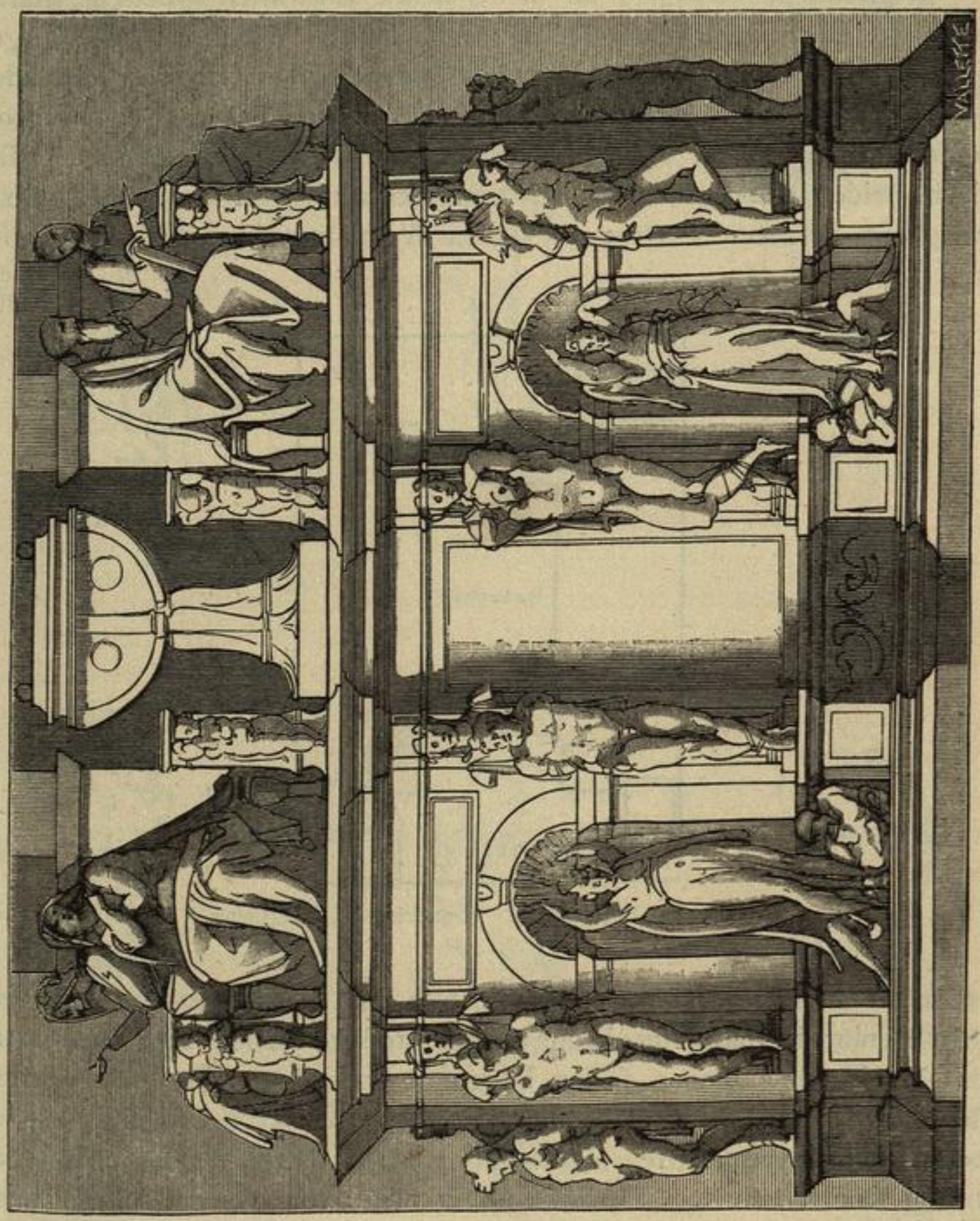

Fig. 2. Skizze des Juliusdenkmals in der Uffizisammlung.

von vier Figuren umgeben, alle fünf Geſtalten in doppelter Lebensgröſse; auſserdem waren noch auf derſelben oberen Fläche ſechs ſitzende Coloſſalſtatuen vorhanden. Fig. 3. Da aber, wo das Grabmal an die Wand ſtieſs, entwarf Michelangelo eine Kapelle mit fünf Statuen, welche, weil ſie am weiteſten vom Auge entfernt waren, alle anderen noch an Gröſse über-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0031
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ragten. Auch Reliefs, ſei es in Marmor, ſei es in Erz, in den Feldern zwiſchen den Tabernakeln, ſollten das Werk zieren, wie das Alles auf dem kleinen von Michelangelo gearbeiteten Holzmodelle zu ſehen war.

Während Michelangelo an dieſen neuen Entwürfen arbeitete, ſtarb Julius II. Doch hatte derſelbe in ſeinem letzten Willen gute Vorſorge getroffen und den Vollſtreckern ſeines Teſtamentes, dem Cardinal Leonardo Grosso della Rovere (einem Schweſterſohne Sixtus' IV.) und dem Protonotar Lorenzo Pucci, die Fortführung des Werkes aufgetragen. Mit
Anm. 3. dieſen beiden Männern ſchloſs Michelangelo am 6. Mai 1513 einen überaus genau gefaſsten Vertrag ab, deſſen Wortlaut ſich glücklicher Weiſe

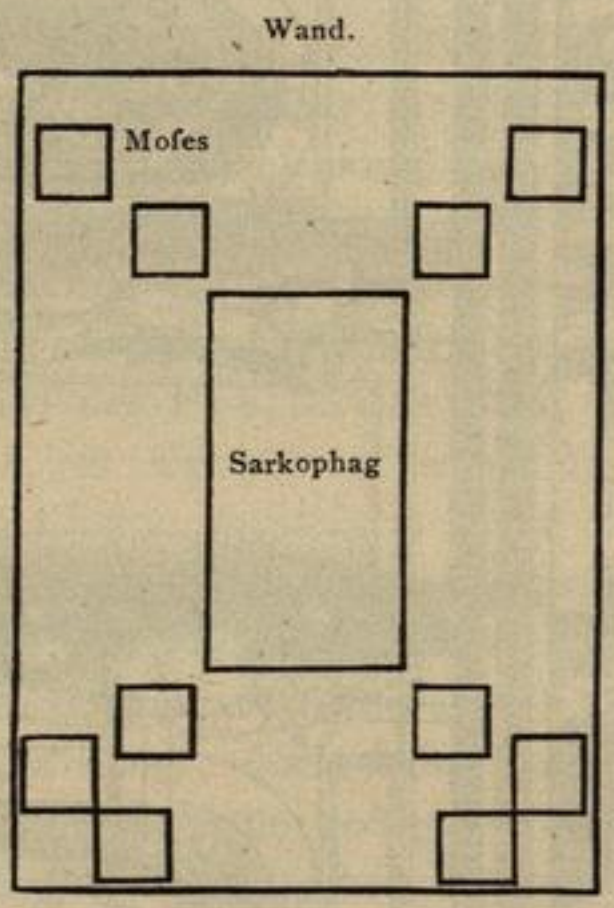

Fig. 3. Juliusdenkmal. Grundriſs des Oberbaues.

erhalten hat. Der Künſtler verpflichtete ſich darnach, ſolange er an dem Denkmale thätig ſei, keine andere gröſsere Arbeit zu übernehmen, das Werk ſelbſt binnen ſieben Jahren zu vollenden. Als Preis wurden ihm 16500 Ducaten zugeſagt, von welchen aber 3500 Ducaten, die er bereits empfangen hatte, abgezogen werden ſollten. Der Papſt hatte 10000 Ducaten für das Denkmal hinterlaſſen, von dieſer Summe waren alſo noch 7000 Ducaten übrig, für den Reſt wollte der Erbe des Papſtes, der Cardinal della Rovere, aufkommen. Dem Vertrage wurde der zweite oben beſchriebene Entwurf zu Grunde gelegt, nach welchem das Denkmal drei Fronten beſitzt und mit der vierten Seite ſich an die Wand anlehnt. So gewann das Werk jetzt eine Gröſse und einen Umfang, welcher weit über die urſprüngliche Abſicht hinausging. Michelangelo ſelbſt verſichert,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0032
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

dafs der »im Anfange des Pontificates Leo's X.« angenommene Entwurf das Denkmal gröfser zeige, als die — uns unbekannte —

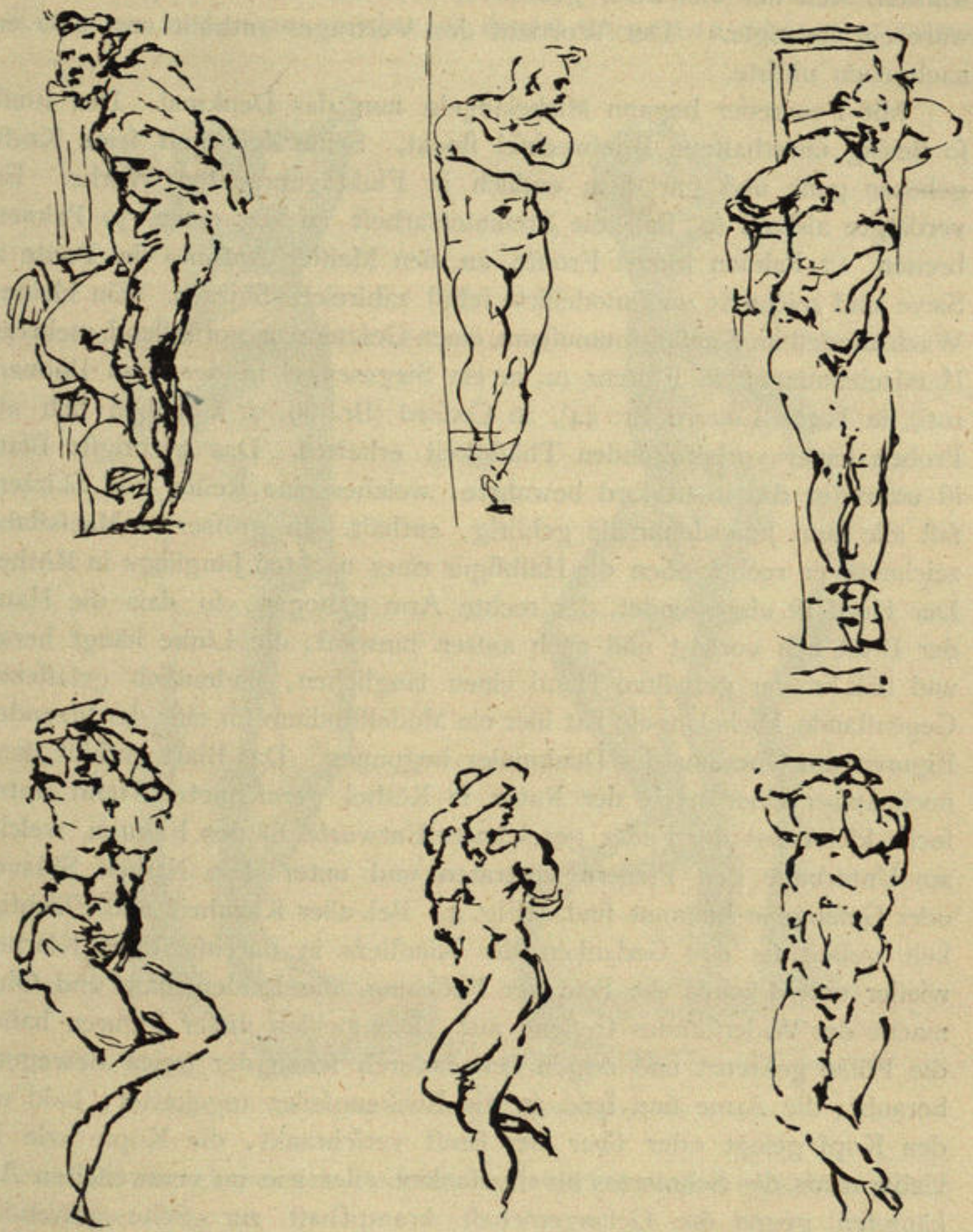

Fig. 4. Skizzen zu den Gefangenen am Juliusdenkmal in Oxford.

»Zeichnung, die er anfangs davon gemacht«; dasfelbe beftätigen auch die viel höheren Koften. Sie waren von 10000 Ducaten auf 16500 geftiegen und hätten nach Recht und Billigkeit fogar eine noch ftärkere

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0033
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Summe erreichen müſſen. »Ich wollte nicht,« klagte ſpäter Michelangelo, »daſs die empfangenen 3000 Ducaten mit auf die Rechnung geſetzt würden, weil mir viel mehr gebührte; aber der Cardinal ſagte mir, ich wäre ein Betrüger.« Der Wortlaut des Vertrages enthüllt uns, daſs er nachgeben muſste.

Mit Feuereifer begann Michelangelo nun das Denkmal. Der ſonſt ſo fleiſsig unterhaltene Briefwechſel ſtockt. Seine Zeit und ſeine Kraft gehören ganz und gar dem endlich in Fluſs gebrachten Werke. Er verdingte alsbald (9. Juli) die Steinmetzarbeit an der einen 30 Palmen
Anm. 4. breiten, 17 Palmen hohen Fronte an den Meiſter Antonio del Ponte a Sieve und zeichnete und modellirte ſelbſt zahlreiche Skizzen. Ein kleines Wachsmodell im Kenſingtonmuſeum, einen Gefangenen vorſtellend, mehrere Handzeichnungen in Florenz (u. a. ein Siegesengel in der Casa Buonarroti), in Paris (Louvre Br. 44), in Oxford (Br. 69) u. a. haben ſich als Proben ſeiner vorbereitenden Thätigkeit erhalten. Das wichtigſte Blatt iſt unſtreitig das in Oxford bewahrte, welches eine Reihe von Skizzen, faſt alle zum Juliusdenkmale gehörig, enthält. In gröſserem Maaſsſtabe zeichnete er rechts oben die Halbfigur eines nackten Jünglings in Röthel. Der Kopf iſt abgewendet, der rechte Arm gebogen, ſo daſs die Hand der Bruſt ſich vorlegt und nach auſsen hinweiſt; die Linke hängt herab und hält in der geballten Hand einen länglichen, undeutlich gelaſſenen Gegenſtand. Michelangelo hat hier ein Modellſtudium für eine der ſitzenden Figuren am Oberbau des Denkmales begonnen. Das Blatt enthält dann noch auſser einer nach der Natur in Röthel gezeichneten Hand unten ſechs kleine mit der Feder gezeichnete Entwürfe zu den Figuren, welche am Unterbaue den Pfeilern vortraten und unter dem Namen Sklaven oder Gefangene bekannt ſind. (Fig. 4.) Bei aller Kleinheit und Flüchtigkeit geben ſie den Gedanken des Künſtlers in durchſichtiger Klarheit wieder und drücken die Pein der Feſſelung, die Leidenſchaft und Ohnmacht des Widerſtandes treffend aus. Die meiſten dieſer Figuren haben die Füſse gekreuzt und zeigen ſich dadurch ſchon der freien Bewegung beraubt; die Arme ſind bald an die Rückenpfeiler angekettet, bald um den Kopf gelegt oder über der Bruſt verſchränkt, die Köpfe wie im Uebermaaſs des Schmerzes herabgeſunken oder wie im verzweifelten Ankämpfen gegen die Gefangenſchaft krampfhaft zur Seite gewendet. Ungezwungen leiten dieſe kleinen Wunderwerke feſter, charakteriſtiſcher Zeichnung zu den beiden Marmorgeſtalten, welche, für das Juliusdenkmal beſtimmt, bei der ſpäteren Reduction desſelben ausgeſchieden wurden und gegenwärtig im Michelangeloſaale im Louvre prangen. Nach Frank-
Anm. 5. reich brachte ſie Roberto Strozzi, welchem ſie der Künſtler als Dank

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0034
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

für die in ſeinem Hauſe genoſſene Pflege 1544 geſchenkt hatte. Die erste Figur (von links nach rechts gezählt) auf dem Oxforder Blatte erweiſt ſich als der in allem Weſentlichen genaue Entwurf zum gefeſſelten Sklaven im Louvre, welcher mit dem ſterbenden Sklaven daſelbſt

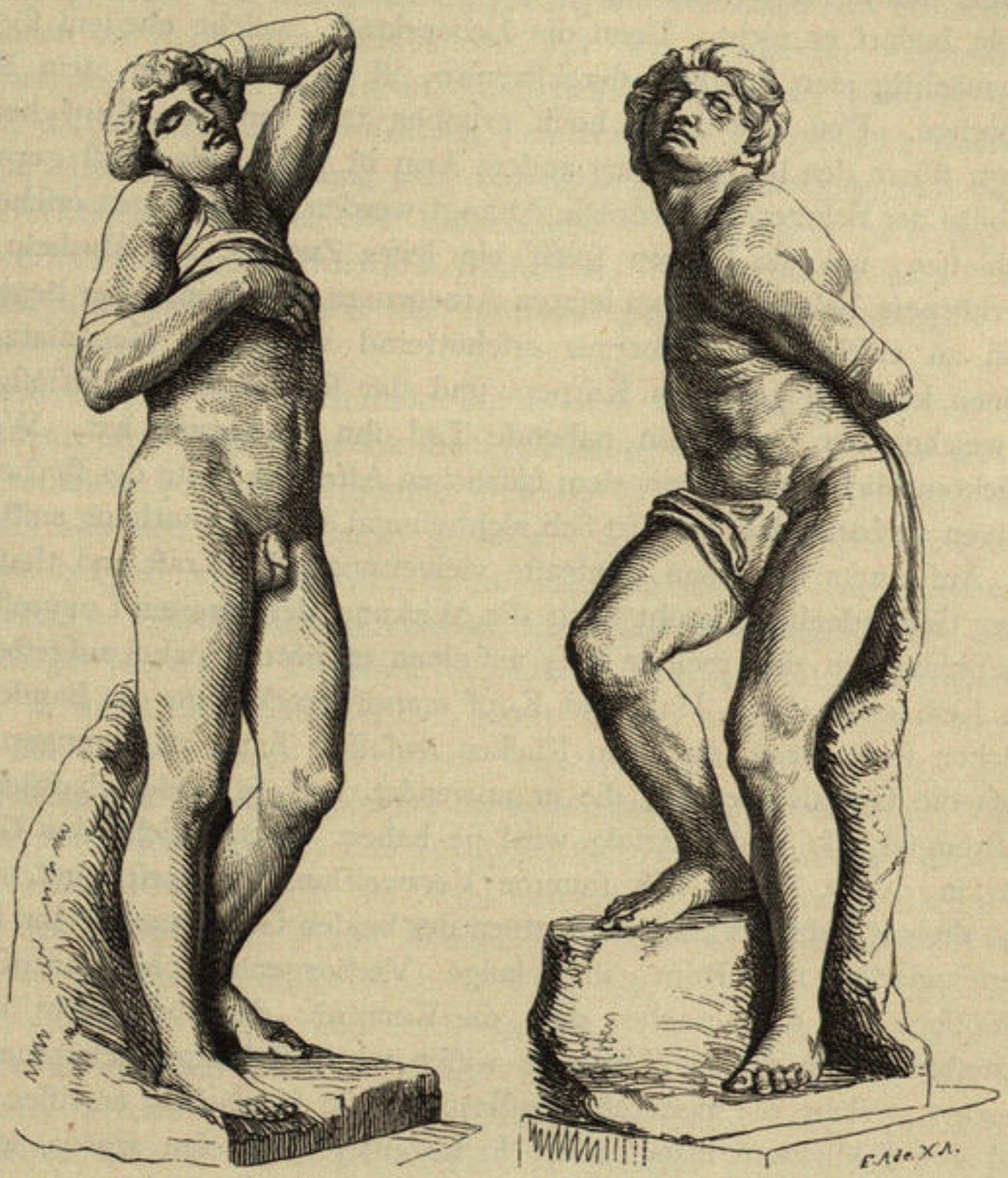

Fig. 5. Die beiden Sklaven. Marmorfiguren im Louvre.

zuſammen ein glorreiches Beiſpiel von Michelangelo's ſpäterer Kunſtweiſe bietet (Fig. 5).

Hat es das Schickſal ſchlimm mit uns gemeint, daſs es nur ſo wenige Theile des Denkmales ausreifen lieſs, ſo hat es der Zufall doch ſo weit günſtig gefügt, daſs die wenigen erhaltenen Reſte unter ſich ſo ſehr verſchieden ſind und des Meiſters reiche Phantaſie in dem mannigfachſten Lichte offenbaren. Wie entgegengeſetzt erſcheinen nicht in Ausdruck,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0035
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Haltung und Bewegung ſchon die beiden Louvreſklaven! Das Bild des ſchmerzhaften Todes enthüllt die eine Geſtalt, ein gewaltiges, aber fruchtloſes Ringen nach Leben und Freiheit ſchildert die andere Figur. Mit einem leichten quer über die Bruſt geſpannten Tuche dachte ſich der Künſtler den ſterbenden Gefangenen an einen Pfeiler gebunden. Weiterer Feſſeln bedarf es nicht. Denn die Lebenskraft, welche ehedem ſo voll und mächtig den Jüngling durchſtrömte, iſt im Verlöſchen, ſein Wille gebrochen. Der eine Arm, hoch erhoben und um den Kopf herumgelegt, ſtützt den letzteren, der andere Arm iſt gegen die Bruſt gepreſst, als ſollte der Schmerz hier zurückgedrängt werden. Die Augen erſcheinen geſchloſſen, um die Lippen ſpielt ein leiſes Zucken, die Muskeln des Oberkörpers heben ſich zum letzten Athemzuge, die Beine aber beginnen ſchon zu erſchlaffen. Ueberaus erſchütternd wirkt der Gegenſatz des ſchönen kraftvoll gebauten Körpers und der ſchmerzlichen Hilfloſigkeit, zu welcher der gewaltſam nahende Tod ihn verdammt hat. Welche Abſichten Michelangelo mit dem häſslichen Affen zur Seite des ſterbenden Sklaven verband, darüber läſst ſich nicht einmal eine Vermuthung aufſtellen.

Auf einem ähnlichen Contraſte vielvermögender Kraft und thatſächlicher Gebundenheit beruht auch die Wirkung der zweiten Louvreſtatue. Der Sklave hat den rechten Fuſs auf einen erhöhten Sockel aufgeſtemmt, den Leib eingezogen, Hals und Kopf emporgereckt, um die Bande, mit welchen ſeine Arme auf dem Rücken gefeſſelt ſind, zu ſprengen. So groſs die Gewalt auch iſt, die er anwendet und ſo leidenſchaftlich die Anſtrengung, ſo wenig Erfolg wird ſie haben. Das ſpricht das Geſicht aus, in deſſen Zügen ſich ſtumme Verzweiflung wiederſpiegelt. „Una cosa divina“ rühmt Vaſari die Statuen der beiden Gefangenen. Ihr frühes Verſchwinden aus Rom, ihre lange Verborgenheit in franzöſiſchen Schlöſſern war die Urſache, daſs die Kenntniſs derſelben nicht in die weiteſten Kreiſe drang. Dennoch wiſſen wir von keiner Schöpfung des Meiſters, welche die moderne Künſtlerphantaſie ſo mächtig ergriffen hätte und von Bildhauern insbeſondere ſo begeiſtert geprieſen wurde, wie die Louvreſklaven. Aber auch abgeſehen von dieſer bis in unſere Tage reichenden, ja gerade in unſeren Tagen wieder mächtig wirkſamen Muſtergeltung müſſen der ſterbende und der gefeſſelte Sklave den Meiſterwerken Michelangelo's angereiht werden. Sie tragen bereits alle Merkmale ſeines ſpäteren Stiles: die ſtarken Hebungen und Senkungen der Muskeln, die ſtrenge Unterordnung des ganzen Leibes unter einen einzigen Affect, ſo daſs jenem beinahe Gewalt angethan wird, um den letzteren zu kräftigſtem Ausdrucke zu bringen. Die Form der Darſtellung drängt ſich aber hier nicht äuſserlich dem Inhalte auf. Die ſchwere Pein, welche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

beide Sklaven erdulden, die Furchtbarkeit ihrer Lage rufen nach einem Wiederhall in der gefteigerten Heftigkeit der Bewegung und in der erhöhten Spannung der Körperkraft. Auch der unmittelbare Anfchlufs an die Architektur geftattet den Gebrauch ftärkerer Accente in der Formenfprache. Um fich in der Umgebung der verticalen und horizontalen Baulinien zu behaupten, müffen die mit der Architektur verbundenen Statuen, die Pfeilerbilder, fei es durch den Schwung der Umriffe, fei es durch die Mächtigkeit der Formen, fich über das gewöhnliche Maafs erheben. Die Seelenftimmung und die decorative Bedeutung der beiden Louvrefklaven laffen den Stil Michelangelo's als durchaus berechtigt, ja als verhältnifsmäfsig naturwahr erfcheinen. So unbedingt kann diefes Urtheil über keine andere der fpäteren plaftifchen Schöpfungen des Meifters gefällt werden.

Aufser den beiden Statuen im Louvre haben fich noch mehrere Fragmente von dem Schmuck des Unterbaues erhalten; fo vier nur aus dem roheften gehauene Figuren, in einer Grotte im Garten Boboli in Florenz bewahrt, Darftellungen gleichfalls von Sklaven oder Gefangenen, die fich beugen und krümmen, deren Befchaffenheit aber eine eingehende künftlerifche Würdigung ausfchliefst. Aus dem Umftande, dafs fie in Florenz geblieben find, fchliefsen wir, dafs fie auch dort begonnen wurden, daher in ihrer Entftehung etwas fpäter fallen, als die Louvrefklaven, Anm. 6
doch nicht etwa ganze Jahrzehnte, fondern nur einige wenige Jahre. Das gleiche gilt von dem »Sieger« im florentiner Nationalmufeum. Vafari erzählt von Victorien, mit den befiegten Provinzen zu ihren Füfsen; in dem Vertrag von 1513 ift die Rede von zwei Figuren in jedem Tabernakel des Unterbaues. Kein Zweifel, dafs wir in dem »Sieger« eine Victoria, ein Nifchenbild befitzen. Freilich, die Victoria tritt hier nicht nach vollendetem Siege mild verföhnend auf; fie hat ihre Frauennatur aufgegeben und fich in einen harten Triumphator verwandelt, der für den unterworfenen Feind nur Verachtung empfindet. Diefe Auffaffung des Sieges, wie fie den Thaten Julius' II. genauer entfpräche, ftimmte auch beffer zu Michelangelo's künftlerifcher Natur.

Die Statue im alten Bargello fchildert die erbarmenlofe Knechtung eines unterlegenen Gegners. Der Sieger hat fein Knie auf den Nacken des hilflos zufammengekauerten Feindes gefetzt und blickt trotzig und herausfordernd in die Welt hinaus. Während des Kampfes glitt ihm der Mantel von der Schulter herab; erft jetzt, nachdem der Sieg vollendet ift, fucht er ihn wieder emporzuziehen. Die Bewegung des Armes, der quer über die Bruft gelegt ift und dann nach oben gewendet, um mit der Hand den Mantelzipfel zu faffen, mag vielleicht etwas gezwungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0037
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

erſcheinen. Sie giebt aber das Augenblickliche und Unbewuſste der Handlung vortrefflich wieder. Im ſtolzen Genuſs des Triumphes greift der Held nur mechaniſch nach dem fallenden Kleide und denkt nicht erſt darüber nach, ob er das Geſchäft nicht bequemer vollführen könnte. Dieſer Gegenſatz zwiſchen Stimmung und Thätigkeit, ſo groſs und doch ganz natürlich motivirt, würde noch viel wirkungsvoller ſich geſtalten, wenn wir das Marmorwerk vollendet beſäſsen, und wenn nicht die Maaſsverhältniſſe des Blockes die Freiheit der Umriſſe eingeengt hätten.

Sechs Gruppen von Siegern und Beſiegten ſtanden nach dem Entwurfe in den Niſchen oder Tabernakeln des Unterbaues. Wir muthmaſsen, daſs ſie ähnliche Scenen ſchilderten, wie der »Sieger« im Nationalmuſeum, und daſs ein Wachsmodell im Kenſingtonmuſeum und eine Marmorſtatue in der Eremitage in St. Petersburg wahrſcheinlich zu ſolchen Gruppen
Anm. 7. gehörten. Das kleine Modell in London führt zwar den Namen Hercules und Cacus, doch zeigt die Compoſition — ein nackter Heros, der auf einen zu ſeinen Füſsen knieenden Gegner losſchlägt — verwandte Züge mit der florentiner Gruppe, ſo daſs man wohl auf eine gleichartige Beſtimmung beider Werke ſchlieſsen darf. Die Petersburger Statue aber, unter dem Namen Karyatide bekannt, die einen nackten kauernden Mann darſtellt, wird am natürlichſten erklärt, wenn man ſich dieſelbe als den unterjochten und geſchlagenen Gegner denkt, über welchen ſich die Geſtalt des Siegers dräuend erheben ſollte. Michelangelo hat die untere Geſtalt, weil ihn die Schwierigkeiten in der plaſtiſchen Wiedergabe der verkürzten Stellung locken mochten, für ſich nach dem kleinen Modell als ſelbſtändige Figur ausgearbeitet oder ausarbeiten laſſen.

Den Oberbau des Denkmales ſchmückten gleichfalls, nach dem Modelle von 1513, ſechs Statuen, in doppelter Lebensgröſse ſitzend dargeſtellt. Von dieſen Statuen hat ſich nur eine einzige, der weltberühmte Moſes erhalten (Fig. 6). Entworfen und in Marmor begonnen wurde er gewiſs ſchon in den Jahren 1513—1516, als Michelangelo's Phantaſie noch ganz von den Prophetengeſtalten der Sixtiniſchen Kapelle erfüllt war. Dieſelbe urwüchſige Mächtigkeit der Formen, die gleiche Concentration nach innen, die gleiche nur mühſelig vor dem Ueberfluthen bewahrte gewaltige Empfindung, welche an den Deckenbildern bewundert werden, treten uns auch im Moses entgegen. Und wenn hier einzelne an einem plaſtiſchen Werke befremdende Züge bemerkbar werden, ſo finden dieſe ihre Erklärung eben in dem Umſtande, daſs der Künſtler von der jahrelangen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0038
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Uebung der Malerei herkam und zuweilen im Schaffenseifer vergafs, dafs er nicht mehr den gefügigen Stoff des Malers vor fich habe.

Der alte Erzvater ift wahrlich zu beneiden, dafs feine Geftalt durch Michelangelo's Hand verewigt wurde. Das ift Vafari's Herzensmeinung,

Fig. 6. Mofes.
Vom Grabmal Julius' II. S. Pietro in Vincoli in Rom.

welcher zugleich verfichert, dafs kein neueres Werk die Schönheit des Mofes erreiche, kein antikes ihm gleichkomme. Von gleicher Begeifterung für die »opera maravigliosa« erfüllt zeigt fich Condivi. Beide Männer kannten zwar die Statue nur in der fchlechten Aufftellung, die ihr auch heutzutage beinahe alle Wirkung nimmt; fie lebten aber noch unter dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0039
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Banne der gewaltigen Persönlichkeit des Künstlers und wusten mehr und Genaueres von seinen Absichten. Für uns Spätgeborene wäre es doppelt wünschenswerth, könnten wir das Werk auf seinen ursprünglichen Platz und in die rechte Umgebung zurückzaubern. Von hohem Standorte sollte Moses auf den Beschauer herabblicken; mehrere andere Gestalten von gleicher Gröfse und verwandtem Charakter, alle auf Würfeln sitzend, traten ihm zur Seite, wodurch gewifs wirksame Contraste hervorgerufen, wesentliche Züge in der Auffassung der Einzelgestalt bedingt wurden. Die Statue des Moses endlich war so gestellt, dafs sich ihre rechte Seite dem Blicke des Betrachtenden fast gänzlich entzog, das Auge des letzteren vorzugsweise durch die linke Seite gefesselt wurde. Mit grofser Wahrscheinlichkeit darf man behaupten, dafs der Mosesstatue nach dem Plane Michelangelo's die Stellung auf der linken Seitenfronte des Denkmals zunächst der Mauer zugewiesen war. Nur so erklärt sich die steile gerade Linie an der rechten Seite (vom Beschauer links) der Statue, sowie der dicht an den Leib gedrängte Arm und das hier flüchtiger behandelte Gewand. Wer an die linke Fronte des Denkmales herantrat, den traf sofort der Blick des »capitano degli Ebrei«, denn das Haupt desselben ist seitwärts gewendet, dem von vorn sich Nähernden entgegen gerichtet. Und nicht der Blick allein; was doch für die Wirkung des Werkes so wesentlich ist, auch die ganze Gestalt baut sich so vor den Augen des Beschauers natürlich und organisch auf. Das linke Bein ist zurückgebogen, so dafs man den gewaltigen Mantelwulst, der über den Schoofs herabfällt, und dahinter noch die Spitze des nackten rechten Kniees gewahrt. Den gleichen Linienreichthum, ohne dafs die Deutlichkeit darunter leidet, offenbart auch die von der richtigen Seite genommene Ansicht des Oberkörpers. Der linke nackte Arm schneidet die sonst zu gewaltige Masse der Brust; vom rechten Arm, der sich auf die Gesetzestafeln stützt, wird noch die in den Bart greifende Hand bemerkbar, der letztere selbst, dessen Haare nach Vasari »so weich, wollig und fein gearbeitet sind, dafs man schier meint, der Meifsel sei zum Pinsel geworden,« ist theilweise von rechts nach links gestrichen und erscheint dadurch nicht so unglaublich mächtig, wie wenn man sich der Statue gerade gegenüber stellt. Ueberhaupt all das Fremdartige und theilweise Uebertriebene, was so manchen Tadel laut werden liefs, verschwindet, sobald man die Statue in Gedanken so stellt, wie sie Michelangelo ursprünglich gestellt wissen wollte. Verkleinerte Gypsabgüsse oder die häufigen reducirten Bronzecopien gestatten mit aller Bequemlichkeit, diese Umstellung zu erproben. Man merkt nichts mehr von der geringen Masse des Hinterkopfes; es schwindet das scheinbar Gesuchte in der Behandlung des rechten Kniees, das in der starren Vorder-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0040
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

anſicht von dem Mantel wie von einer Niſche eingefaſst ſich darſtellt, es verliert ſich das angeblich Gezierte und Gezwungene in der Zeichnung des Bartes, in der Action der Hände. Die groſse techniſche Kunſt, die Meiſterſchaft, die ſich in der Modellirung der einzelnen Formen und in der Hebung derſelben durch Contraſte ausſpricht, wurden ſtets bereitwillig anerkannt. Nun können wir ſie aber noch viel reicher genieſsen, da ſie nicht äuſserlich auseinanderfallen, ſondern von dem einheitlichen Charakter des geſchilderten Helden getragen werden. Ganz richtig haben Vaſari und Condivi in Michelangelo's Moſes den »terribilissimo principe«, den »capitano« erkannt. Durchglüht von Kraft und Eifer kämpft der Held nur mühſam die innere Erregung nieder. Das Spiel der beiden Hände ſpricht am deutlichſten die nur erzwungene Ruhe aus; die eine Hand drückt Moſes an den Leib, mit der anderen greift er wie unbewuſst in den mächtig wallenden Bart. Um ſo wirkſamer bricht dann der Strahl der Leidenſchaft aus dem Kopfe hervor. Stirn, Augen, Naſe in ihrer faſt übermächtigen Bildung drücken volle Energie aus und laſſen den Kopf als die Verkörperung des höchſtgeſteigerten mannhaften Affectes erſcheinen. Man denkt daher unwillkürlich an eine dramatiſche Scene und meint, Moſes ſei in dem Augenblicke dargeſtellt, wie er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und im Zorn aufſpringen will. Dieſe Vermuthung trifft zwar ſchwerlich die wahre Abſicht des Künſtlers, da ja Moſes, wie die übrigen fünf ſitzenden Statuen des Oberbaues, vorwiegend decorativ wirken ſollte; ſie darf aber als ein glänzendes Zeugniſs für die Lebensfülle und das perſönliche Weſen der Moſesgeſtalt gelten.

In den nächſten Jahren nach Abſchluſs des Vertrages iſt Michelangelo eifrig an der Arbeit. Das zeigen nicht allein die Statuen, welche noch in dieſer Zeit begonnen worden, das ſagen auch zahlreiche Stellen in den Familienbriefen. Michelangelo meldet (16. Juni 1515) ſeinem Bruder den Ankauf einer groſsen Maſſe Erz, um daraus gewiſſe Figuren zu gieſsen; ein anderes Mal ſchreibt er, daſs er noch Marmorblöcke brauche und ſolche in Carrara beſtellt habe, oder er ſchildert (11. Aug. 1515) näher ſeine Anm. 8.
Thätigkeit: »Augenblicklich arbeite ich nicht (mit dem Meiſsel), ſondern bin vollauf beſchäftigt Modelle zu machen und das ganze Werk in Ordnung zu bringen, um es mit aller Gewalt in zwei bis drei Jahren zu Ende zu führen, wie ich verſprochen habe.« Alles kündigt den guten Fortgang der Sache an. Um ſo mehr überraſcht die Kunde, daſs bereits im nächſten Jahre der bisher feſtgehaltene Plan umgeworfen und ein neuer Vertrag

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0041
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

(8. Juli 1516), dem ein neues Modell zu Grunde liegt, abgeſchloſſen wurde. Die Verhandlungen, welche demſelben vorangingen, die Gründe, welche Michelangelo zur Aenderung des früheren Entwurfes bewogen, ſind uns leider nicht überliefert worden. Doch errathen wir aus dem Wortlaute des Contractes, der uns noch vorliegt,*) daſs die Erben des Papſtes weſentlich von dem Wunſche geleitet wurden, Michelangelo die Arbeit zu erleichtern. — Sie verlängerten die Friſt der Vollendung des Denkmales auf neun Jahre, vom Jahre 1513 an gerechnet, ſie überlieſsen ihm miethfrei ein Haus mit Hof und Garten in der Regione di Trevi, in welchem Michelangelo bereits viele Monate gearbeitet und die Marmorblöcke aufgeſtapelt hatte, und geſtatteten ihm, das Denkmal nach Belieben in Rom, Florenz, Piſa, Carrara oder wo ſonſt immer auszuführen, den alten Preis von 16500 Ducaten hielten ſie aber aufrecht. Wie ſtand es nun mit Michelangelo's Gegenleiſtung? Die ausführliche Beſchreibung des neuen Modells wurde dem Vertrage einverleibt, ſo daſs wir über ſein Verhältniſs zum Entwurf vom Jahre 1513 eine klare Anſchauung gewinnen. (Fig. 7 u. 8.)

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

---

*) Milaneſi, lett. p. 644.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0042
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

So lautet die Beſchreibung des Denkmales in dem Vertrage vom Jahre 1516. Stellt man dieſelbe dem drei Jahre früher angenommenen Entwurf vergleichend gegenüber, ſo erſtarkt die Ueberzeugung, daſs das Werk an Umfang und an Fülle des künſtleriſchen Schmuckes nach dem

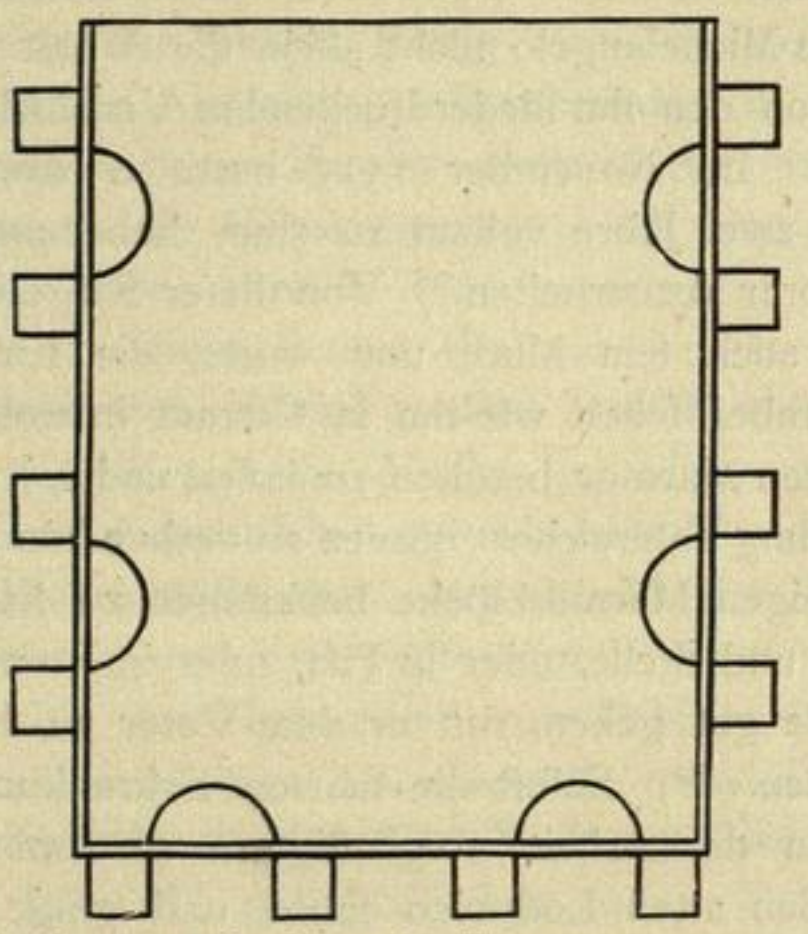

Fig. 7. Juliusdenkmal. Unterbau. 1513.

neuen Plane eine weſentliche Einbuſse erleiden muſste. Die Zahl der Bronzereliefs wurde zwar vermehrt. Nach dem älteren Entwurfe ſollten nur drei groſse Relieftafeln — die Ausführung in Erz oder Marmor wurde

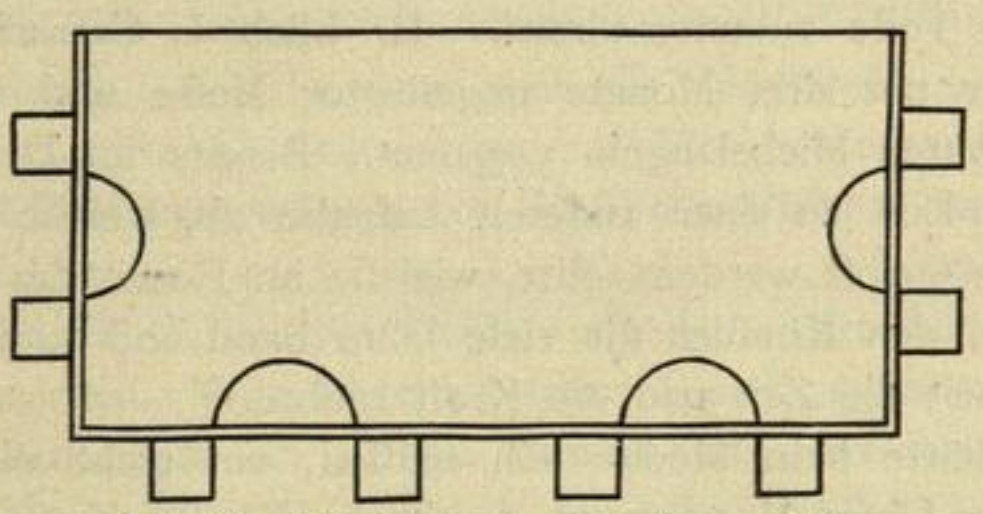

Fig. 8. Juliusdenkmal. Unterbau. 1516.

unbeſtimmt gelaſſen — zwiſchen den Tabernakeln den Unterbau zieren, nach dem jetzt feſtgeſtellten Plane kamen zu der groſsen unteren Bronzetafel noch weitere fünf Bronzefrieſe im oberen Stockwerke hinzu. Dagegen wurde die Zahl der Statuen jetzt auf die Hälfte herabgeſetzt. Nur zwölf Marmorfiguren — früher vierundzwanzig — umgaben den Unterbau, nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0043
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

acht — früher ſechzehn — Statuen erhoben ſich auf der Plattform des Oberbaues. Das iſt für das Urtheil entſcheidend. Wir gewinnen auf dieſe Art einen guten Einblick in die innere Geſchichte des Werkes und erfahren, daſs die Abſicht einer Reduction des Denkmales bereits im Jahre 1516 beſtand, wir errathen nun auch die Motive, welche zu dem neuen Vertrage führten. Es ſollte Michelangelo nicht allein die Arbeit bequem gemacht, ſondern er auch von den ihn niederdrückenden Verpflichtungen theilweiſe entlaſtet werden. Im November 1515 hatte er noch ſeinem Bruder geklagt, daſs er zwei Jahre vollauf zu thun habe, um nur das bereits empfangene Honorar abzuarbeiten.*) Von dieſer Sorge war er nun befreit. Daher hob ſich auch ſein Muth und wuchs die Luſt an der Arbeit. Bereits im September ſehen wir ihn in Carrara in voller Thätigkeit, an verſchiedenen Orten Marmor brechen zu laſſen und mit Steinmetzen über die erſte Herrichtung zahlreicher Statuen zu verhandeln. In zwei Monaten hofft er, die nöthigen Marmorblöcke beiſammen zu haben, die er dann entweder an Ort und Stelle, oder in Piſa, oder in Rom bearbeiten wolle. »Die Sache werde gut gehen, ruft er dem Vater zu, habet keine Sorge und lebt in Frieden.« **) Selbſt die ſchwere Erkrankung des Vaters vermochte nicht, ihn der Arbeit abſpenſtig zu machen. Vor dem Tode müſste er zwar den alten Lodovico ſehen, und ginge er darüber ſelbſt zu Grunde, ſchreibt er (23. Nov.) ſeinem Bruder.***) Da aber die Gefahr nicht mehr dringend iſt, ſo begnügt er ſich, den Bruder zu mahnen, daſs er es nicht an Heilmitteln und Tröſtungen der Seele, den Sacramenten der Kirche, nicht an Stärkungen des Leibes für den alten Mann fehlen laſſe. »Habe ich mich ja doch zeitlebens nur darum abgeplagt, um ihn bis zu ſeinem Tode zu unterſtützen.« Er blieb in Carrara bei ſeinem Werke. Aber nur drei Monate ungeſtörter Muſse und ungehemmter Arbeitskraft waren Michelangelo vergönnt. Bereits im Dezember 1516 rief ihn Papſt Leo zu einer anderen Aufgabe ab, welche, wenn ſie in dem Umfange gelöſt werden ſollte, wie ſie im Feuer des erſten Eifers geſtellt wurde, den Künſtler für viele Jahre band und zu jeder anderen gröſseren Arbeit die Zeit und die Kraft raubte.

Leo X. hätte kein Medici ſein müſſen, um nicht die groſsartige Verherrlichung ſeines Vorgängers durch die Kunſt eiferſüchtig zu empfinden und den Wunſch zu hegen, daſs die vorhandenen Künſtlerkräfte den Ruhm ſeiner eigenen Familie verbreiten möchten. Gerade jetzt war ein Umſchwung in ſeiner politiſchen Stellung eingetreten, welcher ihn

---

*) Milaneſi, lett. No. CX.
**) Milaneſi, lett. No. XL.
***) Ebendort No. CXII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0044
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

nothwendig in beiden Richtungen beſtärkte. Nach dem Siege bei Marignano (Sept. 1515), durch welchen die Franzoſen das Uebergewicht auf der apenniniſchen Halbinſel wieder errangen, fand es Leo X. angemeſſen, ſeine Verbindung mit dem Kaiſer und mit Spanien zu löſen und die Freundſchaft der neuen Weltmacht zu ſuchen. Er machte ſich perſönlich auf den Weg, den jungen König von Frankreich zu begrüſsen. Ueber Florenz, wo der Abglanz der Papſtwürde und ſein pomphaftes Auftreten das Anſehen ſeiner Familie nicht wenig hob, zog er nach Bologna und beſprach hier (Dezember 1515) mit Franz I. die künftige Geſtaltung Italiens. Sein Intereſſe war vornehmlich auf den Erwerb eines Fürſtenthums für ſeinen Bruder Giuliano gerichtet. Die Hoffnung auf den Königsthron von Neapel muſste freilich aufgegeben werden; der vorzeitige Tod Giuliano's de' Medici (17. März 1516) brachte alle politiſchen Pläne einen Augenblick lang in groſse Verwirrung. Als Erbe der mediceiſchen Machtgelüſte trat aber alsbald der Neffe des Papſtes Lorenzo de' Medici ein, und zum theilweiſen Erſatz für die entſchlüpfte Königskrone bot ſich der Herzogshut von Urbino dar, welcher dem Francesco Maria della Rovere mit Gewalt vom Haupte geſchlagen wurde. Begreiflicherweiſe mochte Leo X. in den Tagen, in welchen er gegen den Neffen Julius' II. mit geiſtlichen und weltlichen Waffen, mit Bannſtrahlen und Kanonen losging, ſich nicht für das Ehrendenkmal des Oheims begeiſtern. Dagegen muſste ihm jetzt der Dienſt der Kunſt zur Ehre des Hauſes doppelt am Herzen liegen. Denn reiche Kunſtpflege galt in den Augen der Renaiſſance als Probirſtein wahrhaft fürſtlicher Geſinnung. Leo X. beſchloſs durch die Errichtung einer Prachtfaſſade an der Kirche San Lorenzo in Florenz ſeiner Familie ein würdiges Denkmal zu ſetzen. San Lorenzo war die Pfarrkirche und Grabkirche der Medici. Schon der Urahne Giovanni de' Bicci hatte namhafte Summen zum Bau derſelben beigetragen, der Groſsvater Coſimo durch ſeine Freigebigkeit das Patronat erworben. Die Kirche — ein Werk Brunellesco's — war bis auf die Schauſeite längſt vollendet, jetzt ſollte auch dieſe ihr zugefügt werden. Wahrſcheinlich faſste Leo X. zuerſt den Gedanken des Faſſadenbaues, als er ſich im Winter 1515 auf dem Wege nach Bologna in Florenz aufhielt. Nach Vaſari's Bericht bewarben ſich viele Künſtler um das Werk und fertigten Zeichnungen für daſselbe an. Er nennt Baccio d'Agnolo, Giuliano da San Gallo, Andrea und Jacopo Sanſovino und endlich Raffael, »den der Papſt nachmals in dieſer Angelegenheit mit nach Florenz nahm.« Für die letztere Behauptung mag Vaſari ſelbſt einſtehen. Sie klingt nicht glaubwürdig und ſcheint nur vorgebracht zu ſein, um die Bedeutung des Werkes in den Augen der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0045
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Leſer zu erhöhen. Die Wahl des Papſtes traf Michelangelo. »Michelangelo, der mit groſser Liebe daran gegangen war, das Grabmal Julius' II. zu machen, leiſtete allen möglichen Widerſtand.« Da aber der Papſt auf ſeinem Willen beſtand, ſo lieſs »Michelangelo weinend ab vom Grabmal.« So erzählt Condivi. Michelangelo ſelbſt hat ſich in ſeinen Gedenkblättern, die er zur Auffriſchung des Gedächtniſſes eigenhändig niederſchrieb, über die Anfänge ſeiner Thätigkeit an der Faſſade von San Lorenzo ganz knapp ausgelaſſen. »Am 1. Dezember des Jahres 1516 ging ich von Carrara, wo ich mich in meinen Angelegenheiten aufhielt, nach Rom zum Papſt Leo, welcher mich wegen der Faſſade von San Lorenzo berufen hatte. Nachdem ich mit ihm mündlich die Sache abAnm. 9. geſprochen, kehrte ich am 6. Januar nach Carrara zurück. Und noch am ſelben Tage brachte mir ein gewiſſer Bentivoglio von Jacopo Salviati auf Rechnung des Papſtes eintauſend Ducaten.«

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0046
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

III.

Raffael's Teppichcartons.

So lange Raffael in den Dienſten Julius' II. ſtand, verlief ſein Leben in ſtiller, ſtetiger Arbeit. Wie hätte er auch, erfüllt von all den neuen Anſchauungen, und Aufgaben gegenüber geſtellt, die ſeine ganze Kraft in Anſpruch nahmen, ſelbſt in einer tiefen künſtleriſchen Wandlung begriffen, die Muſse gefunden, reiche perſönliche Beziehungen zu knüpfen und ſich in buntem Verkehr zu bewegen? Und wenn er auch die Zeit und die Luſt dazu gewonnen hätte: während der Regierung des gewaltigen Julius war der vaticaniſche Palaſt kein Mittelpunkt geiſtreicher, vornehmer Geſelligkeit. »E misero, a pocha spese,« heiſst es in den venezianiſchen Berichten von ihm. Die Koſten des päpſtlichen Haushaltes durften fünfzehnhundert Ducaten im Monate nicht überſteigen. Wie ganz anders glänzend geſtaltet ſich das Leben am Hofe Leo's X. Die vornehmen Verwandten, die zierlichen Dichter, die heiteren Sänger und Muſiker, die ſprachkundigen Gelehrten, gewandte Lebemänner aller Art ſammelten ſich im Vatican; ſelbſt die Geſchäftsleute hielten es mit der Würde und dem Ernſte ihres Amtes verträglich, ſich in die fröhliche Geſellſchaft zu miſchen und an den mannigfachen Genüſſen des Hofes theilzunehmen. Auch Raffael wurde in dieſe Kreiſe gezogen und fühlte ſich bald wohl und heimiſch in dem Verkehr mit der lebensfrohen, geiſtvollen Umgebung des Papſtes. Wir beſitzen einen Brief von ihm, vom 1. Juli 1514 an ſeinen Oheim Simone Ciarla gerichtet, ein köſtliches Zeugniſs von ſeiner Selbſtzufriedenheit und dem reinen Glücke, welches er athmet. Die Verwandten in Urbino hatten eine Frau mit einer, wie ſie meinten, guten Mitgift für hn ausgeſucht. Davon will aber Raffael nichts wiſſen. Er dankt vielmehr Gott dafür, daſs er bisher ledig geblieben. An guten Partien würde es ihm auch in Rom nicht fehlen. Ihm iſt hier ein Mädchen von gutem Ruf, ſtattlichem Vermögen angetragen worden, ja der Cardinal Bibbiena will ihm ſogar eine Verwandte zur Frau geben. Mit Seelenruhe erwartet er den Ausgang aller dieſer Verhandlungen. So wie er

Anm. 1.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0047
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

lebt, fühlt er ſich glücklich. Er erfreut ſich eines guten Einkommens; auſser dem feſten Jahresgehalte beſitzt er auch noch liegende Güter und ein Haus, die er auf 3000 Ducaten ſchätzt; groſse, gewinnreiche Arbeiten ſtehen in Ausſicht, die Gunſt des Papſtes bleibt ihm gewiſs. Er hätte hinzufügen können; auch die Freundſchaft der angeſehenſten Männer am Hofe. In den Briefen Bembo's, in den Schriften Caſtiglione's, in den Berichten fürſtlicher Abgeſandter wird Raffael oft erwähnt, und dann ſtets in Ausdrücken, die von hoher Achtung und herzlichem Wohlwollen zeugen. Glänzende Spuren dieſes regen Verkehres entdecken wir in Raffael's Kunſt. Es wäre doch wunderbar geweſen, wenn Raffael's Freunde und Gönner nicht den Wunſch gehegt hätten, von ſeiner Hand verewigt zu werden, und ebenſo wunderbar, würde er nicht willig ſeinen Pinſel zur Erfüllung des Wunſches geliehen haben. In jedem Zeitalter, in welchem ſtarke Perſönlichkeiten vorherrſchen oder die Geſellſchaft einen ariſtokratiſch-höfiſchen Zuſchnitt empfängt, tritt die Porträtmalerei in den Vordergrund. Auch die ältere Kunſt ſchuf zahlreiche Bildniſſe; gemeinhin wies ſie ihnen aber nur einen untergeordneten Platz in gröſseren Schilderungen an. Sie ſind Zuſchauer voll Theilnahme und Aufmerkſamkeit an den wichtigen Ereigniſſen, von welchen die Bibel und die Legenden erzählen, ſie empfehlen ſich als Bittende der Gnade der Heiligen, oder (in der nordiſchen Kunſt) erſcheinen als würdige Glieder einer Zunft. Erſt in den Zeiten, in welchen das individuelle Selbſtgefühl erſtarkte und perſönliche Ungebundenheit im Leben herrſchte, gewann auch das ſelbſtändige Einzelporträt erhöhte Geltung.

Anm. 2. Die meiſten Porträts Raffael's ſtammen aus den erſten Jahren der Regierung Leo's X. Unter Julius II. war die Umgebung des Papſtes zu keinem fröhlichen Behagen gekommen; einen deſto weiteren Kreis von anziehenden Perſonen hatte Leo X. im Vatican verſammelt. Nur die Frauen fehlten am Hofe; ſie erſcheinen auch auffallend ſelten unter den Porträten Raffael's. Das ſteht freilich im Widerſpruche zu der Erzählung Vaſari's, Raffael habe die Beatrice Ferrareſe und andere Frauen, vornehmlich die eigene Geliebte und ſehr viele andere (ed altre infinite) gemalt.*) Wir ahnen auch nicht das leiſeſte Recht zu einer ſolchen Behauptung und muthmaſsen hier eine ſtarke Uebertreibung Vaſari's, vielleicht veranlaſst durch die Meinung, daſs der groſse Madonnenmaler nothwendig auch ſonſt gern Frauenideale verkörperte. Die ſpäteren Geſchlechter waren doch wahrlich nicht träge, auf die geringſte Andeutung hin Raffaeliſche Werke aufzuſpüren. Nur in Bezug auf Frauenporträte

*) Vaſari IV. 365.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0048
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

verhielten ſie ſich auffallend ſaumſelig, weil ſie dabei auch nicht der leiſeſte Wink leitete. Aus der römiſchen Periode laſſen ſich nur drei Frauenbildniſſe auf Raffael zurückführen. Natürlich forſchen wir am eifrigſten nach dem Porträt ſeiner Geliebten. Zwei Gemälde werden genannt, welche die Züge derſelben wiedergeben ſollen. Nicht die Züge des römiſchen Bäckermädchens, der Fornarina in der Via Sta. Dorotea, an deren Hauſe Raffael, wenn er ſich nach der Farneſina begab, vorüber zu gehen pflegte und ſie ſo bewundern und lieben lernte, auch nicht des urbinatiſchen Töpfermädchens, welches Raffael zu Liebe nach Rom gewandert kam. Denn das Bäckermädchen und das Töpfermädchen leben nur im Fabelreiche. Die ſpäteren Geſchlechter werden ſtets die auf ſicheren Thatſachen beruhende Kunde von dem Leben groſser Männer dürftig finden und ſich bemühen die Lücken auszufüllen. Heroen ſprechen vornehmlich zur Phantaſie der Nachwelt, und ſo iſt es auch die Phantaſie, welche an ihrem Bilde unabläſſig weiter webt. Wir wollen nicht bloſs die äuſseren Thatſachen kennen, wir möchten gern auch die inneren Empfindungen belauſchen und die Herzensgeheimniſſe errathen. Gewiſs hatte der Maler, in deſſen Werken ſich die Grazie und Anmuth vollendet verkörpert und die weibliche Schönheit glänzende Triumphe feiert, auch Frauengunſt genoſſen und reiche Liebeserfahrungen geſammelt. Und ſo wurde allmählich eine Herzensgeſchichte aufgebaut, welche den Mangel des feſten Grundes durch die Fülle der Einzelheiten erſetzt. Vaſari ſpricht im Allgemeinen von dem heiſsen Blute, der unbändigen Liebesluſt des Meiſters und hebt hervor, daſs er von ſeiner Geliebten, der er bis zum Tode treu geblieben war, ein köſtliches Bild voll Leben gemalt habe. Ob wir dasſelbe noch beſitzen? Die zwei als Fornarina oder Raffael's Geliebte gemeinhin benannten Porträts ſind keineswegs urkundlich beglaubigt, ſie ſtellen auch nicht dieſelbe Perſon dar. Selbſt die eigenhändige Arbeit Raffael's an denſelben wird in Zweifel gezogen. Bei dem einen Bilde ſchlieſsen wir aus der Stellung auf intime Beziehungen zum Künſtler, das andere ſchwebte ihm offenbar bei ſeinen ſchönſten Frauenſchöpfungen vor der Seele. Muſs man da nicht annehmen, daſs es auch in ſein Herz eingedrungen ſei?

Die ſogenannte Fornarina in der Barberinigalerie in Rom ſaſs dem Maler bis unter den Buſen nackt, den Unterleib mit einem röthlichen Schleier leicht verhüllend, zum Modell. Ein goldener Reif umſpannt die Haare, ein turbanartig gewundenes, gelbgeſtreiftes Tuch bedeckt den Kopf. Mit der einen Hand zieht die Fornarina den Schleier zum Buſen empor, die andere fällt läſſig in den Schooſs. An dem um den linken Oberarm gebundenen Goldreif lieſt man die Inſchrift: RAPHAEL

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0049
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

VRBINAS. Die Wirkung des Bildes ist wesentlich auf den Contrast des dunkelgrünen Gebüsches im Hintergrunde zu dem warmen Incarnat des nackten Frauenkörpers berechnet. Doch werden Eindruck und Stimmung durch das stumpfe Colorit, die steife Haltung, die nachlässig gezeichneten Hände und das leblose, theilweise (Nase und Ohren) sogar formenhässliche Gesicht wesentlich abgeschwächt. Bittere Enttäuschung harrt des Betrachters, welcher mit hohen Erwartungen an das Werk herantritt. Es widerstrebt uns, zu glauben, dass Raffael seine Liebe an ein verblühtes Weib weggeworfen habe, welches in Ausdruck und Wesen an eine Courtisane erinnert; nur ungern nehmen wir an, dass Raffael die Geliebte durch den
Anm. 3. in das Armband eingeschriebenen Namen gleichsam zu seinem Eigenthume stempelte. Dennoch besitzt das Gemälde eine bessere Tradition als die Mehrzahl der Raffaelischen Tafelbilder. Schon am Ende des sechzehnten Jahrhunderts wird das Porträt einer »donna nuda« von Raffael erwähnt; es ist dasselbe Bildniss, welches nach kurzen Wanderungen im siebenzehnten Jahrhunderte in den Besitz der Familie Barberini gelangte. Ausserdem beweisen die gleichzeitigen Copien desselben in römischen Galerien (Borghese, Sciarra, Albani), in jener in Montepulciano, ihre Wiedergabe von Giulio Romano's Hand mit anderen Schönheiten zusammen al fresco an der Decke der Villa Lante, dass sie eine in Raffael's Kreisen wohlbekannte, in ihrer Art berühmte Persönlichkeit war. Ungleich anziehender, durch die eigene Formenschönheit und durch die Auffassung des Künstlers geadelt, erscheint die »Dame mit dem Schleier«, die donna velata in der Galerie Pitti. Die Lage der Hände, auch die Wendung des Kopfes erinnern an die Barberini-Fornarina; doch führt uns der Ausdruck des Gesichtes, die ganze Haltung und der reiche Putz in feinere Kreise. Ein zierlich gefältetes Hemd, über dem goldverbrämten Mieder hoch hervorragend, deckt die echt römische mächtige Büste, den linken Arm verhüllt ein bauschiger Aermel von weisslichem Stoffe mit gelbem Besatze, während der rechte unter dem Schleier verborgen ruht, welcher vom Kopfe lang herabwallt. So wird die ganze Gestalt von einem hellen, lichten Glanze umgeben. In einem wunderbar fesselnden matten Schimmer strahlt auch das Gesicht, in gelbem, zart grau schattirtem Tone gehalten. Dadurch blicken die grossen, dunklen Augen doppelt feurig, wie wieder auf der anderen Seite die Wirkung des meisterhaft modellirten Halses durch das Halsband von goldgefassten Cameen erhöht wird. Die Farbe ist leicht und sicher mit breitem Pinsel auf den Leinwandgrund aufgetragen und von einer durchsichtigen Klarheit, wie nur noch in wenigen Gemälden Raffael's. Den Namen des herrlichen Weibes kennen wir nicht, wohl ahnen wir aber, dass es sich tief in die Phantasie des Künstlers

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0050
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

einſenkte. Denn wir entdecken verwandte Züge in der Magdalena auf dem Cäciliabilde und in der Sixtiniſchen Madonna, und nehmen mit gutem Grunde an, daſs die Geſtalt der »donna velata« vor ſeinen Augen ſchwebte, als er jene beiden verklärten Frauen ſchuf.

So ſelten Raffael im Dienſte des Papſtes Gelegenheit hatte, vornehme Damen zu malen, ſo häufig fand ſich der Anlaſs zu Schilderungen der männlichen Glieder des Hofes. Raffael malte den Papſt Leo ſelbſt, dann des Papſtes Bruder und Neffen: Giuliano und Lorenzo Medici, den Cardinal Bibbiena, den Conte Baldaſſare Caſtiglione, den Vorſteher der päpſtlichen Bibliothek Tommaſo Inghirami, den als Sänger und Dichter gleich beliebten Antonio Tebaldeo, die beiden Venezianer Agoſtino Beazzano und Andrea Navagero, welche wenigſtens zeitweiſe in Rom lebten und durch den ihnen eng befreundeten Cardinal Bembo in den Hofkreis eingeführt wurden. Alle dieſe Bildniſſe ſind beſtens beglaubigt, Anm. 4.
werden von Zeitgenoſſen erwähnt und gerühmt. Das Papſtporträt wurde bereits 1525 copirt, über die Bildniſſe Tebaldeo's, Caſtiglione's und Giuliano's ſpricht Bembo in einem an den Cardinal Bibbiena gerichteten Briefe (19. April 1516) ausführlich: »Raffael hat unſeren Tebaldeo ſo natürlich gemalt, daſs er ſich in Wirklichkeit weniger gleicht als in dem Bilde. Ich habe niemals eine ſo vollkommene Aehnlichkeit erblickt. In dieſer Hinſicht, was die Aehnlichkeit betrifft, erſcheinen die Porträts Caſtiglione's und unſeres Herzogs (Giuliano), dem Gott die ewige Seligkeit ſchenken möge, beinahe wie von der Hand eines Schülers. Ich beneide Tebaldeo gar ſehr und denke mich auch eines Tages malen zu laſſen.« Daſs Lorenzo Medici von Raffael porträtirt wurde, wiſſen wir von dem erſteren ſelbſt. Er meldet (Februar 1518) dem Baldaſſare Turini die Vollendung des Bildes und preiſt deſſen Schönheit. Wenn nur der hohen Summe der beglaubigten Porträts auch die Zahl der erhaltenen entſpräche! Ein Bildniſs iſt ſpurlos verſchwunden und nicht einmal in guten Copien nachweisbar: das Porträt Tebaldeo's. Von den Porträten des jungen Lorenzo Medici und der beiden auf einer Tafel zuſammen gemalten Venezianer: Navagero und Beazzano haben ſich nur Copien erhalten. Die andern aber ſind faſt alle in mehreren Exemplaren vorhanden und Anm. 5.
beſitzen Doppelgänger, die nur gar zu leicht zu Verwechſelungen verleiten.

Durch die feine pſychologiſche Auffaſſung feſſeln die Bildniſſe Inghirami's und Bibbiena's. Freilich darf man bei Inghirami nicht an den Anlaſs denken, der ihm den Beinamen Phädra verſchafft haben

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0051
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ſoll. Bei einer Aufführung des Hippolytus entzückte er in der Rolle der Phädra durch eine lateiniſche Improviſation die Zuhörer in ſo hohem Maaſse, daſs ſie ihn ſeitdem mit dieſem Namen begrüſsten. Wir haben einen grundhäſslichen, fetten, ſchielenden Mann vor uns. Den mit einer rothen Kappe bedeckten Kopf ein wenig nach links gewendet, ſitzt Inghirâmi aufwärts ſchauend an einem Tiſche, ein aufgeſchlagenes Buch und das Tintenfaſs neben ſich. In der Rechten hält er eine Feder, die Linke ruht auf einem Bogen Papier. Wie der natürliche Typus des Mannes die künſtleriſche Auffaſſung erſchwerte, ſo legte ſein Amtsgewand — durchgängig roth — der feinen maleriſchen Ausführung nicht geringe Hinderniſſe in den Weg. Raffael überwand nicht allein die letzteren; auch die an ſich unangenehmen Züge Inghirami's liehen ihm nur die Grundlage, ein vollendetes Charakterbild eines vornehmen, geiſtvollen Gelehrten zu ſchaffen. Er hat ihn dargeſtellt, wie er, in tiefem Nachſinnen begriffen, für einen Augenblick im Schreiben innehält. Die Hände — ein Muſter feiner Modellirung, voll ſprechenden Lebens — ruhen läſſig, der Blick iſt unwillkürlich nach oben gerichtet, als ſollte von da die Inſpiration kommen. Dieſe Wiedergabe des Mannes in dem Momente der Spannung und inneren Sammlung lenkt das Auge des Beſchauers ganz von den häſslichen Formen ab, beſeelt und idealiſirt geradezu den Kopf, den man natürlich niemals ſchön finden wird, dem man aber Geiſt und gewinnendes Weſen nicht abſprechen kann. Es war nicht Raffael's Sitte, die Perſonen, die ihm zu Bilde ſaſsen, in einer ſo ſcharf beſtimmten, zugeſpitzten Stimmung darzuſtellen; daſs er es in dieſem Falle that, beweiſt ſeine Weisheit. Er wollte nicht lügen, nichts verbergen, wuſste aber alle Störungen zu umgehen. Das Exemplar, welches bisher den Ruf des Originals genoſs, hängt in der Pittigalerie; ſeit einigen Jahren wird aber ein zweites, noch im Beſitze der Familie in Volterra befindliches, rühmend hervorgehoben.

Intriguen hat Inghirami gewiſs niemals angezettelt. Gutmüthigkeit ſpricht aus ſeinem fleiſchigen Geſichte. Will man den ſchroffen Gegenſatz dazu, das Bild des verſchmitzt klugen und gewandten Mannes, des echten Politikers kennen lernen, ſo trete man vor das Porträt des Cardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena. Das Original befindet ſich in Madrid, wohin es vielleicht ſchon im ſechzehnten Jahrhunderte, durch Caſtiglione's Vermittelung gelangte, während das in Einzelheiten abweichende Gemälde in der Pittigalerie nur von der Hand eines ſpäteren Copiſten herrührt. Raffael hat das Bruſtbild in volles Licht geſtellt, ſo daſs die charakteriſtiſchen Züge ſcharf hervortreten. Auf dünnem Halſe ſitzt der hagere bleiche Kopf, die Lippen ſind gekniffen, die Augen unter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0052
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

den langen Lidern lauernd, die Naſe groſs und gekrümmt. Die Natur des Mannes, der von früher Jugend her mit dem Papſte befreundet dem Intereſſe der Medici erfolgreich diente und ſich als geſchickter politiſcher Unterhändler bewährte, ſpiegelt ſich in dem Porträt getreu wieder. Nur den fröhlichen Dichter, der am Hofe von Urbino durch ſeinen Witz glänzte, durch ſeine Virtuoſität im Necken und Vexiren den Papſt ſo köſtlich zu unterhalten wuſste und in ſeiner Calandra die Lachluſt der vornehmen Kreiſe Italiens zu reizen verſtand, darf man in dem Bilde nicht ſuchen. Es ſcheint, daſs zu der Zeit, als Bibbiena gemalt wurde, die Lebenskraft und Lebensluſt in ihm zu verſiegen begann. Das Porträt Bibbiena's dürfte in den Jahren 1515—1516 von Raffael geſchaffen worden ſein, wie jenes Inghirami's. Denn ſpäter befand ſich der Cardinal als Legat am franzöſiſchen Hofe, Inghirami aber war im Herbſte 1516 bereits verſtorben.

Aus derſelben Zeit ſtammt noch ein drittes Bildniſs: der Conte Caſtiglione im Louvre. Aus Bembo's Briefen erfahren wir, daſs Anm. 6.
Caſtiglione im Anfang des Jahres 1516 mit Raffael in engem Verkehre ſtand, — ſie unternahmen z. B. mit Bembo, Navagero und Beazzano gemeinſam einen Ausflug nach Tivoli — und daſs Caſtiglione's Bild im April 1516 bereits vollendet war. Zu einer ſcharfen pſychologiſchen Auffaſſung gab die Perſönlichkeit des einfach vornehmen, liebenswürdigen Mannes keinen Anlaſs; dagegen glänzt das Bild durch eine vollendete maleriſche Technik. Caſtiglione wendet das vollbärtige Antlitz geradeaus gegen den Beſchauer, den Kopf deckt ein ſchwarzes Barett mit aufgeſtülpten breiten Krämpen, den Leib verhüllt ein ſchwarzes, über der Bruſt offenes Gewand und ein grauer, loſe um den Oberarm gelegter Ueberwurf. Die Farben ſind auf den Leinwandgrund dünn mit breitem Pinſel aufgetragen, im Fleiſche herrſcht ein warm gelber, vollkommen durchſichtiger Localton vor, mit feinen grauen Halbſchatten. Scheinbar improviſirt und wie in einem Zuge gemalt, zeigt das Gemälde zugleich eine vollendete Modellirung der einzelnen Theile.

Wenn nicht alle Anzeichen trügen, ſo beſitzt das neu entdeckte Originalporträt Giuliano's de' Medici die gleichen techniſchen Merkmale. Daſs Raffael den am 16. März 1516 verſtorbenen jüngſten Bruder des Papſtes gemalt habe, wird durch Bembo's und Vaſari's Zeugniſs erhärtet, ebenſo gewiſs und auch allgemein anerkannt iſt aber, daſs Giuliano's Porträt in der Uffiziengalerie von der Hand eines florentiner Copiſten herrührt. Das Original ſchien für immer verloren. Da wurde in den ſechziger Jahren in Florenz ein Exemplar des Bildniſſes aufgefunden und von der ruſſiſchen Groſsfürſtin Marie erworben, welches den Anſpruch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0053
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

auf Originalität erhebt. Für dieſe ſteht das Votum eines hervorragenden Kunſtkenners, des Herrn von Lipphardt, ein, des glücklichen Entdeckers des Bildes, welcher ſeine Anſicht durch eine Reihe gewichtiger Gründe ſtützt.*) Raffael hat den Herzog mit Anſpielung an ſeine Würde eines Generals der Kirche, mit der Engelsburg im Hintergrunde dargeſtellt. Sein Haar iſt in ein goldenes Netz geſteckt, das ſchwarze Barett ſchief auf den Kopf gedrückt. Ueber die Schulter hat Giuliano einen pelzverbrämten grauen Mantel geworfen, die eine Hand lehnt ſich auf den Tiſch, die andere, auf ſie gelegt, hält einen Brief. Das Porträt iſt auf feine, nicht präparirte Leinwand, die über eine Holztafel gezogen wurde, mit ſo dünnen Farben gemalt, daſs es wie ein Gemälde auf transparentem Papier erſcheint. Wer das Werk ſchuf, muſste der Hand vollſtändig ſicher ſein und das feinſte Verſtändniſs der Formen beſitzen. Wie die Modellirung, ſo entſpricht auch das Colorit, der durchſichtige warme Localton mit weiſslichen Lichtern und grauen Schatten, den übrigen als eigenhändig anerkannten Arbeiten Raffael's. Beſtätigen ſich, wie zu hoffen ſteht, dieſe Angaben, ſo ſind wir um ein Meiſterwerk des Künſtlers reicher geworden.

Den Reigen der Raffael'ſchen Porträte (1517—1518) ſchlieſst die Gruppe des Papſtes Leo mit dem Cardinal Giulio de' Medici und Lodovico de' Roſſi. Zwei Exemplare ſtritten beſonders in früherer Zeit heftig um den Preis der Originalität; das eine aus dem Erbe der Familie Medici befindet ſich in Florenz (Pitti), das andere gelangte aus der Mantuaner Kunſtkammer in den Beſitz der Farneſe und bildet einen Hauptſchmuck des Muſeums in Neapel. Die Hartnäckigkeit des Streites darf kaum befremden, da ſchon ein Schüler Raffael's, Giulio Romano, Original und Copie nicht zu unterſcheiden vermochte. Der allzeitig zudringliche Aretino war es, welcher vom Papſte Clemens VII. das Originalporträt für ſeinen neu gewonnenen Gönner, den Marcheſe Federigo Gonzaga, erbettelte. Der Papſt hatte Gründe, das Geſuch nicht abzuſchlagen; er lieſs daher durch einen »trefflichen Maler«, durch Andrea del Sarto, 1525 eine Copie anfertigen und befahl dem Ottaviano di Medici, in deſſen Obhut das Bild ſich befand, das Original nach Mantua zu ſenden. Es ſcheint jedoch, daſs man in Florenz Mittel fand, das Original mit der täuſchend gemalten Copie zu verwechseln und die letztere als Geſchenk dem Marcheſe Gonzaga zu überreichen. In Mantua ſah nun Giulio Romano die Copie und pries nicht allein die ſchöne Arbeit Raffael's, ſondern wollte auch die Spuren ſeiner eigenen Mitwirkung

Anm. 7.

*) Notice historique sur un tableau de Raphael représentant Julian de Medicis, Paris 1867.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0054
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

erkennen. Erſt als er auf ein heimlich angebrachtes Zeichen aufmerkſam gemacht worden war, bemerkte er ſeinen Irrthum. Da eine abſichtliche Täuſchung, ein förmlicher Betrug in das Werk geſetzt wurde, kann der entgegengeſetzte Wortlaut der officiellen Documente nicht als entſcheidend in die Wagſchale geworfen werden. Darnach wäre allerdings das Original nach Mantua und nachmals nach Neapel gekommen. Leider hat ſich das florentiner Exemplar nicht ſo unverſehrt erhalten, um durch die Vergleichung der beiden Bilder den Streit zu Ende zu bringen. Die grauen Schatten ſind im Laufe der Zeit gewachſen, die Fleiſchtöne haben theilweiſe ihre Durchſichtigkeit eingebüſst. Auch darf man nicht vergeſſen, daſs Giulio Romano nach eigenem Geſtändniſs an der Ausführung (wahrſcheinlich der Cardinalsfigur rechts vom Papſt und der Draperie) theilnahm. Immerhin wird der unbefangene Betrachter auch jetzt noch ganz abgeſehen von der feinen Abtönung der vier verſchiedenen rothen Farben in Teppich und Gewändern, das begeiſterte Lob Vaſari's gerechtfertigt finden: »Kein Meiſter habe Beſſeres geſchaffen und werde Beſſeres ſchaffen.«

Auffallender Weiſe fehlt unter den römiſchen Porträten Raffael's ein Mann, der nicht allein in den Hofkreiſen viel verkehrte, ſondern auch zu Raffael ſeit längerer Zeit in perſönlichen Beziehungen ſtand und deſſen künſtleriſche Gaben wie wenige zu ſchätzen und zu verwerthen wuſste — der berühmte Bankherr Agoſtino Chigi.*) Aus Siena war der Vater Mariano de' Chigi nach Rom gewandert und hier als Wechsler raſch empor gekommen. Der älteſte Sohn Agoſtino brachte den Reichthum und das Anſehen des Hauſes auf den höchſten Gipfel. Faſt alle Fürſten Italiens ſtanden in ſeinem Schuldbuche. Muſste er auch einzelne Poſten hier ungelöſcht laſſen, ſo fand er doch dafür mehr als hinreichenden Erſatz in dem Gewinn, den er aus dem Pacht der päpſtlichen Zölle, der Salinen, der Münze zog. In einem Zeitalter, das ſich durch Prachtliebe und Ueppigkeit hervorthat, galten ſeine Feſte als die glänzendſten. Er war aber nicht nur ein gewandter Weltmann, ſondern auch klug genug, um zu wiſſen, daſs zum wirkſamen Glanze gar häufig der Schein genüge. Wenn er die goldenen und ſilbernen Gefäſse, nachdem ſie ſeine Gäſte, unter ihnen der Papſt und die Cardinäle, gebraucht, in die Tiber werfen

*) Fabio Chigi, Vita di Agoſtino Chigi, geſchrieben 1618—1630, aus der Handſchrift der Chigiana herausgegeben und commentirt von Cugnoni im Arch. della soc. Romana. vol. II—IV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0055
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

liefs, ſo fand dieſe ſeine höfiſche Huldigung mit Recht groſsen Beifall; die Geladenen ahnten gewiſs nicht, daſs Agoſtino vorſichtiger Weiſe Netze hatte vorher in den Strom legen laſſen. Vortrefflich verſtand er es, dem Leben frohe Stunden des Genuſſes abzugewinnen. Das Ideal des Schmarotzers, welcher die Zeche mit Witz zu zahlen liebte, Pietro Aretino, gehörte zu ſeinen näheren Genoſſen, die Aſpaſia der römiſchen Hofkreiſe, die ſchöne Imperia, war ſeine Freundin. Aber auch die Intereſſen ernſter Bildung blieben ihm nicht fremd. Auf ſeine Koſten und in ſeinem Hauſe wurde das erſte griechiſche Buch in Rom, Pindar's Gedichte, gedruckt. Ein gediegener vornehmer Sinn prägt ſich auch in ſeiner Kunſtpflege aus. In ſeiner Vigna in der Lungara, die damals noch auſserhalb der Stadtmauer lag, liefs er durch ſeinen Landsmann Baldaſſare Peruzzi 1509—1510 eine Villa errichten. Der Bau zeigt beſcheidene Verhältniſſe und einfache Formen. Kein koſtbarer Marmor, kein goldener Zierrat wurde angewendet, der Schmuck der mäſsig groſsen Räume der Malerei überlaſſen. Wer Prunk und Pomp ſucht, wird ſich arg enttäuſcht finden, dagegen kann eine idealere Oertlichkeit, um die Freuden eines feinen geſelligen Lebens zu genieſsen, kaum gedacht werden. Die Umgebung drückt und blendet nicht durch ſchweren Glanz; die maleriſche Decoration erhöht die Lebensgeiſter und regt die Phantaſie an, weiter zu träumen und zu dichten. Mit Recht wird an dem Bauherrn der Farneſina ein auserleſener Geſchmack und reiner Kunſtſinn gerühmt. Wir rauben Agoſtino Chigi nichts von ſeinem Ruhme, wenn wir auf den ihn hebenden Einfluſs ſeines Umganges mit den beſten Meiſtern wie Peruzzi, Sebaſtian del Piombo, Sodoma, endlich Raffael hinweiſen. Es begegneten ſich wahlverwandte Naturen.

Der Verkehr mit Raffael reicht bis in das Jahr 1510 zurück. Ein aus Perugia ſtammender Goldſchmied, Ceſare Roſetti, übernahm (10. Nov. 1510) die Ausführung zweier groſser Bronzeſchüſſeln, zu welchen Raffael die Zeichung liefern ſollte. Mehrere Blätter Raffael's haben ſich in Windſor, Oxford (Fiſher 18, 19), Dresden (Br. 78) erhalten, welche als ſolche Vorlagen gelten können und in der That für dieſelben ausgegeben werden. Es ſind kreisförmige Compoſitionen, vortrefflich geeignet, den Rand einer Schüſſel zu ſchmücken. Sie ſchildern das Reich Neptuns, Nereiden und Tritonen in ſcherzhaftem Kampfe und offenbaren ſtarke Anlehnungen an die Antike. Doch fehlt denſelben das ſichere Gepräge der Raffaeliſchen Hand, ja ſelbſt nur als Copien nach Raffael kann man ſie kaum gelten laſſen, da die ganze Auffaſſung einer ſpäteren Zeit als dem Jahre 1510, in welchem doch die Vorlagen gezeichnet wurden, entſpricht. Auch die Baukunde Raffael's nahm Agoſtino Chigi in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0056
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Anſpruch. Von Raffael ſtammt nach Vaſari's Verſicherung der Riſs zu den (jetzt kaum noch kenntlichen) Stallungen der Villa und zu der Familienkapelle, welche Chigi in der Kirche Sta. Maria del popolo errichten lieſs. Ja ſelbſt der Plan zur Farneſina wird von mehreren Schriftſtellern nicht Peruzzi, ſondern Raffael zugeſprochen; was aber wenig glaubwürdig erſcheint, wenn man erwägt, daſs dann Raffael gleich nach ſeiner Ankunft in Rom, noch ehe er Bramante's Unterweiſung genoſſen, auch für architektoniſche Entwürfe die Zeit und die Kraft gefunden hätte. Unbezweifelt erſcheint dagegen die reiche Thätigkeit Raffael's als Frescomaler in dem Dienſte Agoſtino Chigi's. Nächſt dem Papſte danken wir dem kunſtliebenden Kaufherrn den Beſitz einer ſo ſtattlichen Reihe von monumentalen Werken Raffael's.

Nur einmal hatte dieſer vorher für eine Privatperſon ein Wandbild geliefert: den Propheten Jeſaias, von zwei Engeln begleitet, in der Kirche San Agoſtino für den in römiſchen Humaniſtenkreiſen wohl bekannten Johannes Goritz aus Luxemburg. Er bekleidete das beſcheidene Amt eines Agenten oder Bittſchriftenſammlers am päpſtlichen Hofe und bekundete ſeinen lebensfrohen, poetiſchen Sinn durch jährliche Feſtgelage, wie ſeine Frömmigkeit durch die Stiftung mehrerer kirchlicher Kunſtwerke. Der Prophet Jeſaias, in ſitzender Stellung auf einen Pfeiler des Mittelſchiffes gemalt, iſt jene Figur, welche Vaſari als einen Beweis der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo anführt. »Bramante ſteckte ſeinem Landsmann heimlich die Schlüſſel zur Sixtiniſchen Kapelle zu, damit dieſer den Stil Buonarroti's kennen lerne. Kaum hatte Raffael die Deckenbilder geſchaut, als er ſofort den bereits fertigen Jeſaias neu übermalte und Michelangelo's Stil in ihm mit dem gröſsten Erfolge nachahmte.« Die ſtoffliche Anregung iſt allerdings von Michelangelo gekommen. Seitdem dieſer in den Propheten und Sibyllenbildern den lebensvollen Gegenſatz der wuchtigen Hauptgeſtalt zu den jugendlich friſchen Figuren der begleitenden Genien verkörpert, iſt dieſe Gruppirung allen jüngeren Künſtlern ein unvergängliches Muſter geblieben. Hat aber Raffael auch in den Formen und der Haltung und Bewegung des Jeſaias und der Kränze tragenden Engel an Michelangelo's Vorbild ſich gehalten? Von Jeſaias wiſſen wir es nicht. Denn da ein Anhänger Michelangelo's, Daniel da Volterra, das verdorbene Bild hergeſtellt, über das reſtaurirte Gemälde wieder neues Verderben ſich gelagert hat, ſo fehlt dem Urtheile jede feſte Grundlage. In den begleitenden Engelknaben aber bewährte Raffael nur ſeine eigenſte Natur. Wir beſitzen von dem links ſtehenden eine Wiederholung, noch zu Lebzeiten Julius' II. in einem vaticaniſchen Gemache über den Kamin gemalt, in unſeren Tagen aus der Mauer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0057 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ausgefägt und in die Sammlung der Akademie San Luca in Rom übertragen. Auch diefe Frescocopie hat unfägliche Mifshandlungen erduldet, trotzdem aber einen Zug der Schalkheit im Blicke und der Anmuth in der Bewegung fich gerettet, den Raffael keinem fremden Meifter abgelaufcht hat. Uebrigens wird die Frage nach der Abhängigkeit Raffael's von Michelangelo beffer durch die Prüfung eines wohlerhaltenen, von Agoftino Chigi beftellten Werkes gelöft.

In der Kirche Sta. Maria della pace liefs Chigi über dem Bogen, der in die erfte Seitenkapelle rechts führt, ein Frescobild von Raffael malen. Es befteht aus zwei Abtheilungen; in der unteren zu beiden Seiten der Arcade find vier Sibyllen, darüber vier Propheten, von Engeln begleitet, dargeftellt. Zwifchen diefen beiden Schilderungen waltet ein grofser Unterfchied. Die Propheten hat nicht Raffael ausgeführt, vielmehr nach gewöhnlicher Anficht Timoteo Viti, ein älterer Urbinate, der fich feinem Landsmanne in Rom wieder anfchlofs. Er mag fie, nachdem Raffael zu anderen Arbeiten abberufen worden war, im Jahre 1519 gemalt haben. Schwerlich nach einem ausgeführten Carton Raffael's, fondern nur nach leichten Skizzen, von welchen fich eine köftliche in Rothftift, den Propheten Daniel mit zwei Engeln darftellend, in Florenz
Anm. 8. (Br. 497, Fig. 9) erhalten hat. Anders verhält es fich mit dem unteren Bilde der Sibyllen. Hat auch Raffael bei der Malerei die Schülerhilfe nicht verfchmäht, fo hat er doch den Carton nach Vafari's Zeugnifs eigenhändig gefchaffen. Das Lob, welches diefer aufserdem den Sibyllen fpendet, wird jeder Befchauer willig nachfprechen. Als das feltenfte und köftlichfte Werk, das Raffael jemals gemalt, rühmt er es, »unter den vielen fchönen das fchönfte«. Mit dem vollendeten Raumgefühle, das fchon in den Stanzenbildern die höchfte Bewunderung erregte, hat Raffael auch hier die Compofition der Halbkreislinie des Bogens fo einfach und natürlich eingeordnet, dafs man die Kunft in der Gruppirung gar nicht bemerkt.

Die Reihe der Sibyllen beginnt links die mächtige jugendliche Geftalt der cumäifchen Seherin.*) Sie ift fitzend dargeftellt, hat das linke Bein zurückgezogen, und auf einen Schemel geftellt, neigt den Oberkörper leife zur Seite und blickt ftrahlenden Auges nach oben, wo ihr ein in den Lüften fchwebender Engel die Rolle mit ihrem Wahlfpruch vorhält. Mit der hoch emporgeftreckten Rechten greift die Sibylle nach dem

*) Röthelzeichnung in der Albertina. Br. 165, 166.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0058
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

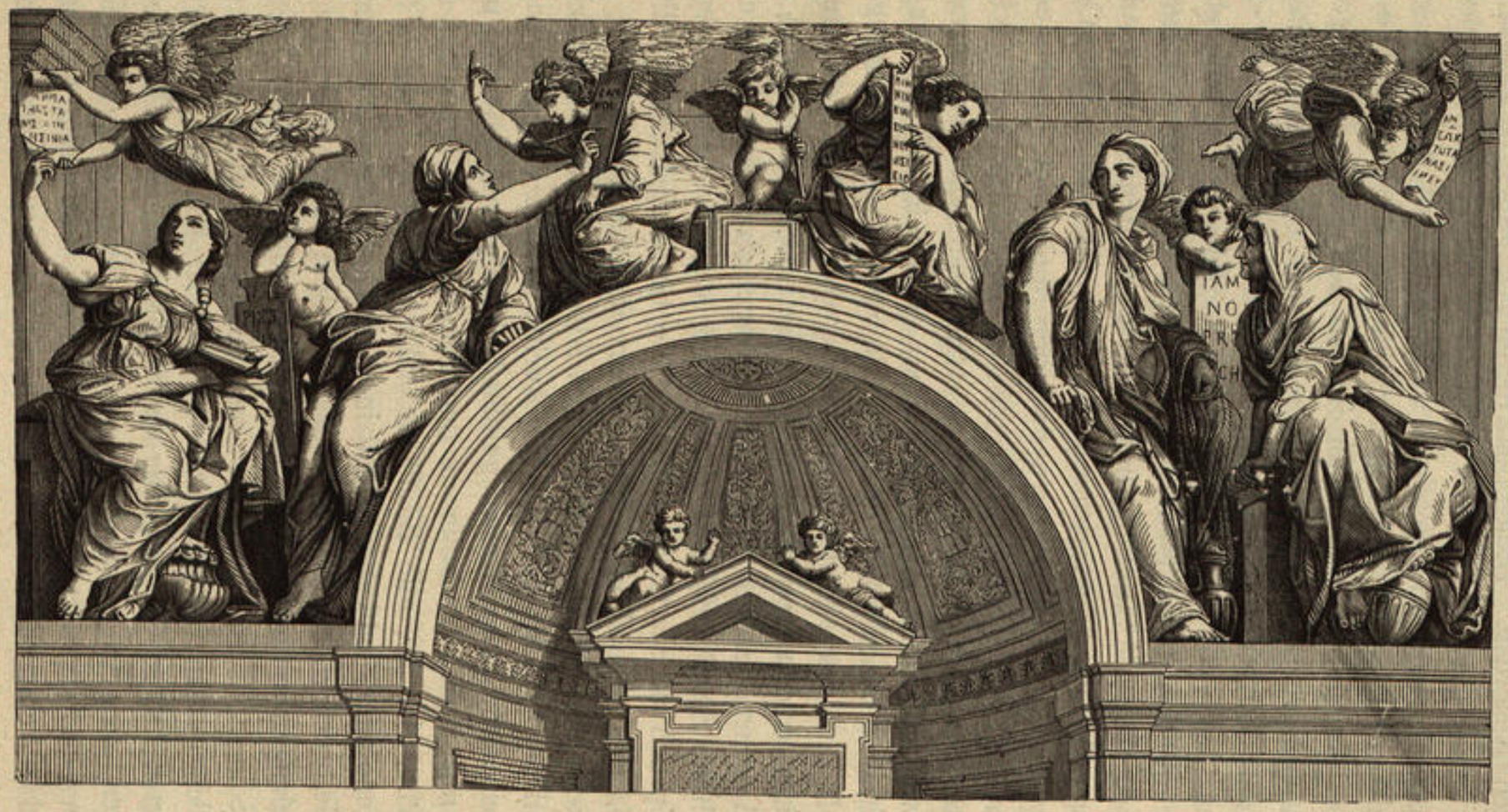

Fig. 10. Die Sibyllen.
Frescogemälde in Sta. Maria della Pace in Rom.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0059
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Pergament und giebt dadurch der inneren Erregung und Begeiſterung einen offenen Ausdruck. Dieſes leidenſchaftlich bewegte Leben löſt in anmuthiger Weiſe der benachbarte kleinere Engel, indem er zugleich die ganze Gruppe harmoniſch abſchlieſst. Das Kinn auf den Arm geſtützt, behaglich ſitzend blickt er mit heiterer Ruhe auf die Scene. Die nächſte Sibylle, die perſiſche genannt, lehnt ſich an den Rand des Bogens und ſchreibt ihren Spruch auf die Tafel, welche ihr ein Engel vorhält. Er weiſt mit dem Finger zum Himmel empor als der Quelle der rechten Offenbarung. Während die beiden Sibyllen der linken Seite eine lebendige Thätigkeit entfalten, in die Handlung eingreifen, bewegter auftreten, zeigt die enger verſchränkte Sibyllengruppe auf der rechten Seite ein ruhigeres, mehr paſſives Weſen. Nicht gleich in den erſten Entwürfen. Die Oxforder Sammlung beſitzt eine Skizze zu der an den Bogen ſich lehnenden phrygiſchen Sibylle (Br. 41), welche ſich von der Frescofigur weſentlich durch die erhöhte Bewegung unterſcheidet. Sie will ſich von ihrem Sitze erheben, weiſt mit dem Arme quer über die Bruſt auf den Engel und wendet mit dem Antlitz ſich der Genoſſin zu, ſie zum Mitforſchen auffordernd. In dem ausgeführten Gemälde dagegen lehnt ſich die phrygiſche Sibylle ruhig an den Gewölberand, läſst die Linke läſſig in den Schooſs ſinken und kehrt den Kopf ſanft dem Engel zu, welcher auf eine von ihm gehaltene Schrifttafel mit dem Finger deutet. Mit ihr gemeinſam lieſt den Spruch die vierte der Sibyllen, die tiburtiniſche,*) eine alte zahnloſe Frau, mit verhülltem Kopfe in ein ſcharfes Profil vom Künſtler geſtellt, mehr das Bild des gutmüthigen Alters, als der dämoniſchen, die Jugendblüthe überdauernden Kraft. Auch zwiſchen dieſe beiden Frauen iſt ein kleiner lieblicher Engel geſtellt, ein anderer ſchwebt über der Gruppe, mit einer Bandrolle in den Händen. Mit Rückſicht auf das karge Licht, das auf die Bildfläche fällt, hat Raffael den Farbenton kräftig genommen und beſonders in den Gewändern ein leuchtendes warmes Gelbroth walten laſſen. Was iſt an dem Frescobilde der Sibyllen auf Michelangelo's Einfluſs zurückzuführen?

Unbedingt das Stoffliche der Compoſition. Für die Zuſammenſtellung der Sibyllen mit den ſie begleitenden Genien, für die Schilderung der verſchiedenen Grade der Begeiſterung war Michelangelo's Vorbild gewiſs maaſsgebend geweſen. Alles Andere aber, die formelle Auffaſſung, die Gruppirung, die Charakteriſtik, die Weiſe der Zeichnung gehört Raffael allein und ausſchlieſslich an, dieſes ſchöpfte er aus ſeiner eigenen Natur. Leicht und ungezwungen wiederholen die Umriſſe des Bildes die Geſtalt

*) Federzeichnung in der Brera. Br. 8.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0060
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

der Grundlinie. Auf dem Scheitel des Bogens ſteht ein kleiner Genius mit einer Fackel in den Händen; dadurch wird die Kreislinie der Compoſition ganz deutlich betont, das Gezwungene und Abſichtliche aber wieder durch die beiden, das ſtrenge Halbrund aufhebenden, fliegenden Engel gemildert. Eine ſolche Raumbelebung iſt echt raffaeliſch; wir haben ſie bereits in der erſten Stanze kennen gelernt. Raffaeliſch iſt auch das rhythmiſche Weſen der Compoſition, die Aufſtellung lebendiger Contraſte, die feine Steigerung und weiſe Löſung der leidenſchaftlichen Empfindungen. Beiſpiele dafür lieferten gleichfalls die vaticaniſchen Fresken. Als raffaeliſch muſs aber vor allem die holde Anmuth der Frauengeſtalten, die muntere Lieblichkeit der Engelknaben bezeichnet werden. Michelangelo's Sibyllen werden ſtets als Schöpfungen einer erhabenen Phantaſie geprieſen werden und durch ihr übermächtiges Weſen ergreifen. Liebenswürdiger jedoch und menſchlich fühlend erſcheinen Raffael's Frauenbilder. Würden Michelangelo's Weiber von der ſixtiniſchen Decke auf die Erde herniederſteigen, wie würde dieſe unter ihren Schritten dröhnen. Sie trifft nicht der Fluch, der auf allen Töchtern Eva's laſtet, daſs ſie mit Schmerzen gebären ſollen, aber auch die Seligkeit der Liebe bleibt ihnen fremd. Mit Raffael's Frauen dagegen, auch mit den Sibyllen läſst ſich traulich verkehren, auf ſie das ganze Ideal, das wir von Frauenſchönheit träumen, mühelos übertragen. Es weht durch Raffael's künſtleriſche Natur ein Zug unendlich holder, anmuthig heiterer Sinnlichkeit; eine unſchätzbare Gabe, die ihm die Fähigkeit verlieh, vor allen andern Malern dem antiken Stoffkreiſe nahe zu treten.

Als das Reich der Wahrheit hatte die Renaiſſance das Zeitalter der Griechen und Römer begrüſst, Raffael ſelbſt in der Schule von Athen die Weisheit der Alten verherrlicht. Doch mit dieſem Reiche ging es gar bald zu Ende. Die Kirche duldete nicht, daſs neben ihren Satzungen noch andere Lehren geprieſen würden. Schon zu Raffael's Lebzeiten regte ſich der Widerſpruch gegen den Cultus der griechiſchen Philoſophie und Moral. Aber der Antike wurde auch als dem Reiche der Schönheit gehuldigt. Von den alten Göttern haben gerade die höchſten und mächtigſten ihre Herrſchaft über die Menſchheit in dem Augenblick eingebüſst, in welchem die antike Welt äuſserlich zuſammenbrach. Zeus und Athene lebten nicht mehr in der Phantaſie der ſpäteren Geſchlechter. Die Unſterblichkeit wahrte ſich eine einzige olympiſche Geſtalt: Aphrodite mit ihrem Gefolge. In den Jahrhunderten des Mittelalters muſste ſie ſich zwar in ein verborgenes Halbdunkel hüllen. Sobald aber die Menſchheit in der Renaiſſance zu neuer Liebe, neuem Leben erwachte, durchzog Venus wieder triumphirend die Welt. Wenn der ungetrübte Lebens-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0061
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

genufs gefeiert werden ſollte, wenn Liebesſehnſucht und Liebesglück die Herzen erfüllte, da tauchten die Bilder von Venus und Amor in idealer Verklärung empor. Den erotiſchen Kreis haben uns die Griechen als das ſchönſte Erbe hinterlaſſen, mit dieſem Erbe die Künſtler der Renaiſſance erfolgreich gewuchert. Wäre derſelbe aus der Stoffwelt der Maler geſtrichen worden, um wie viele köſtliche Schöpfungen müſsten wir uns ärmer erachten. Raffael war nicht der erſte Renaiſſancekünſtler, welcher dem Reiche der Venus und Amors huldigte; kein Maler aber vor ihm, nur ein Maler nach ihm — Tizian —, vermochte dieſem Geſtaltenkreiſe ein ſo unmittelbares urſprüngliches Leben einzuhauchen und mit dem Reize naiven Daſeins zu umgeben, wie Raffael. Er dankte dieſe Gabe der eigenen wahlverwandten Natur, dem Zuge der ſchalkhaften Anmuth, welchen er ſo leicht und ſo reich mit ſeinem Pinsel zaubern konnte, und in welchem ſich ſo vortrefflich die heitere Grazie des antiken Erotenkreiſes wiederſpiegelt. Das erſte gröſsere Werk in dieſem Geiſte ſchuf Raffael, als er die Galatea in der Farneſina malte.

Agoſtino Chigi hatte die Ausſchmückung der Villa zunächſt ſeinem Landsmanne Baldaſſare Peruzzi übertragen, dieſer die Decke und die angrenzenden Gewölbetheile der kleineren Halle im Erdgeſchoſſe, die ſogenannte Gartenloggia mit einer Reihe mythologiſcher Darſtellungen geſchmückt. Sie verkörpern in anmuthiger Weiſe Sternbilder, in den achteckigen Mittelfeldern das Sternbild des Perſeus und des groſsen Bären, in den angrenzenden Sechsecken die Zeichen des Thierkreiſes.*) Die
Anm. 9. herrliche Gliederung des Raumes, die vollendete perſpectiviſche Kunſt, die Plaſtik der täuſchend gemalten Felderrahmen werden bereits von den Zeitgenoſſen hoch gerühmt; über den Inhalt der Schilderungen gehen ſie flüchtig hinweg, theils weil die Deutung bei den allgemein verſtändlichen Gegenſtänden ihnen überflüſſig erſchien, theils weil ſie auf die decorative Schönheit den Hauptnachdruck legten. So belehren ſie uns denn auch über die von Sebaſtian del Piombo gemalten Lunettenbilder nur im Allgemeinen, daſs ſie aus Ovid's Metamorphoſen geſchöpft ſind. Erſt der jungſten Forſchung blieb es aufbewahrt, den Zuſammenhang der einzelnen mythologiſchen Bilder: Icarus, Phaethon, Zephyr, Boreas u. s. w. feſtzuſtellen und in ihnen eine Schilderung des Luftreiches im Anſchluſs an die Darſtellung des Himmelreiches an der Wölbung zu entdecken.

*) R. Förſter, Farneſinaſtudien.' Roſtock 1880. S. 39.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0062
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 11. Galatea.

Frescogemälde in der Farneſina.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0063
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Dieſer Deutung widerſtrebt nur ein einziges Lunettenbild, der räthſelhafte koloſſale Jünglingskopf, welchen angeblich Michelangelo als Wahrzeichen eines Beſuchs, gleichſam als Viſitenkarte mit der Kohle gezeichnet hat? Michelangelo hat ſchwerlich Antheil an dem Werke, wenigſtens iſt in der Zeichnung der Ohren, in der Bildung der Haare, in der gezwungenen Verkürzung ſeine ſonſtige Weiſe nicht kenntlich. Von welchem anderen Künſtler hätte aber Chigi eine ſo auffallende Unterbrechung des übrigen farbenreichen Wandſchmuckes geduldet? Noch eine andere Frage harrt der Löſung: aus welchen Gründen blieb die Decoration der Halle unvollendet? Nachdem Peruzzi und Sebaſtian del Piombo die Deckenmalerei abgeſchloſſen hatten, wurde die Fortſetzung des Werkes Raffael übertragen. Er ſchilderte in zwei Wandfeldern die Geſchichte Polyphems und der Galatea, brach dann aber die Arbeit ab. Die übrigen Wandflächen wurden erſt in viel ſpäterer Zeit mit landſchaftlichen Darſtellungen geſchmückt.

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

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

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0064
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

hätte dieſe feine Gliederung der Compoſition, dieſen Rhythmus in den Gruppen rechts und links von der Galatea erfinden, wer dieſer die wonnevolle Anmuth einhauchen können. Iſt aber in dem Bilde wirklich der Triumph der Galatea und nicht der Triumph der Venus dargeſtellt? Die Ueberlieferung tritt für die erſte Anſicht ein. Daſs Raffael eine Galatea gemalt hat, wiſſen wir aus dem Briefe, den er im Herbſte 1514 an Baldaſſare Caſtiglione richtete. »Wegen der Galatea, heiſst es darin, würde ich mich für einen groſsen Meiſter halten, wenn nur die Hälfte der groſsen Dinge daran wäre, die Ew. Herrlichkeit mir ſchreibt.« Für ein Galateabild in der Farneſina legt weiter auſser Vaſari Zeugniſs ab der portugieſiſche Maler Franz von Holland, welcher 1538 Rom beſuchte und hier in der Geſellſchaft Michelangelo's, Tolomei's, der Marcheſa di Pescara weilte. In ſeinem Kunſttractate, der alle die genannten Perſonen redend einführt, erwähnt er auch das Raffael'ſche Werk. »In dem Palaſte des Agoſtino Chigi malte Raffael in wunderbar poetiſcher Weiſe die Galatea auf den Meereswellen, anmuthig von Tritonen umgeben und von Amoretten in den Lüften.« Marco Dente endlich, welcher auf einem Stiche Polyphem und Galatea zuſammen darſtellte (B. 224) entlehnte beide Figuren der Farneſina. Er hätte es nicht gethan, wenn nicht zu ſeiner Zeit die weibliche Figur als Galatea und zu Polyphem gehörig bekannt geweſen wäre. Marco Dente war aber ein jüngerer Zeitgenoſſe Raffael's. Mit dieſen Angaben beruhigte ſich die Forſchung aber nicht, ſie wollte auch die Quelle, aus welcher Raffael geſchöpft hatte, kennen lernen. Aus den Bildern, welche ein ſpäter griechiſcher Rhetor, Philoſtratus, beſchrieben hatte, entlehnte Raffael angeblich den Gegenſtand. Sobald man aber die Freske in der Farneſina mit der Schilderung Philoſtrat's verglich, merkte man groſse Unterſchiede. Philoſtrat erzählt z. B. von einem Viergeſpann, welches Nereiden lenken. Da kam 1816 ein deutſcher, in Neapel anſäſsiger und von den Bourbons geadelter Gelehrter, der Marcheſe Haus*) auf den Gedanken, ob nicht an die Stelle der Nymphe Galatea die Göttin ſelbſt, die ſchaumumfloſſene Venus zu ſetzen wäre, auf Grund der Schilderung, welche Apuleius in den Metamorphoſen, oder wie das Buch auch genannt wurde, im goldenen Eſel, von ihrem Meereszuge entwirft. Für Apuleius ſchien noch der weitere Umſtand zu ſprechen, daſs Raffael ſich aus ſeinem Buche die Anregungen holte, als er einige Jahre ſpäter in denſelben Räumen ſeine Thätigkeit wieder aufnahm. Apuleius' Worte lauten: »da ſind die Töchter des Nereus im Chore

*) Alcuni riflessioni d'un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffaello. Palermo 1816.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0065
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſingend, da iſt Portunus von ſtruppigem, bläulichem Haar und mit ihrem ſchuppigen Bauche die wuchtige Salacia, und der kleine Fuhrmann des Delphins Palämon. Es beginnen alsbald die Schaaren der Tritonen die Fluthen zu durchtoben, dieſer bläſt luſtig auf ſeiner Muſcheltrompete, jener ſpannt ein ſeidenes Tuch zum Schutze gegen die Sonne, ein dritter
Anm. 10. hält den Augen der Herrin einen Spiegel vor, noch andere endlich ſchwimmen unter dem Zweigeſpann durch.« Eine vollſtändig zutreffende Uebereinſtimmung mit dem Bilde Raffael's iſt, wie man ſieht, hier eben ſo wenig vorhanden, wie bei Philoſtrat. Den tutenden Triton, den von Raffael in einen Amor verwandelten Palämon und das Zweigeſpann konnte der Künſtler der Erzählung des Apuleius entlehnen, Züge, die ihm aber auch ſonſt in antiken Kunſtwerken entgegentraten. Die dem Dichter eigenthümlichen Seiten der Schilderung, den Nereidenreigen, die Tritonen, welche Tücher ſpannen und Spiegel vorhalten, ließ Raffael aus. Dadurch wird die Apuleiushypotheſe gerade ſo hinfällig, wie die früher herrſchende Anſicht von dem Einfluſſe Philoſtrat's. Die alte Tradition, welche in der Farneſinafreske den Triumph der Galatea erblickt, iſt in ihrem vollen Rechte. Raffael hat hier in der That Polyphem's Geliebte geſchildert, aber ſeine Inſpiration nicht aus Philoſtrat, ſondern aus einem Dichter der Renaiſſance, aus Angelo Poliziano geholt.

Dieſer Schützling des Lorenzo Magnifico, allzeit bereit, den Ruhm der Medici in volltönenden Verſen zu feiern, nahm von einem Turnier, in welchem Giuliano, Lorenzo's jüngerer Bruder, den Sieg erſtritten hatte, Anlaſs zu einem größeren Lobgedichte: la Giostra. Das Turnier fand wahrſcheinlich im Anfang des Jahres 1478 ſtatt, die »stanze per la giostra« wurden zum erſten Male 1494 gedruckt und bis zum Jahre 1515 noch zehnmal aufgelegt. Groſs iſt der poetiſche Werth der Giostra nicht, die darin entfaltete Gelehrſamkeit mächtiger als der Schwung der Phantaſie. Doch fehlt es nicht an einzelnen Epiſoden voll Leben und dichteriſcher Wahrheit. In der 97. Stanze des erſten Buches beſchreibt Polizian die Reliefs, welche die Pforte des Venuspalaſtes zieren. Die Verſtümmelung des Uranos, die Geburt der Venus, die mannigfachen Verwandlungen der liebesdurſtigen Götter ſah er hier abgebildet, dann Bacchus und Ariadne, wobei der von den Nymphen geneckte Silen auf ſeinem Eſel nicht fehlt, Pluto und Proſerpina, Hercules und Omphale und zuletzt Polyphem und Galatea. Der rauhhaarige Cyclop ſitzt auf einem Felſen am Fuſse eines Ahornbaumes, das Haupt von einem Eichen-
Anm. 11. kranze beſchattet, die rieſige Hirtenpfeife zur Seite und ſpähet nach der ſeefahrenden Geliebten aus. Zwei Delphine ziehen den Wagen, auf welchem Galatea ſteht, die Zügel mit eigener Hand lenkend. Feſtlich fröhliche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0066
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Seegeſchöpfe umringen dieſelbe; die einen tummeln ſich im Kreiſe, die andern treiben tolle Liebesſpiele.

Der Schilderung Polizian's:

Due formoſi delfini un carro tirono
Sovra esso è Galatea che' 'l fren corregge

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

Es kommen auch für Raffel Tage, in welchen er zu der Antike ein viel engeres Verhältniſs eingeht. In ſeinen letzten Lebensjahren, als ihn der antiquariſche Eifer trieb und ſeinen Schülern ein weiterer Spielraum bei der Ausführung ſeiner Entwürfe gegönnt wurde, ſtoſsen wir auf wortgetreue Illuſtrationen alter Dichter, auf die unmittelbare Wiedergabe antiker Sculpturen. Dennoch ſtrömt in der Galatea ſtärker als in allen ſpäteren Werken die echte antike Empfindung. Sie lebte in Raffael's innerſter Natur als Sinn für die reine Anmuth und heitere Schönheit. So durfte er gerade bei einer ſelbſtändigen Schöpfung hoffen, dem Weſen der antiken Kunſt nahezukommen. Bewunderungswürdig erſcheint der Künſtler, welchem dieſe Gabe, die antike Grazie neu zu verkörpern, geſchenkt worden iſt, vollends wenn ſie nur eine Seite ſeiner Phantaſie

*) P. S. Bartoli, Admiranda ec. tav. 32, Millin tav. C. Nr. 400

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0067
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

darſtellt, die Fähigkeit, auch das Pathetiſche und Hochdramatiſche zu ſchildern, in ernſt erhabenen Bildern ſich zu ergehen, nicht ausſchlieſst. In demſelben Zeitabſchnitte, welchem die Galatea angehört, ſchuf Raffael auch die Entwürfe zu den Vaticaniſchen Teppichen.

Papſt Leo hatte beſchloſſen, den maleriſchen Schmuck der Sixtiniſchen Kapelle zu ergänzen, die Teppiche, welche bisher den unteren Theil der Wand bedeckten, zu erneuern. Dieſelben ſtammten angeblich aus Jeruſalem, enthielten Paſſionsbilder und mochten wohl mehr durch ehrwürdiges Alter als durch Schönheit glänzen. Die Koſten der neuen Teppiche trug die Kaſſe der Peterskirche, Raffael beſorgte die Zeichnung. Der Aufwand für jeden Teppich betrug 1600 Ducaten, in welcher Summe das Honorar für jeden Carton (100 Duc.) inbegriffen war. Auszüge aus den Rechnungsbüchern von St. Peter, die ſich in einer römiſchen Bibliothek (Chigiana) erhalten haben, geben uns genügende Auskunft über die Zeit, wann Raffael's Entwürfe entſtanden ſind. Er erhielt am 15. Juni 1515 eine Theilzahlung von 300 Ducaten, eine andere von 134 Ducaten am 20. December 1516. Bei der letzten Quittung ſteht der Vermerk: »per pagamento delli cartoni ha fatto per la capella.« Am Schluſs des Jahres 1516 war alſo Raffael's Arbeit vollendet. Erwägt man die Zahl der Teppiche, ſodann die Friſt, die verflieſsen muſste, ehe die Gegenſtände der Darſtellung feſtgeſtellt, dann ſkizzirt, die Entwürfe auf die Cartons in der Gröſse der Ausführung übertragen, dabei ſorgſam gezeichnet und colorirt wurden, ſo wird man der Annahme zuſtimmen, daſs Raffael's
Anm. 12. Thätigkeit mindeſtens zwei Jahre währte, und lange vor der erſten Theilzahlung im Juni 1515 begann. Nach den unter Raffael's Leitung ausgeführten Cartons wurden ſodann in Flandern die Teppiche gewirkt. In Italien heiſsen ſolche Teppiche Arazzi, nach dem ehemals berühmteſten Hauptort der Teppichinduſtrie in Flandern. Arras hatte aber ſchon längst anderen aufblühenden Induſtrieſtädten weichen müſſen, insbeſondere Brüſſel, wo auch, nach den Unterſuchungen eines franzöſiſchen Kunſtgelehrten, Eugène Müntz,*) die Vaticaniſchen Teppiche gearbeitet wurden, und zwar in den Werkſtätten des Pieter van Aelst, welcher urkundlich wie für Kaiſer Karl V. ſo auch für den Papſt Teppiche lieferte und den Titel einer »tapeciere della Santità di Nostro Signore« führte. Am Stephanstage 1519 prangten ſieben Teppiche — der achte war noch

*) Eug. Müntz, histoire de la tapisserie italienne p. 19 und 87.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0068
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

nicht fertig gewebt — bereits an den Wänden der Sixtiniſchen Kapelle und erregten die höchſte Bewunderung. »Etwas Herrlicheres und Schöneres, ſchrieb Paris de Graſſis, der Ceremonienmeiſter des Papſtes, in ſein Tagebuch, könne man auf Erden nicht ſchauen.«

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

Die ſchlimmen Wechſelfälle ſtehen den Teppichen nur allzudeutlich Anm. 13.
an der Stirn geſchrieben. Kaum daſs ſich einzelne Spuren der alten Pracht erhalten haben. Von einem Teppiche fehlt die untere Hälfte, die anderen zeigen gezerrte Linien, verblichene Farben. Als aber noch die Lichter in Gold und Silber prangten, die Halbtöne beſonders im Fleiſche nicht erloſchen waren, die Tiefe und Harmonie des Colorits vielmehr unverſehrt ſich zeigte, da muſsten allerdings die Teppiche einen überaus reichen Eindruck hervorrufen und den Glanz der Sixtiniſchen Kapelle gewaltig erhöhen. Sie ſchloſsen den Bilderkreis in derſelben vollſtändig ab. Die Deckengemälde der Kapelle hatten die Schöpfung, den Sündenfall und die Sündfluth, die ganze Vorgeſchichte des Erlöſungswerkes geſchildert und das Harren und Hoffen auf den Heiland in den Geſtalten der Propheten und Sibyllen, wie in den Familiengruppen gezeichnet; die oberen Wandbilder erzählten die Rettung des auserwählten Volkes durch Moſes und die Erlöſung der ganzen Menſchheit durch Chriſtus. Nun muſste noch, um den Cyklus zu vollenden, das Mittleramt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0069
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

der Kirche, als der rechten Erbin der Macht Chriſti, dargeſtellt werden. Dieſe Aufgabe fiel den Teppichbildern zu. Raffael führt uns in denſelben die Stiftung der Kirche, ihre erſten Schickſale, ihre Wundermacht und ihren Triumph über die Feinde vor Augen. Er kennt aber nicht ſtarre Dogmen, ſondern nur dramatiſche Hiſtorien, er belehrt nicht, ſondern erfreut das Auge des Betrachters und verwandelt, was nach der urſprünglichen Abſicht des Beſtellers vielleicht nur fromme Andacht wecken ſollte, in den höchſten Genuſs der Phantaſie. In dieſem Sinne gilt von Raffael und Michelangelo, was die Alten von Homer preiſend ausſagten. Wie dieſer die olympiſchen Götter den Hellenen neu ſchenkte, ſo haben Raffael und Michelangelo den Geſtalten des chriſtlichen Glaubens durch ihre Kunſt neues Leben eingehaucht und ihnen damit die Unſterblichkeit in der menſchlichen Phantaſie geſichert.

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

Den höchſten künſtleriſchen Werth nehmen natürlich die elf Hauptbilder in Anſpruch. Doch darf man das Urtheil nicht ausſchlieſslich auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0070
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

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

Der Teppich mit der Krönung Mariä iſt erſt 1869 wieder aufgefunden worden. Ein franzöſiſcher Künſtler, Paliard, entdeckte ihn in jenem Theile des Vaticans, welcher vom Papſte bewohnt wird, in der Stanza della predica dei famigliari. Bis dahin kannte man denſelben nur aus einem Kupferſtiche des Meiſters mit dem Würfel. Das Bild baut ſich in drei Abtheilungen auf. Oben in den Lüften ſchwebt Gott Vater, von vier Cherubim umgeben, deren Köpfe unter ſeinen Armen hervor- Anm. 14. kommen. Er hält in der Linken die Weltkugel und erhebt die Rechte zum Segen. Auf erhöhtem Throne, von welchem zwei Engel die Vorhänge wegziehen, ſitzen Chriſtus, wie ſein Vater im rothen Gewande, und die Madonna. Mit geſenktem Haupte und gefalteten Händen empfängt ſie die Zinkenkrone, die Chriſtus mit der Rechten empor hält, während er die Linke mit dem Scepter auf den Oberſchenkel ſtützt. Zu Füſsen des Thrones ſind in der Mitte zwei Engel, die in einer Bandrolle leſen, rechts und links aber der h. Hieronymus mit dem Löwen und der Täufer mit dem Rohrkreuze aufgeſtellt. Johannes, der gleichnamigen Geſtalt auf dem Bilde der Madonna di Foligno im Kopftypus, in Haltung und Bewegung nahe verwandt, blickt nach aufsen und weiſt mit der Rechten auf die Madonna. Hieronymus in der prächtigen rothen Cardinalstracht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0071
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

hat einen Fuſs auf die unterſte Thronſtufe geſtellt, faltet die Hände und wendet ſein Geſicht in frommer Andacht der Gruppe Chriſti mit der Madonna zu.

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

Hat in dieſem Falle der höfiſche Dienſt in die Raffael'ſche Compoſition einen falſchen Zug gebracht, ſo verblaſsten in den drei anderen cartonloſen Teppichen unter der plumperen Schülerhand die Gedanken des Meiſters. Von der Steinigung Stephan's ſoll die Albertina (Br. 163) den erſten Entwurf beſitzen. Selbſt wenn der Raffael'ſche Urſprung dieſes Blattes angezweifelt werden ſollte, bleibt der Zuſammenhang mit dem Teppiche beſtehen, nur muſs man ſich den letzteren von der Gegenſeite, wie ja ſeine Vorlage gezeichnet war, denken. Weniger bewegt erſcheint der Entwurf. Der Heilige kniet mit gefalteten Händen, den Blick nach oben gerichtet, in der Mitte; die Peiniger, welche die Steine von dem Boden aufheben oder ſie zu ſchleudern ſich bereits anſchicken, ſind in gleicher Zahl rechts und links von ihm vertheilt. Auf dem Teppiche iſt die Handlung fortſchreitend gedacht. Stephanus iſt auf ſeinem Wege niedergeſunken; um ihn aufzufangen, breitet ein Freund, der rechts ganz vorne ſitzt, die Arme aus, während die Peiniger auf der rechten Seite gegen ihn heranſtürmen. Hinter einer Wolkenſchicht rechts oben kommen Chriſtus und Gottvater, einer hinter dem anderen hervor.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0072
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

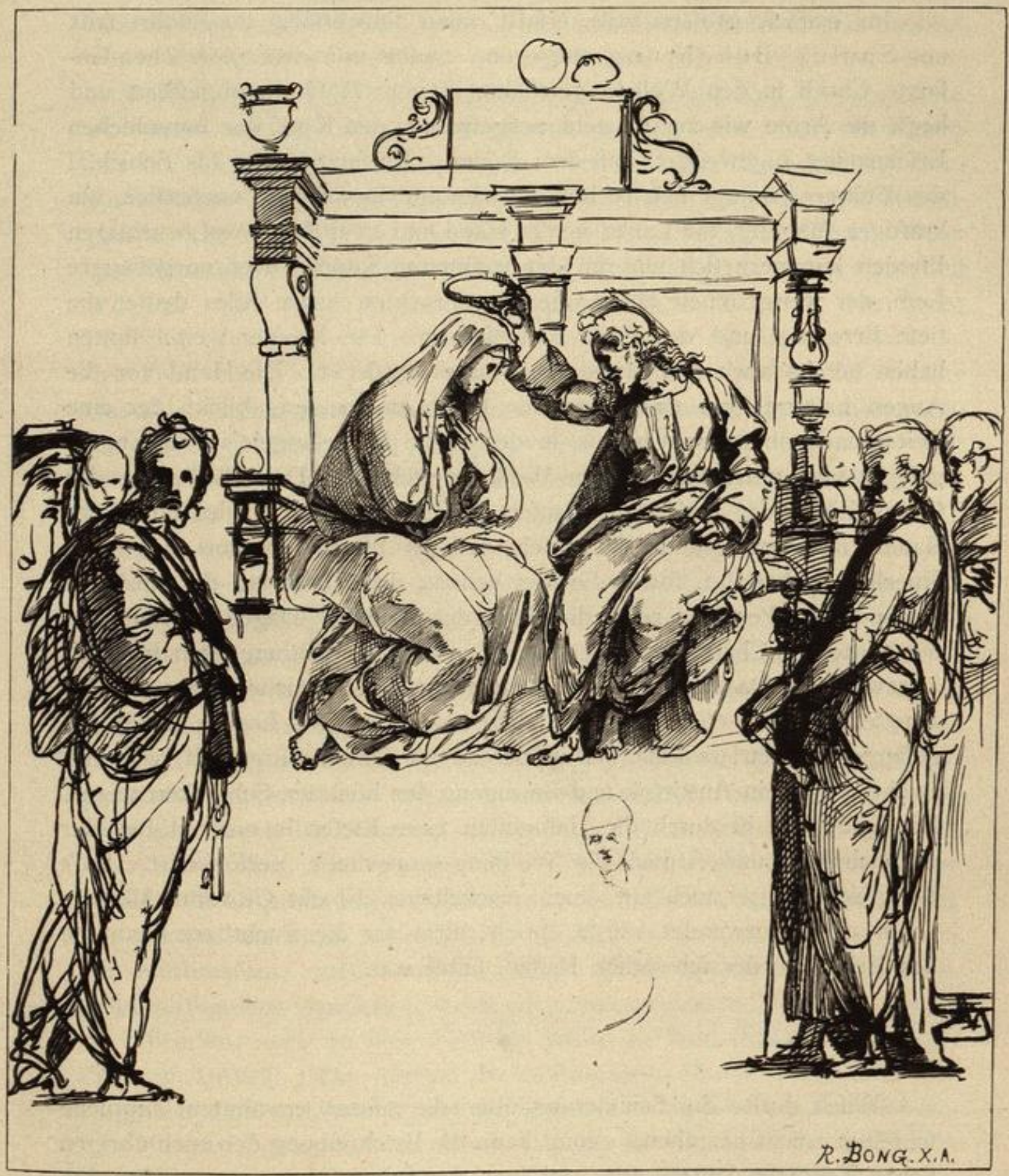

Fig. 12.

Krönung Mariae. Bisterzeichnung. Oxford.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0073
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Schwerlich kann man dieſe Verdoppelung einer göttlichen Perſon ohne innere Unterſcheidung als einen glücklichen Zug preiſen.

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

Raſch durfte die Schilderung über die zuletzt erwähnten Teppiche ſchreiten; nicht eingehend genug kann die Beſchreibung der noch übrigen ſieben Teppiche lauten, oder richtiger der ſieben Cartons, welche ſich von denſelben erhalten haben; denn erſt durch das Studium der Cartons
Anm. 15. werden wir in die unverfälſchte Welt Raffael's eingeführt. Ueber die Schickſale der Cartons, ſeit ſie die Werkſtätte des Meiſters 1516 verlieſsen, wiſſen wir wenig Genaues. Sie blieben nach Vollendung der vaticaniſchen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0074
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Teppiche in Brüſſel zurück, um noch fernerhin als Vorlagen zu dienen. Allmählich verdarben ſie hier und geriethen in Vergeſſenheit. Da ſoll nun Rubens noch ſieben Cartons gleichſam wiederentdeckt und dadurch vor der gänzlichen Zerſtörung gerettet haben, daſs er 1630 bei ſeinem Aufenthalt in England ihren Ankauf durch König Karl I. vermittelte. So hätten wir alſo dem groſsen vlämiſchen Maler nicht allein die Kenntniſs der Lionardiſchen Reiterſchlacht, ſondern auch die Erhaltung eines Raffael'ſchen Hauptwerkes zu danken. Sie blieben zunächſt im Whitehallpalaſte, kamen 1653, wie alle Kunſtſchätze der verjagten Stuarts, unter den Hammer, wurden aber glücklicher Weiſe England durch Cromwell erhalten. Der Lord Protector, wahrſcheinlich auch durch den ſtreng bibliſchen Inhalt der Cartons angezogen, erwarb ſie für den Staat um den Preis von 300 L., kaum ein Drittel der Summe, welche für einzelne Gemälde Correggio's erzielt wurde. Gar mannichfache Wanderungen muſsten ſie ſeitdem durch königliche Schlöſſer antreten, ſie wurden auch noch einmal im ſiebzehnten Jahrhundert an Teppichwirker abgegeben. Die längſte Zeit blieben ſie in Hamptoncourt, daher ſie auch unter dem Namen: Cartons von Hamptoncourt am beſten bekannt ſind. Gegenwärtig (ſeit 1866) haben ſie eine würdige, hoffentlich endgiltige Aufſtellung im Kenſingtonmuſeum gefunden.

Die Cartons, auf zuſammengeklebtem Papier mit Leimfarben gemalt — der Grund iſt braun getuſcht, die Localfarbe kräftig und breit mit Schraffirungen im Schatten und Schillertönen in den Gewändern aufgetragen — zeigen verſchiedene Grade der Erhaltung, da und dort abgeriebene Farben, oder ſpäter übermalte Stellen, auch wohl einzelne Riſſe und durch Feuchtigkeit entſtandene Flecke. Immerhin blieb der Kern unverſehrt, und gerade für dieſen Kern darf der unmittelbare Raffael'ſche Urſprung angerufen werden. Daſs Raffael bei der Ausführung der Cartons die Hilfe ſeiner Schüler vielfach in Anſpruch nahm, würden wir muthmaſsen, auch wenn es Vaſari nicht ausdrücklich berichtete. Selbſtverſtändlich überlieſs er ihnen, die untergeordneten Theile am Carton zu vollenden; auch an ihrer Färbung haben ſie bald gröſseren, bald geringeren Antheil. Man erkennt die verſchiedenen Hände daran, daſs bald ein grauer Ton vorherrſcht, bald die Schatten im Fleiſche an das Schwärzliche ſtreifen, oder daſs in einem Carton die Vorliebe für beſtimmte Farbenaccorde bemerkbar wird. Trotzdem ſind die Cartons keine Schülerarbeit. Es rührt nicht allein die ganze Erfindung, die Anordnung und Gliederung der Compoſition von Raffael her; jeder Carton offenbart überdies ſein perſönliches Eingreifen und enthält die deutlichen Spuren ſeiner Hand, die entweder weiſend dem Schüler voranging oder das von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0075 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ihnen Begonnene vollendete. Um ſo mehr bleibt es zu beklagen, daſs ſich ſo wenige der vorbereitenden Studien zu den Cartons erhalten haben. Nur von zwei Cartons ſind noch unbeſtrittene Originalſkizzen vorhanden, auſserdem noch vereinzelte Studien zu dieſer oder jener Figur. Deſto häufiger begegnet man Nachzeichnungen der Skizzen und Cartons. Noch als die letzteren in der Werkſtätte Raffael's aufgeſtellt waren, wurden ſie von den jüngeren Schülern als Muſter fleiſsig copirt. So erklären ſich namentlich die zahlreichen, zuweilen colorirten Köpfe in Originalgröſse, auf welche man in verſchiedenen Sammlungen (Weimar, Louvre u. a.) ſtöſst.

Die Reihe der Cartons beginnt mit dem wunderbaren Fiſchzuge Petri (Ev. Lue. 5, 7).*) Zwei mit Fiſchen gefüllte Barken ſind einander ſo nahe gerückt, daſs ſie beinahe auf einer Linie ſtehen und ihre Inſaſſen eine geſchloſſene Gruppe bilden. Chriſtus nimmt links die Spitze des einen Kahnes ein. Er hat die eine Hand wie zum Segen erhoben und wendet das Antlitz im ſcharfen Profil dem vor ihm knieenden Petrus zu. In wunderbarer Weiſe prägt ſich in dieſem die Doppelempfindung ſcheuer Verehrung und demüthiger Dankbarkeit aus. Unbekümmert, wie viele Fiſche er erdrückt, hat er ſich dem Wunderthäter zu Füſsen geworfen und die gefalteten Hände weit vor ſich ausgeſtreckt. »Herr, geh von mir hinaus, ich bin ein ſündiger Menſch,« lauten die Worte der Schrift, die nicht eindringlicher verkörpert werden konnten. Auch Andreas würde gern dem Beiſpiel des Bruders folgen und niederknieen, wenn nur das kleine Boot es geſtattete. Er ſteht in demſelben, hat aber den Oberkörper vorgebeugt und die Arme weit ausgeſpannt, ſeine unbedingte Hingabe an die Perſon Chriſti ausſprechend. Ihm benachbart, aber bereits im anderen Kahn, ſteht ſtark gebückt der jugendliche Johannes. Der Vorgang im erſten Boote hat ſeine Aufmerkſamkeit erregt; er wendet den Kopf dahin und denkt kaum an ſein Geſchäft. Mit der einen Hand hilft er das ſchwere Fiſchnetz aus den Fluthen ziehen, die andere ruht auf ſeinem Knie. Dagegen iſt der in der Mitte des Nachens ſtehende Apoſtel (Jacobus) mit ganzer Seele bei der Arbeit. Mit aller Anſtrengung, ſo daſs die Armmuskeln ſchwellen, hebt er das Netz empor, der Oberleib iſt ganz vorgebeugt und auch der Kopf tief geſenkt. Er hat nur den einen Wunſch, die wunderbar reiche Beute zu bergen. Am Ende des Kahnes ſitzt, mit dem Ruder in der Hand, der vollbärtige Steuermann, eine, wie es ſcheint, von der Antike inſpirirte Geſtalt, ſorgſam bedacht, das durch die Bewegung der Fiſcher bedrohte Fahrzeug zu ſichern und in ſeiner Bahn zu erhalten. Da er mit dem ſcharf profilirten

*) Skizze in Windſor. Ph. 8.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0076
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 13. Der wunderbare Fiſchzug. Carton im Kenſington-Muſeum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0077
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Kopfe nach links blickt, ſo bildet er einen natürlichen Gegenſatz zu Chriſtus und mit dieſem zuſammen den formellen Abſchluſs der Gruppen. Mächtig erhöht wird die Wirkung der Gruppe, in welcher die Vertheilung der Handlung, die feine Abſtufung der Charaktere beſonders feſſelt, noch dadurch, daſs Raffael ein landſchaftliches Stimmungsbild ſchuf. Es iſt ein klarer, friſcher Morgen. Chriſtus hatte an dem jenſeitigen hügelreichen Geſtade gepredigt, wo wir noch die Zuhörer verſammelt gewahren, und dann den Fiſchern geboten, auf die Höhe des Sees zu fahren. Mit dem vollen Netze kehren ſie nun heim. Ein leichter Wind hat ſich erhoben, der die Gewänder der Fiſcher bewegt und ihr Haar kräuſelt. Im ſonnenhellen See ſpiegeln ſich die Geſtalten ab; am Ufer des Vordergrundes halten ſich Kraniche bereit, ihren Antheil an der Beute in Empfang zu nehmen; in gleicher Abſicht kreiſen Waſſervögel in den Lüften. Ein lebendiger Naturhauch begrüſst uns, eine anheimelnde Wahrheit ſpricht aus der ganzen Schilderung. Und wie beutet Raffael dieſen naturfriſchen Ton für ſeine künſtleriſchen Zwecke aus! Die Vögel in den Wolken, die Reflexe im Waſſer brechen wirkſam in der Farbe die groſsen Flächen, der Luftzug geſtattet ihm das Gewand des Johannes ſo zu ordnen, dass es die beiden Gruppen theilweiſe verbindet und zugleich für die helle Hand des Andreas den nöthigen dunklen Hintergrund abgiebt. Nichts iſt vergeſſen; nicht die Deutlichkeit und Vollſtändigkeit der Erzählung, nicht die Rückſicht auf die maleriſche Wirkung, nicht die Forderungen der Webetechnik. Der ganze Vorgang tritt klar vor unſer Auge; wir verfolgen denſelben von ſeinen Anfängen an durch alle Stufen der Entwickelung und bleiben auch über den Schluſs, die treue Nachfolge der Apoſtel, nicht im geringſten Zweifel. Der Horizont iſt abſichtlich hoch genommen, damit die Geſtalten ſich in dem Nachen rein und ſcharf von einem einfarbigen Grunde, dem Waſſer, abheben, bei den einzelnen Figuren wieder die Regel feſtgehalten, daſs lichte Flächen auf dunkle und umgekehrt dunkle auf helle (z. B. die eine Hand des Andreas hell auf den rothen Rock des Johannes, die andere dunkel auf die helle Waſſerfläche, der Kopf des Jacobus hell auf das eigene dunkle Gewand) zu ſtehen kommen. Landſchaft und Gewänder erſcheinen ſo behandelt, daſs der Weber ohne Schwierigkeit den Linien folgen und dabei den farbigen Glanz und den Reichthum ſeines Stoffes verwerthen konnte. Berechnet, wenn man will, iſt alſo die ganze Darſtellung bis in die feinſte Einzelheit. In Fieberträumen ſchafft kein Künſtler. Dieſen berechneten, ſorgſam überlegten Kern umſpinnen aber ſo viele lebendige, naturfriſche Züge, daſs man nur dieſe gewahrt und nicht an die Weisheit, ſondern nur an die Macht der Phantaſie, die im Augenblicke ſo Groſses hervorbringt, denkt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0078
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Der zweite Carton giebt dem Spruche Chriſti: Weide meine Lämmer (Evang. Joh. 21, 15) Körper und ſchildert die Uebergabe der Schlüſſel an Petrus. Die Scene ſpielt am Ufer des Sees Gethſemane und iſt durch die in der rechten Ecke ſichtbare Kahnſpitze mit dem vorhergehenden Bilde in eine natürliche Verbindung gebracht. Der auferſtandene Chriſtus, nur mit einem weiſsen, mit goldenen Sternen geſtickten Mantel gekleidet, ſo daſs ein Theil der Bruſt und der ganze linke Arm nackt erſcheinen, ſteht für ſich auf der linken Seite des Bildes. Mit der einen Hand weiſt er auf die Schafe, die in ſeiner Nähe weiden, die andere hält er noch gegen Petrus, dem er die Schlüſſel übergeben hatte, geſenkt. In einem früheren Entwurfe, von welchem der Louvre noch ein Fragment (Br. 253) beſitzt, zeigt er die Rechte gegen den Himmel erhoben (Fig. 14), in einer andern, nur im Stiche von Audran erhaltenen Skizze hält er in der einen Hand die Schlüſſel und preſst die andere an ſeine Bruſt. Erſt nach langer Ueberlegung wählte Raffael die endgiltige Geberde, welche auch in der That der Haltung und dem Charakter Chriſti am beſten entſpricht (Fig. 15). Denn milde Ruhe, ideale Hoheit zeichnen Chriſtus aus, im Gegenſatze zu den ſtürmiſchen Empfindungen, der heftigen innern Bewegung der elf Apoſtel, die ihm in gedrängten Haufen gegenüberſtehen.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0079
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 14. Studie zur Uebergabe der Schlüssel (Br. 253).
Paris, Louvre.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0080
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

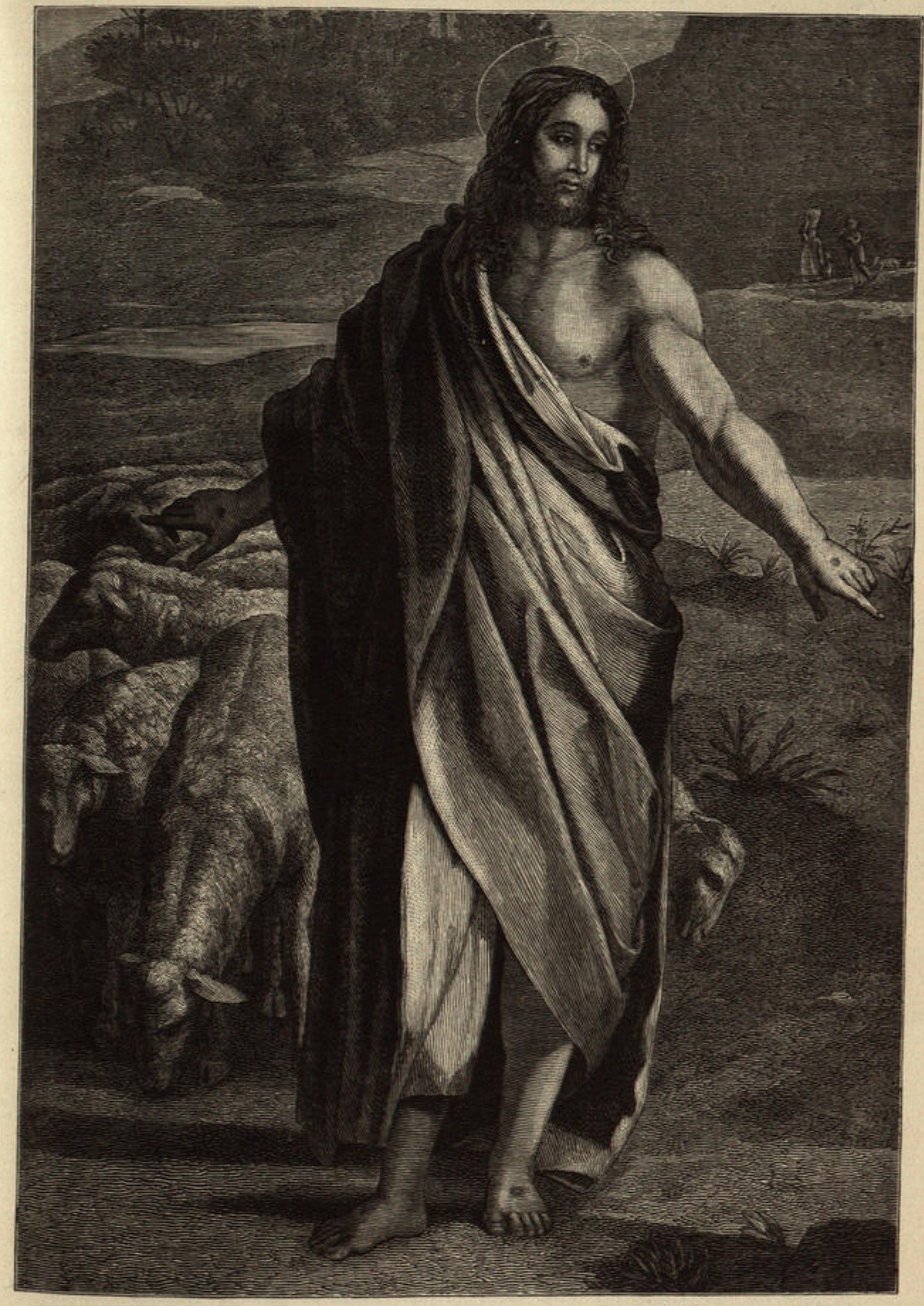

Fig. 15. Chriſtusfigur aus der Uebergabe der Schlüſſel.
Cartonzeichnung. London, Kenſington-Muſeum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0081
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Gedanken umſchweben ihn; ob Menſchenkraft auch die Bürde eines ſo ſchweren und groſsen Amtes tragen könne, bekümmert ſeine Seele. In dieſen beiden Apoſtelgeſtalten prägt ſich die Doppelſtimmung aus, welche die Worte Chriſti auf die Apoſtel ausübten. Sie tönt in der weiteren Schaar nach und zwar ſo, daſs die in Johannes wachgerufene lautere Empfindung immer leiſer wiederhallt, die durch Andreas vertretene trübere Auffaſſung dagegen in verſtärktem Maaſse auftritt.

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

Raffael hat Alles gethan, um die ohnehin ſchon gewaltige Wirkung der reichen Charakterſchilderung zu vermehren. Scharfe Einſchnitte gliedern die Gruppen, die auch durch das Colorit gut auseinander gehalten werden. Von Petrus bis zur hinterſten Apoſtelgruppe ſteigt die Kopfhöhe der Figuren, von dem letzten Apoſtel bis zu Chriſtus hebt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0082
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ſich der reiche landſchaftliche Hintergrund. So kommen ſchöne Liniencontraſte in das Bild. Den höchſten Reiz verlieh aber Raffael demſelben dadurch, daſs er in ihm ſein Chriſtusideal verkörperte. Als einen ſchlanken Mann von reinem Ebenmaaſs in den feinen Gliedern dachte ſich Raffael den Gottesſohn, in den Kopf aber legte er den Ausdruck vollendeter Anmuth und ruhiger Hoheit. Reiches blondes Haar fällt in leichten Wellen bis auf die Schultern herab und rahmt das von einem vollkommenen Oval umriſſene Antlitz ein, in welchem beſonders die Zeichnung des Mundes Milde und Liebe ausſpricht.

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

In dem zuletzt erwähnten Holzſchnitte dürfen wir die endgiltige Löſung der Aufgabe, das vollendete Ideal des Dürer'ſchen Chriſtus erkennen. Schon die Dornenkrone und die Blutstropfen auf der Stirn deuten darauf hin, daſs Dürer auf das Leiden den gröſsten Nachdruck

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0083
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

gelegt hat. Der Schmerz hat das Auge erweitert und den Mund geöffnet. Vorwurfsvoll blickt Chriſtus aus dem gewaltigen Auge, gramerfüllt furcht ſich ſeine Stirn. Er hat den Schmerz ſiegreich überwunden und ſeine Kraft und Hoheit bewahrt, aber ein tiefernſter Zug iſt ihm geblieben. Als ein Held, der in den Tod geht, erſcheint uns Dürer's Chriſtus. Raffael dagegen ſchildert den verklärten Chriſtus nach der Auferſtehung, welcher das bittere Leiden bereits vergeſſen und die urſprüngliche Natur voll Milde und Liebe wieder gewonnen hat. Gewiſs offenbart ſich in dieſer merkwürdig entgegengeſetzten Auffaſſung zunächst die Eigenart der beiden Künſtler. Der tiefſinnige, dem ſtrengen Ernſt des Lebens zugewandte, für die Erforſchung der Wahrheit auf allen Gebieten gleichmäſsig begeiſterte Nürnberger Meiſter muſste vom Leiden Chriſti anders ergriffen werden, als der für Anmuth und ſinnliche Schönheit erglühende Raffael. Man braucht nur ihre Selbſtporträte zu betrachten, um die Naturnothwendigkeit dieſer Unterſchiede zu begreifen. Gleichzeitig vertreten aber die beiden Künſtler die groſsen weltgeſchichtlichen Gegenſätze in der germaniſchen und romaniſchen Anſchauung der religiöſen Dinge.

Für die germaniſchen Völker bildet die Paſſion Chriſti den Kern und Angelpunkt des Glaubens. Und nicht die religiöſe Vorſtellung allein, auch die Phantaſie derſelben erſcheint von dem Leiden und dem Tode Chriſti in höchſtem Maaſse erfüllt. Man ſtreiche aus den Werken Schongauer's, Holbein's und Dürer's die Schilderungen der Paſſion und man hat ihre beſten Schöpfungen, ja die hervorragendſten Leiſtungen deutſcher Kunſt weggewiſcht. Niemals hat die Paſſion im Leben und Denken der Italiener eine ähnliche Bedeutung gewonnen. Uns hat ſchon der altgermaniſche Mythus gelehrt, die Götter leidend, ſterbend, ſich opfernd zu ſchauen; dem italieniſchen Volke wurde durch die antike Tradition die Anmuth und ungetrübte Seligkeit als ein weſentliches Merkmal der göttlichen Natur gewieſen. Dieſem Volksglauben gemäſs tritt auch in Raffael's Werken die Paſſionsgeſchichte in den Hintergrund. Ganz im Anfange ſeiner Laufbahn, noch in völliger Abhängigkeit von ſeinem Lehrer, hat er Chriſtus am Kreuze gemalt, dann 1507 die Grablegung Chriſti geſchildert. Der merkwürdig langſame Fortgang der Arbeit beweiſt allerdings zunächſt die Weisheit des Meiſters, welcher jede Form ruhig ausreifen lieſs; ſie deutet aber, beſonders wenn man das wiederholte Umwerfen der ganzen Compoſition erwägt, die Schwierigkeiten an, des Gedankens in der Phantaſie völlig Herr zu werden. Erſt nach langer Zeit entſchloſs ſich Raffael, wieder eine Scene aus der Leidensgeſchichte zu verkörpern. Gerade in dem Jahre, in welchem er mit den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0084
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Fig. 16. Die Kreuztragung. Madrid, Galerie.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0085
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Teppichcartons beſchäftigt war, malte er das durch ſeine Schickſale be-
Anm. 16. rühmte Bild der Kreuztragung für ein Palermitaner Kloſter.*) Als ob er aber das Selbſtbekenntniſs ablegen wollte, daſs ihn der Gegenſtand fremdartig berühre, entlehnte er die Hauptgruppe dem Holzſchnitte in Dürer's »groſser Paſſion.« Chriſtus, der unter der Laſt des Kreuzes zur Erde geſunken iſt und mit der Linken auf einen Stein ſich ſtützt, und der Scherge, welcher den Erlöſer am Stricke zerrt und mit weit geſpreizten Beinen einherſchreitet, ſind unmittelbar dem Dürer'ſchen Schnitte nachgebildet, der auch für die allgemeine Anordnung zum Muſter diente. Eine glänzendere Huldigung konnte ſich der Nürnberger, in der Heimat »nach der Sonne der Anerkennung frierende« Maler nicht wünſchen. Er war mit Recht ſtolz auf das Geſchenk, das ihm Raffael eben in dieſer Zeit (1515) überreichen lieſs, ein köſtliches Studium nach dem Nackten, die ſinnig ausgewählte Gabe für den Meiſter in der Proportionslehre; wie hätte ihn erſt die Anrufung ſeines Genies in dem Gemälde der Kreuztragung erfreut und gehoben!

Spiegelt der Carton der Berufung Petri ausſchlieſslich pſychologiſche Empfindungen und Stimmungen wieder, ſo entrollt dafür der dritte Carton eine reiche, auch äuſserlich mächtig bewegte Handlung. Raffael ſchildert in demſelben nach den Worten der Apoſtelgeſchichte (**2**, 2—8) die Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes an der ſchönen Pforte des Tempels. Der Schauplatz war durch den Text, welchen Raffael hier, wie immer, mit der gröſsten Treue wiedergab, vorgeſchrieben. Die beiden Apoſtel ſtehen in der ſäulengeſchmückten Vorhalle, der Stoa, welche eine Menge Volkes durchſchreitet, wo ſich die Bettler aufhalten. Indem Raffael für Form und Zierrat der Säulen in der alten Peterskirche aufgeſtellte Bronzeſäulen zum Muſter wählte, mit gewundenen Schäften und reichem Relieffchmucke, verlieh er der Ueberlieferung volles Recht; denn die Säulen in der Peterskirche ſollten angeblich aus dem Tempel von Jeruſalem ſtammen; gleichzeitig bot er aber dem Teppicharbeiter eine glänzende Gelegenheit, ſeine Kunſt zu zeigen, und die gröſste ornamentale Pracht, ſo leicht im Webeſtoff herſtellbar, zu entwickeln. Die Rückſicht auf die Gewebetechnik lieſs Raffael von einer ſtilrichtigen Säulenordnung abſehen; der Klarheit und Schönheit der

*) Stich von Toschi. Röthelzeichnung zur Madonna in Florenz Br. 491; zu 2 Reitern in der Albertina Br. 178.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0086
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Compoſition zu Liebe opferte er die Regeln der Perſpective. Daſs ſein Säulenbau der Wirklichkeit widerſpreche, wuſste Raffael gewiſs ebenſogut, wie ihm die übertriebene Kleinheit der Barken auf dem »Fiſchzuge Petri« bekannt war. Ihm lag aber mehr an der innern Wahrheit als an der äuſseren Richtigkeit. Jede andere Säulenſtellung hätte die Gliederung des Bildes, die Symmetrie der Anordnung zerſtört.

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

Petrus, in ſcharfes Profil geſtellt, hat das Machtwort geſprochen, Johannes winkt liebevoll aufmunternd dem Bettler zu, ſich zu erheben, und ſchon macht auch derſelbe den Verſuch und beginnt den Leib zu ſtrecken, wobei er mechaniſch noch nach der Krücke auf dem Boden greift. Könnte doch auch dem anderen, durch eine Säule von der Hauptgruppe getrennten Bettler gleiches Heil widerfahren! Er kniet, auf einen Stock geſtützt, und wendet das Geſicht mit dem Ausdruck einer ſeltſam aus Schrecken, Hoffnung und Neid gemiſchten Empfindung den Apoſteln zu. Die Kopfform giebt an Häſslichkeit dem Typus des anderen Bettlers wenig nach. Einige ſpärliche Barthaare zeigen ſich am Kinn, die Unterlippe hängt vor, die niedrige Stirn weicht ſtark zurück, der Schädel iſt nahezu kahl. Doch prägt ſich die ſittliche Verkommenheit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0087
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

viel deutlicher aus, als die natürliche Hilfloſigkeit. Und dieſen Gegenſatz zu dem durch ein Wunder geheilten Bettler auszuſprechen und dadurch die That der Apoſtel auch für die rein menſchliche Empfindung zu begründen, mag bewuſste Abſicht des Künſtlers geweſen ſein.

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

Einen noch höheren dramatiſchen Schwung als die Heilung des Lahmen offenbart der vierte Carton: die Beſtrafung des Ananias (Apoſtelgeſch. **5**, 1—5). Auf hoher Bühne haben ſich neun Apoſtel verſammelt, und über Ananias, welcher das für die Armen beſtimmte Geld vorenthalten und »Gott belogen« hat, Gericht gehalten. Wir ſehen das Urtheil bereits vollſtreckt. Vor den Stufen der Bühne iſt Ananias hingeſunken, ſein Leben in krampfhaften Zuckungen ausathmend. Den Eindruck des furchtbaren Vorganges ſpiegelt die nächſte Umgebung wieder. Der Jüngling, welcher links knieend auf ein Almoſen wartet, prallt förmlich entſetzt zurück; zwei Männer, rechts ſtehend, beugen ſich ängſtlich über Ananias; der eine mit weit ausgebreiteten Armen und vorgeſtrecktem linken Fuſse blickt verblüfft auf den ſo plötzlich ſterbenden Gefährten, während der andere jüngere mit der Hand auf die Apoſtelgruppe hinweiſt und dadurch den Zuſammenhang des Ereigniſſes

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0088
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

andeutet. Auch ſonſt hat aber Raffael Sorge getragen, daſs wir über die Hauptrollen der Apoſtel nicht im Dunkeln bleiben. Von der groſsen Gruppe, in welcher Mitleid, Staunen und Furcht vor der Macht Gottes offenbar wird, ſondern ſich zwei Apoſtel ſcharf ab. Aus der Mitte der Gruppe tritt ein Apoſtel heraus, finſter blickt ſein Auge, ſtrenger Ernſt, bis zur Härte geſteigert, ſpricht aus ſeinen Zügen. Uebeweglich, beinahe ſteif ſteht er da, nur die Linke, welche mit ausgeſtrecktem Finger auf Ananias und deſſen Gefährten zeigt, bekundet die innere Erregung. Der wahre Held der Handlung, wenn er auch nicht den Ehrenplatz einnimmt, iſt aber Petrus, welcher rechts von dem erſten Apoſtel bis an die Schranke der Bühne vorgetreten iſt und mit hoch erhobenem Arm ſich als den Vollſtrecker des göttlichen Strafgerichtes enthüllt. Aus welchen Gründen Raffael die Hauptfiguren gleichſam verdoppelt, neben Petrus noch einem zweiten Apoſtel eine ſo hervorragende Stellung gegeben und jenen mehr an die Seite des Bildes gerückt hat, wiſſen wir nicht. Beſäſsen wir noch die Skizze zu dem von Schülerhand vollendeten Carton, ſo würde uns wahrſcheinlich dieſer auffallende Umſtand genügend erklärt werden. Nichts trübt dagegen die Durchſichtigkeit der beiden Seitengruppen. Links gewahren wir auf der Bühne, von den anderen Apoſteln getrennt, Johannes mit milder Hand Frauen und Männern Almoſen ſpendend; rechts naht ohne Ahnung des Strafgerichtes, das ihren Mann getroffen hat, Sapphira, in den Händen Geld, den verheimlichten Erlös aus ihren Gütern, zählend. Dieſe beiden Seitengruppen durften nicht fehlen. Durch ſie erſt wird der ganze Verlauf der dramatiſchen Handlung uns klar vor die Augen gebracht, ſie geben erſt der Schilderung den rechten Abſchluſs ſowohl in Bezug auf die maleriſche Form wie auf die Abſtufung der Empfindungen. Wie langſam und leiſe klingt das gewaltige Pathos aus, welches die Mittelgruppe beherrſcht, wie wohlthuend wirkt der Contraſt der äuſserlich bewegten, aber innerlich ruhigen Seitengruppen zu den äuſserlich wenig bewegten aber innerlich mächtig erregten Apoſteln! Mit Recht wurde daher ſtets dieſes Bild als ein unübertroffenes Muſter der Compoſition geprieſen.

Die folgenden drei Cartons verherrlichen den Apoſtel Paulus, ſchildern ihn als Wunderthäter, erzählen, daſs er von dem Volke wie ein Gott verehrt wurde und beſchreiben die Macht ſeiner Rede. Als Gegenſtück zur Beſtrafung des Ananias durch Petrus führt uns Raffael im fünften Carton die Blendung des Zauberers Elymas (Apoſtelgeſch. 13, 6)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0089 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

durch Paulus vor.*) Den dramatiſchen Ton ſchlägt er mit gleicher Kraft und Stärke an, die Scene ſelbſt ordnete er aber anders als in dem letzten Carton. Die Mitte des Bildes nimmt, vor einer Niſche auf erhöhtem Stuhle ſitzend, der Proconſul Sergius, von Lictoren umgeben, ein; Paulus und Elymas ſtehen links und rechts im Vordergrund wie zwei Kämpfer einander gegenüber. Sie haben bereits ausgekämpft, Paulus den Sieg errungen. Hoch aufgerichtet, ſtreckt er Arm und Hand zum Befehl aus; verächtlich wendet er das Antlitz vom Gegner ab, ſo daſs es beſchattet und nicht einmal im vollen Profile ſichtbar wird. Aus der ganzen Haltung ſpricht ſtolze Sicherheit und Zuverſicht. Und in der That: des Apoſtels Machtwort iſt bereits in Erfüllung gegangen, Elymas plötzlich mit Blindheit geſchlagen. Mit geſchloſſenen Augen taſtet er ängſtlich ſeinen Weg; beide Arme hat er vorgeſtreckt, die einzelnen Finger auseinandergezogen, die Füſse unſicher aufgeſetzt, den Kopf zurückgebogen. Das Ungewohnte und dadurch doppelt Furchtbare des Zuſtandes läſst ſich nicht lebendiger darſtellen. Kaum bedarf es der Nebenfiguren, um den Vorgang bis in das Feinſte und Kleinſte zu erklären. Ein Mann tritt dem Zauberer dicht zur Seite und prüft ſcharf die Augen, ob denn auch in der That ihr Licht erloſchen ſei. Seine Mienen und Geberden, beſonders die zurückprallenden Hände ſagen aus, daſs er ſich von der Wahrheit überzeugt habe. Hinter Elymas zeigt ein Mann auf ſeine eigenen Augen, um das Unglück deutlich zu machen, eine Frau aber wendet ſich zu den Nachbarn und weiſt zornentflammt auf den Apoſtel als den Urheber der That. Nicht eine Geſtalt erſcheint zwecklos in dem Bilde oder könnte vermiſst werden. Bis zu den fernſtehenden hin werden die Beziehungen zur Handlung geſponnen und charakteriſtiſche Züge ausgeprägt. Die höchſte Kunſt freilich ſparte Raffael für die beiden Hauptperſonen. Bei dem Apoſtel der männlich kräftige Kopf, bei Elymas die gemeine Pfiffigkeit, die doch zu Schanden wird, dort der majeſtätiſche Wurf des Mantels, hier das unruhige, knittrige Gefälte des Gewandes, Alles enthüllt den Gegenſatz zwiſchen dem Triumphator und dem Beſiegten. Auch die Beleuchtung der beiden Figuren wurde von Raffael wohl vorbedacht. Auf Elymas Augen fällt das ſtärkſte Licht, um ihre Abgeſtorbenheit nur noch deutlicher zu verrathen, bei dem Apoſtel wird die ausgeſtreckte Hand, das Werkzeug des Willens, am hellſten beleuchtet. Paulus und ſein Gefährte Barnabas ſtehen im milden Halbdunkel, ein greller Schein wird auf Elymas und deſſen Umgebung geworfen. Wie mag erſt der Carton in unverſehrtem Zuſtande

*) Biſterzeichnung mit aufgehöhten Lichtern in Windſor (Ph. 4.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0090
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 17. Das Opfer zu Lyſtra. Cartonzeichnung. London, Kenſingtonmuſeum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0091
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gewirkt haben. Leider hat er durch Uebermalung und Abfall der urſprünglichen Farbe viel gelitten.

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

Bekanntlich hat Raffael zu dieſem Carton ſich mannigfach ſtoffliche Anregungen aus der Antike geholt, den ganzen Opferapparat römiſchen Sculpturen nachgebildet. Die Reliefs der Trajanſäule wieſen ihm ähnliche Scenen, insbeſondere aber fand er die Gruppe mit dem Opferſtiere in einem antiken Relief vorgebildet, welches in den Gärten der Medici bewahrt wurde. Es iſt durch die Nachzeichnung des Santi Bartolo*)

*) Admiranda t. X.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0092
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

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

Aus dem mächtig wogenden Volksleben verſetzt uns der letzte Carton in die ſtille Welt leiſer Seelenſtimmungen, wie ſie durch den Wiederhall einer Rede geweckt werden. Er ſchildert (Apoſtelgeſch. 17, 16—18, 34) die Predigt Pauli in Athen.*) Stattliche Tempel grenzen den Platz ein, auf welchem der Apoſtel den Epikureern und Stoikern den unbekannten Gott verkündete. Rechts erhebt ſich ein Rundbau, deſſen Formen ſichtlich an Bramante's kleine Kapelle im Hofe von S. Pietro in Montorio erinnern. Säulen von grünlichem Marmor umſchlieſsen den Mauerkern, in deſſen Niſchen Bildſäulen aufgeſtellt ſind. Auch vor der Tempelthüre iſt eine Erzſtatue, den Gott Mars darſtellend, errichtet. Auf der linken Seite, doch ſo, daſs zwiſchen den beiden Tempeln ein Durchblick in das Freie ſich öffnet, ſteigt eine mächtige

*) Biſterzeichnung im Louvre Br. 271. Röthelzeichnung der Paulusgruppe in der Albertina Br. 499.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0093
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Pfeilerhalle empor. Eine erhöhte Platform nimmt den ganzen Vordergrund links ein. Paulus ſteht allein auf derſelben und beherrſcht auf dieſe Weiſe ſchon äuſserlich die Verſammlung, wie er auch als die allein handelnde Hauptperſon auftritt. Im Eifer der Rede iſt er bis hart an die Stufen vorgeſchritten, beide Arme hält er ausgeſtreckt in die Höhe, um ſeine Worte noch eindringlicher zu geſtalten. In dieſem lebendigen Geberdenſpiele ſammelt ſich die geiſtige Erregung des Apoſtels. Selbſt der beſchattete Kopf, im Profil ſichtbar und nach links gewendet, tritt in Bezug auf die Kraft des Ausdrucks dagegen zurück, auch der Leib zeigt eine vollkommen ruhige Haltung, um die Aufmerkſamkeit ganz allein auf die charakteriſtiſche Bewegung der Arme zu lenken. Dieſe beſtimmt auch die Form des Gewandes, den über die linke Schulter raſch geworfenen Mantelzipfel und die durch die Hebung der Arme zurückgeſchobenen Aermelfalten.

Dem Apoſtel gegenüber auf tieferem Plane erblicken wir die »Männer von Athen«. Sie erſcheinen kleiner als es die Entfernung vom Auge im Verhältniſs zu Paulus verlangt. Um ſo majeſtätiſcher wirkt ſeine Geſtalt, um ſo mächtiger beherrſcht er die Gemeinde, die unter dem Banne der Rede ſteht. Jede Stufe der Aufmerkſamkeit, alle Grade der Theilnahme werden in den Zügen der Zuhörer offenbar. Der vorderſte Mann in der Gruppe, an welchen der Apoſtel zunächſt ſeine Worte richtet, hält die Arme unter ſeinem Gewande läſſig geſenkt, neigt den Kopf, wie man wohl thut, wenn man ſcharf und genau hören will, ein wenig zur Seite und blickt treuherzig auf den Redner. Sein Nachbar, ein kahlköpfiger Greis, hört nur widerwillig zu, kann aber die Wucht der Worte nicht leugnen. Feſt ſtützt er ſich mit beiden Händen auf einen Krückſtock und hat die Wange auf dieſe gelegt. Unter buſchigen Augenbrauen lagern tief die Augen, welche den Apoſtel durchdringen möchten. Wie wenig er überzeugt iſt, ſagen die Stirnrunzeln, und dennoch vermag er den Blick vom Redner nicht wegzuwenden. In tiefes Nachdenken iſt der dritte Zuhörer verſunken; er hält den Kopf vorgeneigt, die Arme unter dem Mantel verſchränkt und zeigt in Mienen und in der ganzen Haltung, wie mächtig ihn Pauli Predigt ergriffen hat, ſo daſs er die Auſsenwelt ganz vergiſst und ſich völlig in die empfangenen Eindrücke verſenkt, ganz im Gegenſatze zu dem alten Manne vor der Tempelſäule, welcher in mehr äuſserlicher Weiſe die Rede überlegt und, wie der an den Mund gelegte Finger andeutet, ſich prüfend und bei ſich abwägend verhält. Alle dieſe Geſtalten ſtehen jede für ſich da, kümmern ſich nicht um einander, finden ihren Mittelpunkt ausſchlieſslich im Apoſtel. Lebendiger und aufgeregter enthüllt ſich die andere Haupt-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0094
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Felix A. Loerdens. del. et sc. Dresden.

Fig. 18. Paulus predigt in Athen. Cartonzeichnung. London, Kensingtonmuseum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0095
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gruppe, die auf zwei Bänken in der Tiefe des Bildes Platz genommen hat. Drei alte Männer erörtern halblaut die neue Lehre und ziehen dadurch die Aufmerkſamkeit der zwei Jünglinge auf der vorderen Bank auf ſich. Der eine wendet ſich haſtig um, begierig die Gegenreden zu vernehmen, der andere hat den Kopf gleichfalls zurückgedreht, weiſt aber mit der Hand auf den Apoſtel, als wollte er bekräftigen: dieſes hat der Redner wirklich geſagt. Hinter ſeinem ausgeſtreckten Arme taucht, ſcharf und hell von den Steinpfeilern ſich abhebend, noch ein jugendlicher Kopf auf, der die Augen ſtarr auf den Apoſtel richtet und ſein Staunen über die wunderbare neue Lehre gar nicht bemeiſtern kann. Er bildet den Uebergang zu den drei Männern hinter Paulus, unter welchen namentlich der dickbauchige Plebejer auffällt, der mit der Mütze auf dem Kopfe, die Hände in den Gürtel geſteckt, ſtumpf zu dem Redner emporblickt. Ihn hat die bloſse Neugierde in den Areopag gebracht, während wieder die beiden anderen Geſtalten theils ſympathiſches Intereſſe, theils bedächtige, kühl berechnende Aufmerkſamkeit bekunden. Keiner von allen dieſen Zuhörern hat es bis zur völligen Zuſtimmung zu den Worten des Apoſtels gebracht, in keinem iſt die neue Wahrheit zur Ueberzeugung geworden. Für dieſe Rolle hat Raffael einen Mann und eine Frau auserſehen, welche rechts im Vordergrunde die Stufen emporſteigen. In dem Manne, der beide Hände dem Apoſtel entgegenſtreckt, ſpricht ſich die freudige Begeiſterung aus, ſeine Begleiterin verhält ſich ruhiger, offenbart in ihren Zügen aber gleichfalls Ehrfurcht und Bewunderung. Wir haben nicht nöthig, nach der Bedeutung dieſer beiden Geſtalten zu fragen. Der letzte Vers des 17. Capitels in der Apoſtelgeſchichte belehrt uns über ihre Natur: »Etliche Männer hingen ihm an und wurden gläubig; unter welchen war Dionyſius, einer aus dem Rath, und ein Weib mit Namen Damaris«. Erſt durch Dionys den Areopagiten und durch Damaris, die Vertreter des bekehrten und gläubigen Volkes, gewann das Bild den rechten inneren Abſchluſs.

Die Teppichcartons ſind die Parthenonſculpturen der neueren Kunſt. Wie die Statuen und Reliefs am Parthenon, wenn ſie auch nicht durchgängig die eigenhändige Arbeit des Meiſters verrathen, als die vollendetſte Schöpfung des Phidias und ſeiner Schule, als der Höhepunkt helleniſcher Kunſt begrüſst werden: ebenſo treten uns in den Teppichcartons die reifſten Leiſtungen Raffael's und ſeiner Schule und in ihnen zugleich die herrlichſten Werke der italieniſchen Renaiſſance entgegen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0096
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Von den Parthenonſculpturen entlehnen wir den Maaſsſtab, wenn wir den Werth eines antiken plaſtiſchen Werkes ſicher beurtheilen wollen, zu ihnen blicken wir unwillkürlich prüfend und vergleichend, ſobald aus der noch immer unerſchöpften griechiſchen Erde ein neues Marmorbild emportaucht. In ähnlicher Weiſe dürfen auch Raffael's Teppichcartons eine Muſtergeltung in Anſpruch nehmen. Der Gedanke, daſs dieſelben anders erſcheinen könnten, kommt uns gar nicht in den Sinn. Die Natur ſelbſt, möchten wir glauben, hat ſie geſchaffen und ihnen das Gepräge nicht allein der Vollkommenheit, ſondern auch der unbedingten Nothwendigkeit verliehen. Aus jedem Carton leuchtet uns hell und klar ein feſtes Bildungsgeſetz entgegen, nach welchem der Künſtler jede Gruppe, jede Geſtalt entworfen hat. Doch hat er das Geſetz nicht von auſsen in das einzelne Bild hineingetragen, ſondern jedesmal aus der Natur der Handlung und des Charakters der Hauptperſonen frei und ſelbſtändig entwickelt. Raffael kennt keine Regeln, die mechaniſch wiederholt werden; er läſst, ſcheinbar aller Selbſtthätigkeit entſagend, das innere Weſen des geſchilderten Gegenſtandes ſich frei und harmoniſch entfalten. So tritt in jedem Falle rein und unverhüllt das Geſetz einer wahrhaft organiſchen Bildung in die Erſcheinung. Wie wunderbar mannigfach ſind doch die Grundlinien, auf welchen ſich die Compoſition aufbaut! Bald bewegt ſich dieſelbe fortſchreitend auf einer horizontalen Linie, bald läſst ſie ſich von einem Eirund (Ananias), bald von einem Halbkreiſe umſchlieſsen. Der Held der Handlung nimmt nicht immer die Mitte des Bildes ein, ſehr oft wird er an die Seite gerückt. Niemals bleiben wir aber in Zweifel, wo wir die Hauptperſon zu ſuchen haben; ſtets weiſs der Künſtler durch treffende Züge ihre Bedeutung hervorzuheben. Er ſtellt ſie für ſich einem drängenden Haufen gegenüber, er läſst die Augen aller Theilnehmenden auf den Helden ſich richten, alle ſich dieſem entgegenbewegen. Die Hauptperſon hebt ſich von den Genoſſen durch die Farbe des Gewandes (Weide meine Lämmer) ab, überragt ſie durch Stellung und das gröſsere Körpermaaſs (Predigt in Athen). Wenn in der Beſtrafung des Ananias Petrus und die Apoſtel eine centrale Stellung einnehmen, im Elymascarton dagegen dieſer Ehrenplatz dem römiſchen Proconſul eingeräumt wird, ſo iſt Beides gleich weiſe erſonnen. Dort übt Petrus das Richteramt in ſeiner Gemeinde aus, hier tritt Paulus vor dem Tribunal als Vertheidiger auf und muſs dem Gegner gegenüberſtehen. Nicht um den feinſten Grad lebendiger und erregter durfte Chriſtus in der Schlüſſelübergabe geſchildert werden, nicht eine Spur leiſer durfte der Ton der pathetiſchen Leidenſchaft in Paulus (Predigt) anklingen. Dem auferſtandenen Chriſtus, der das menſchlich ſterbliche Weſen bereits ab-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0097
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

geſtreift hat, ziemt majeſtätiſche Ruhe; der mächtig aufbrauſende, ausgreifende Zorn legt vom Wahrheitseifer des Apoſtels das beſte Zeugniſs ab. Wer die Geſetze des künſtleriſchen Schaffens erkennen will — nur muſs er nicht Recepte der Compoſition erwarten — wird in Raffael's Teppichcartons einen unendlich reichen Stoff finden.

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

Anm. 17. Daſs Raffael mit den Werken Maſaccio's, ſeines anderen Ahnherrn, vertraut war, bezeugt nicht allein Vaſari ausdrücklich, dafür bürgen auch unmittelbar die Teppichcartons. Die Abhängigkeit einzelner Geſtalten in den letzteren von den Fresken in der florentiner Brancacci-Kapelle wurde oft hervorgehoben. So wird der Apoſtel Paulus in der Predigt zu Athen auf denſelben Apoſtel in dem Bilde der Brancacci-Kapelle: »Paulus beſucht den gefangenen Petrus« zurückgeführt. Dieſe Scene malte zwar Filippino Lippi, hielt ſich aber dabei gewiſs Maſaccio's ältere

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0098
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

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

Wie wunderbar Raffael's und Masaccio's Wege verschlungen sind, kann wenigstens an einem Beispiele gewiesen werden. In dem Carton der Heilung des Lahmen verleiht die Gegenüberstellung des Krüppels und der jugendlich schönen Mutter der Schilderung einen grofsen Reiz. Dieser ergreifende Contrast ist Raffael's Eigenthum, aber nicht seine ausschliefsliche Erfindung. Als Masaccio in der Brancacci-Kapelle die Apostel Petrus und Johannes als Almosenspender malte, gab er dem lahmen Bettler eine jugendliche Mutter mit dem Kinde auf dem Arme zum nächsten Nachbar. Noth und Armuth waren nicht im Stande, die Anmuth ihrer Züge zu verderben. Wir haben Mitleid mit dem Krüppel, ihr aber wenden wir eine herzliche Empfindung und warme Theilnahme zu. Wie müfste die Mutter erst in Schönheit strahlen, wie grofs wäre

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0099
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ihr Abſtand von dem durch die Natur ſelbſt zum Elend verurtheilten Lahmen, wenn die entſtellende Verhüllung weggezogen werden könnte! Dieſen fruchtbaren Gedanken hat Raffael aufgegriffen. Er lieſs den Gegenſatz zwiſchen den beiden Geſtalten, den Maſaccio nur andeutet, ganz und rein ſich vollziehen, hob den zwiſchen Theilnahme und Bewunderung ſchwankenden Eindruck der jugendlichen Mutter auf, fügte zur Anmuth auch die von Geſundheit ſtrotzende Kraft hinzu und ſchuf auf dieſe Art eine der wirkungsvollſten Gruppen in ſeinem Bilde. So mag noch mancher von Maſaccio angeſchlagene Ton in Raffael's Phantaſie einen mächtigen Wiederhall geweckt haben, nur daſs ihn unſer ſtumpfer Sinn nicht mehr vernimmt.

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

Man wird Michelangelo's Einfluſs auf Raffael erſt dann durchſchlagend nennen dürfen, wenn ſich derſelbe auch in ſolchen Werken des jüngeren Künſtlers äuſsert, welche einen ſelbſtändigen Gedankenkreis ſchildern. Der Nachweis, daſs Raffael Michelangelo's Werke im Allgemeinen ſtudirt und einzelne Züge derſelben feſtgehalten hat, genügt nicht. Eine ſolche Anlehnung an ältere Meiſter lag überhaupt in den Sitten der Renaiſſancekünſtler. Kein einziger derſelben verſäumte in der Schule der Vorgänger

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0100
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

zu lernen und ſich auf ihre Schultern zu ſtellen. Vor Allen beſaſs aber Raffael eine wunderbare Empfänglichkeit für das Groſse und Neue in den Schöpfungen ſeiner Genoſſen. Auf ſeinem Wege hatte er ſich, wie wir ſahen, bereits mit Perugino, Lionardo, Fra Bartolommeo, Sebaſtian del Piombo berührt, und war jedem derſelben zu Danke verpflichtet. Unabläſsig zeigte er ſich bemüht, ſeine Kunſt zu erweitern und, ohne daſs er den eigenthümlichen Kern ſeiner Natur verſehrte, neue Formen anzunehmen. Daher ſtammen die ſtiliſtiſchen Wandlungen, ſo zahlreich wie bei keinem anderen Künſtler, daher die überraſchenden Wendungen in den einzelnen Perioden ſeiner Entwickelung. Als ob er niemals eine andere Weiſe gekannt hätte, ſo friſch erſcheint in jedem Falle ſeine Auffaſſung, ſo vollſtändig lebt er ſich ſtets in die neue Formenwelt ein. Steht es anders mit dem Einfluſſe Michelangelo's? Dient er auch nur als Staffel für Raffael, damit dieſer die Höhe der perſönlichen Ausbildung ſicherer erklimme, oder bezwang der gewaltige Meiſter ſogar Raffael's Natur, daſs dieſe ſich vor ihm beugen, ihr ſelbſtändiges Weſen aufgeben muſste? Die Prüfung der Teppichcartons kann allein die Frage löſen. Nicht die Einzelgeſtalten, welche mit Michelangelo's Figuren gleichnamig ſind, wie Jehova, Propheten und Sibyllen dürfen zur Entſcheidung aufgerufen werden. Mit der ſtofflichen Anregung war ſelbſtverſtändlich die Rückſicht auf die gleichzeitig gegebenen Formen verknüpft. Raffael verſuchte ſich das eine und andere Mal in Michelangelo's Bahnen. Dieſe Folgerung allein kann aus den Jehova- und Prophetenbildern gezogen werden; ſie fällt keineswegs zuſammen mit der Behauptung, daſs Michelangelo den jüngeren Meiſter zu dauerndem Verlaſſen der urſprünglichen Geleiſe bewogen habe. Offenbarte doch Raffael ſelbſt in den Nachbildungen michelangelesker Typen eine groſse Freiheit und das vollkommene Bewuſstſein, was ſeiner Natur fromme und wo ſeine wahre Stärke liege. Das gilt ſowohl von den Propheten und den Sibyllen in Sta. Maria della pace, wie von dem miniaturartig fein ausgeführten, nur in der Färbung wenig anſprechenden kleinen Gemälde in der Gallerie Pitti, welches die Viſion Ezechiel's: Gottvater auf den drei Evangeliſtenthieren thronend und vom Matthäusengel angebetet, darſtellt.*) Für die Anordnung der beiden kleineren Engel, welche Jehova's Arme ſtützen, war Michelangelo's Beiſpiel maaſsgebend. Welchen Inſpirationen aber Raffael bei der Bildung Jehova's folgte, verrathen Vaſari's Worte: Raffael malte Chriſtum (d. h. Jehova) nach Art des Jupiter. In der That gehen auch die Züge der Hauptgeſtalt auf den antiken Göttertypus zurück.

*) Stich von Eichens.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0101
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Zu welchen Schlüſſen geben uns nun die Raffaeliſchen Cartons das Recht? Die nach ihnen gewirkten Teppiche waren beſtimmt, denſelben Raum zu ſchmücken, in welchem Michelangelo wenige Jahre zuvor die Decke gemalt hatte, ſie ergänzten und vollendeten den von ihm geſchaffenen Bilderkreis. Sollte Raffael nicht gerade hier die beſondere Einwirkung Michelangelo's erfahren und zum Wettſtreit den ſtärkſten Anreiz empfunden haben? Zunächſt zeigen ſich freilich nur Verſchiedenheiten. In der Wahl der Kopftypen, der Körpermaaſse ging Raffael ſeinen eigenen Weg. Nach einem Lieblingsmodell, ſo ſcheint es, bildete Raffael die Frauenköpfe, kenntlich an der breiten Naſenwurzel, dem dadurch erweiterten Abſtand der Augen, welche länglich geſchnitten und von ſtarken Brauen beſchattet ſind, an der leiſe vortretenden Oberlippe und dem kräftig gezeichneten Kinn. In den männlichen Figuren tritt die Erinnerung an die gedrungenen Körper echter Römer an den Tag. Raffael's Geſtalten können auch auſserhalb ſeiner Phantaſie leben, während die Männer und Frauen Michelangelo's deſſen ſchöpferiſchem Geiſt ausſchlieſslich das Daſein danken. In einem Punkte nähern ſich aber die beiden Meiſter einander in überraſchender Weiſe. Die Deckenbilder und Cartons ſtimmen gleichmäſsig die erhöhte Tonart an, in welcher allein die wahre Poeſie ſich auszuſprechen vermag. Sie führen uns bei aller Wahrhaftigkeit der Schilderung in eine ſelbſtändige Welt, wo Leidenſchaften und Empfindungen in ungetrübter Macht und Reinheit, alle Formen und Linien ſich bedingungslos unterwerfend, walten. Dieſes Ziel wird durch die vollkommenen Charaktere der handelnden Perſonen erreicht, vollkommen nach zwei Seiten: Die Leidenſchaft oder Empfindung iſt ihr Lebensprinzip, das von innen aus alle Theile der Geſtalt durchdringt und keine Theilung duldet; die äuſseren Formen aber wollen nicht durch Gröſse und Schönheit allein gelten, ſondern auch durch den Ausdruck bedeutend erſcheinen. An ihnen iſt nicht nur das Eine und Andere weſentlich; alle Glieder, alle Linien dienen ausſchlieſslich als Organe des inneren Lebens. So hat Paulus in den Cartons nicht für einen Augenblick die Maske des Redners angenommen; er iſt vielmehr die reine Verkörperung des Redners, und Alles an ihm, die Arme, die Hände bis zu den Fingerſpitzen redet mit. So iſt Noah an der Decke der Sixtina der wirkliche Schläfer und an Adam erwachen gleichmäſsig alle Glieder aus dem dumpfen Daſein in das Leben. Nur die unbedingte Herrſchaft über die Formenwelt verbunden mit einer ſchöpferiſchen Anſchauung des Seelenlebens vermochte ſo ideale und dennoch bis zur feinſten Faſer wirkliche Weſen hervorzurufen. Michelangelo ging in dieſen Schilderungen voran. Wenn Raffael in den Teppichcartons zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0102
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

der gleichen Höhe ſich emporſchwang, ſo dürfen wir nicht einfach ſagen: er kam dem älteren Meiſter nach, ſondern müſſen bekennen, daſs er ihm folgte, daſs es Michelangelo's Beiſpiel war, welches Raffael zu ſolchem Wetteifer anſpornte und idealen Charakterſchilderungen, dem heroiſchen Stile, entſchiedener als je zuvor ſich zuneigen lieſs. Hier alſo offenbart ſich ein lebendiges Wechſelverhältniſs zwiſchen den beiden Meiſtern, und erſcheint Michelangelo's Einfluſs in Wahrheit wirkſam. In demſelben Augenblicke aber, in welchem wir denſelben erkennen, tritt auch, was die beiden Männer ſcheidet und als urſprünglicher Naturgegenſatz aufgefaſst werden muſs, hell und ſcharf zu Tage. Michelangelo genügt für die Verkörperung ſeiner Gedanken die Einzelgeſtalt und die Gruppe. Selbſt umfangreiche Compoſitionen, z. B. die Sündfluth, zerfallen in loſe zuſammenhängende Gruppen. Darin zeigt ſich die Kraft des plaſtiſchen Zuges in Michelangelo's Weſen. In Raffael dagegen überwiegt die Luſt und Freude am Erzählen. Er ſieht alle Scenen, die er darzuſtellen hat, in ihrem dramatiſchen Verlaufe; neben der Kataſtrophe werden in ſeiner Phantaſie auch die Vorgänge, welche ſie einleiteten, und ihre Folgen lebendig. Die Handlung breitet ſich aus, die Stufen derſelben greifen unmittelbar in einander, die einzelnen Gruppen verflechten ſich untrennbar. Dieſe dramatiſche Kraft hat Raffael niemals ſo reich und glänzend entfaltet, wie in den Teppichcartons, und ſo hat denn das Studium Michelangelo's ſchlieſslich doch nur dazu gedient, in ihm die eigene Natur zu vollendeter Reife zu bringen. Wie viel mächtiger wäre aber noch der Eindruck des Werkes, wenn es Raffael vergönnt geweſen wäre, die Cartons in der Weiſe auszuführen, für welche ſie ihrer ganzen Anlage nach am beſten ſich eigneten! In den Entwürfen muſste er namentlich auf die feinere Durchbildung des Colorits verzichten; die nach den Cartons gewirkten Teppiche konnten unmöglich die Zeichnung in ihrer urſprünglichen Reinheit wiedergeben; als Fresken hätten wir dieſe Compoſitionen an den unteren Wänden der Sixtiniſchen Kapelle ſchauen müſſen, dann hätte ſich ihre Wirkung verdoppelt. Je ſeltener ſich Schatten auf Raffael's Bahn legen, deſto bitterer empfinden wir es, daſs die höfiſche Prunkliebe Leo's X. gerade das reifſte Werk des Künſtlers dem flandriſchen Künſtler als Vorlage auslieferte.

Zwei Jahre hatte Raffael an den Cartons gearbeitet. Wenn er während dieſer Zeit auch Staffeleibilder malte, was er gewiſs ſchon zu ſeiner Erholung und um ſich das Auge friſch zu erhalten that, ſo wird

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0103
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

er einzelne, an das Hauptwerk erinnernde Züge unwillkürlich eingeflochten haben. Muſtert man die Reihe der ſpäteren Tafelbilder, ſo findet man vornehmlich in einem Werke dieſelben groſs gedachten Charaktere, die gleiche, alle Formen und Linien durchdringende Kraft der Empfindung, welche in den Cartons bewundert wurde — in der Sixtiniſchen Madonna.*) Das Bild wird gewöhnlich in die letzten Lebensjahre Raffael's verſetzt. Der Gedanke iſt ſo anmuthend, daſs Raffael mit der herrlichſten Madonnenſchilderung ſeine Wirkſamkeit ſchloſs, und auf der anderen Seite erſcheint die Annahme, Raffael habe nach der Sixtiniſchen Madonna noch mehrere, an Werth viel geringere Madonnenbilder gemalt, dem Lieblingsglauben an die gerade Entwickelungslinie des Künſtlers widerſtrebend. Dennoch muſs aus guten Gründen die Schöpfung der Sixtiniſchen Madonna mehrere Jahre früher (in runder Zahl 1515) angenommen werden. Sie iſt unzweifelhaft ein durchaus eigenhändiges Werk Raffael's. In den letzten Lebensjahren war er aber mit Aemtern und Arbeiten ſo ſehr überhäuft, daſs er die Ausführung der Bilder regelmäſsig ſeinen Schülern übergeben muſste. Selbſt bei Beſtellungen der vornehmſten und mächtigſten Herren verfuhr er nicht anders. Iſt es da wahrſcheinlich, daſs er nur zu Gunſten eines ferngelegenen, ihm ganz gleichgiltigen Kloſters eine Ausnahme machte? Mit groſser Sicherheit wurde ferner in dem Kopfe der Sixtiniſchen Madonna eine enge Verwandtſchaft mit der Donna velata erkannt, nach welcher Raffael auch die Magdalena in dem Cäcilienbilde gezeichnet hatte. Dadurch treten die drei Gemälde in eine engere Beziehung zu einander. Die Benutzung desſelben Modells, das in der Sixtiniſchen Madonna in jugendlicher Verklärung ſtrahlt, läſst es wenigſtens nicht unglaublich erscheinen, daſs die drei Bilder auch zeitlich ſich nahe rücken. Der Leinwandgrund, auf welchem die Sixtiniſche Madonna gemalt iſt, hat, weil er von Raffael ſelten gebraucht wurde, groſse Aufmerkſamkeit erregt und ſogar zu der wunderlichen Meinung geführt, das Bild ſei urſprünglich für eine Kirchenfahne beſtimmt geweſen. In den letzten Lebensjahren malte Raffael allerdings nicht auf Leinwand; es gab aber eine Zeit, in welcher er mit offenbarer Vorliebe den Leinwandgrund benützte. Das war das Jahr 1515. Auſser der Donna velata zeigt ihn das Porträt Caſtiglione's im Louvre und das neu entdeckte Bildniſs Giuliano's im Beſitze der verſtorbenen Groſsfürſtin Marie von Ruſsland. Die beiden letzten Bilder ſind bekanntlich vor dem Jahre 1516 entſtanden. Dieſe Zeitgrenze dürfte auch für die Sixtiniſche Madonna gelten, zumal ſie in techniſcher Hinſicht die

*) Stiche von F. Müller, Steinla, J. Keller und Mandel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0104
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

vollkommenſte Uebereinſtimmung mit den beiden Porträten offenbart. An der Sixtiniſchen Madonna ſind die Farben mit breitem Pinſel ſo dünn aufgetragen, daſs das Gemälde gegen das Licht geſehen transparent erſcheint; alle ſchweren dumpfen Schatten werden vermieden, in der Carnation die faſt ganz weiſsen Lichter durch helle gelbe Mitteltöne mit feingrauen Schatten verbunden. Das gleiche Verfahren wird an den beiden Porträten beobachtet. Der Entdecker des echten Giuliano hebt ſogar ausdrücklich die gleiche Behandlung der Hände hier mit den Händen des Papstes auf dem Bilde der Sixtiniſchen Madonna hervor. Mit noch gröſserem Nachdrucke darf man die gleiche Pinſelführung in der Malerei der Gewänder auf dem Porträte Caſtiglione's und dem Madonnenbilde verſichern.

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

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

---

*) J. Hübner in Zahn's Jahrb. III., 249.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0105
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

In dem Augenblicke, wo in dem Chriſtkind ſeine göttliche Natur dämmert und auch die Madonna ihrer hohen Sendung inne wird, müſſen die menſchlichen Empfindungen zurücktreten. Das in früheren Schilderungen ſo feſtgeſchlungene Band zwiſchen Mutter und Kind lockert ſich. Wohl hat ſich Chriſtus behaglich in den Armen der Madonna zurechtgeſetzt, den linken Arm bequem auf den Unterſchenkel geſtützt. Dieſen natürlichen Zug mochte Raffael nicht miſſen. Sonſt aber herrſcht kein engerer Zuſammenhang zwiſchen Mutter und Kind. Wie dieſe Auffaſſung dem viſionären Charakter des Bildes beſſer entſpricht, als die lieblich heitere Darſtellung in der Madonna di Foligno, ſo bekundet auch die Behandlung des Hintergrundes die weiſe Kunſt des Meiſters, ſelbſt in untergeordneten Dingen die Stimmung feſtzuhalten. Der ganze Himmel erſcheint wie überſäet von kleinen Engelsköpfen, die ſich zwiſchen den Wolken verlieren und den Eindruck des Traumhaften verſtärken. Kein Donator vertritt die gläubige Gemeinde, keine reale Landschaft breitet ſich zu Füſsen der himmliſchen Geſtalten aus. Nur der ehrwürdige Papſt Sixtus und die anmuthige Barbara, deren Wahrzeichen, der Thurm, neben dem Vorhange ſichtbar wird, knieen auf Wolkenſchichten zu Seiten der Madonna. Unten aber wird die Bildfläche durch eine Leiſte geſchloſſen, auf welcher die Tiara des Papſtes ruht und auf welche die beiden geflügelten Engelknaben ihre Arme ſtützen. Auch für dieſe findet ſich in der Madonna di Foligno eine verwandte Geſtalt: der Engel mit der Schrifttafel. Während aber der letztere in einer ceremoniellen Haltung, von der himmliſchen Gruppe ganz losgelöſt, beharrt, fügen ſich die Engel in der Sixtiniſchen Madonna der Viſion enge ein. Sie ſind aus dem groſsen Engelsreigen herausgetreten, um ſich den Vorgang näher anzuſehen, und blicken mit munterer Neugierde, ſo recht nach Kinderart, zu Chriſtus empor. Sie löſen gleichzeitig die Spannung, in welche das Pathos der Hauptgeſtalten den Beſchauer verſetzt. Aus dieſem Grunde, weil ſie die Scene ſo unübertrefflich abrunden, können wir die beiden Knaben nicht für eine nachträgliche Correctur des Künſtlers halten. Sie ſind allerdings auf den fertigen Wolkengrund gemalt; daraus zu ſchlieſsen, daſs Raffael urſprünglich an ihre Darſtellung gar nicht gedacht hätte, erſcheint keineswegs nothwendig. Auch techniſche Rückſichten können dazu den Anlaſs gegeben haben.

Die beiden Engelknaben, Ideale naiver Schalkhaftigkeit, und die Madonna mit dem Chriſtkinde, unnahbar ernſt und feierlich in ihrem Weſen, mit ihren groſsen Augen die Welt umfaſſend, nehmen in der Regel alles Intereſſe vollſtändig gefangen. Doch verdienen auch die beiden Heiligengeſtalten eingehende Betrachtung. In Geſchlecht und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0106
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Alter, in Ausdruck und Bewegung einander entgegengeſetzt, ergänzen ſie ſich gegenſeitig auf das beſte und können gar nicht die eine ohne die andere Geſtalt gedacht werden. Beide müſſen mit der auſserhalb des Bildes gedachten Gemeinde in Zuſammenhang gebracht werden. Der Gnade der Madonna empfiehlt ſie der andächtig fromme Sixtus, das freudige Entzücken der Gläubigen ſcheint in dem anmuthigen Geſichte der heiligen Barbara wieder. Daſs die Figur des Papſtes als ein wahres Wunderwerk der Malerei zu preiſen ſei, in der ausgeſtreckten Hand, in der Modellirung des goldgeſtickten Gewandes die vollendete techniſche Kunſt ſich zeige, iſt allgemein anerkannt. Gegen die heilige Barbara verhält ſich das Urtheil ſpröde. Die Urſache liegt überwiegend in der ſchlechten Erhaltung gerade dieſes Kopfes, deſſen urſprünglicher Ausdruck jetzt nur noch mühſam errathen werden kann.

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0107
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

IV.

Raffael's letzte Lebensjahre.

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

So wenig begrenzt ſeine Arbeitskraft auch war und ſo groſs die Zahl ſeiner Schüler, ſie reichte doch nicht aus für die Summe der ausgedehnten maleriſchen Werke, die er gleichzeitig in Angriff nahm, und genügte vollends nicht für die Menge von Beſtellungen, welche ihm von allen Seiten zuſtrömten. Selbſt Fürſten warben um ſeine Gunſt und legten ihren Geſandten gar dringend an das Herz, Raffael's guten Willen zu gewinnen. Von Jahr zu Jahr wuchs ſein Ruhm und ſteigerte ſich der Umfang ſeines Wirkens, ſodaſs er zuletzt als die beinahe allein leitende Kraft im römiſchen Kunſtleben begrüſst werden durfte. Reich wogte dasſelbe und ſtrahlte in üppigem Glanze; der Durchſchnittswerth der Leiſtungen hob ſich Dank dem Einfluſs Raffael's in überraſchender Weiſe. Von ſeinen Schülern hat in ſpäteren Jahren, aſs ſie ſelbſtändig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0108
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

arbeiteten, kaum einer wieder ſo bedeutende Schöpfungen hervorgebracht. Aber die einzelnen Werke des Meiſters muſsten für ſeine vornehme Stellung und ſeinen Weltruhm büſsen. Es fehlt jetzt meiſtentheils der perſönliche Hauch, welchen die früheren Gemälde in ſo bezaubernder Friſche ausathmen und welchen auch die beſtunterwieſene dritte Hand ihnen nicht verleihen konnte. Gezwungen, die Mitwirkung der Schüler anzurufen, ihren Antheil an der Ausführung immer mehr zu vergröſsern, hat er ſich in vielen Fällen nur auf die allgemeine Anleitung und Aufſicht beſchränkt. Wir erkennen wohl immer ſeine Gedanken, müſſen ſie aber nur gar zu oft in grober Schrift leſen. Das Intereſſe an dem Manne, wie er ſtetig wächſt und allſeitig ſich entwickelt, bleibt in voller Kraft, ja es ſteigert ſich, wenn möglich, noch bei der Betrachtung der letzten Lebensjahre Raffael's. Auf die lautere Freude aber an den Einzelwerken muſs man in vielen Fällen verzichten.

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

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

»Indem Du auſser der Kunſt der Malerei, in welcher alle Menſchen Anm. 1.

*) Fea, Notizie p. 9.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0109
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

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

Die Ehre der Bauleitung an St. Peter theilte Raffael zunächſt, wie man vermuthen muſs, mit noch zwei Männern, mit dem bereits erwähnten Giocondo und mit Giuliano da San Gallo. Der Letztere erſcheint ſogar etwas früher als die beiden anderen Genoſſen an dem Werke betheiligt. Er wird ſeit dem erſten Januar 1514 in den Baurechnungen geführt, alſo zu einer Zeit, als Bramante († 11. März 1514), freilich durch hohes Alter und Gicht geplagt, noch lebte. Die Abnahme der Kraft Bramante's mag wohl die Urſache geweſen ſein, daſs ihm ein Gehilfe beigegeben wurde, wunderbarer Weiſe in der Perſon ſeines alten Gegners, Giuliano. Erwägt man die Vergangenheit der drei Männer, welche dem Baue gemeinſam vorſtanden, ſo möchte man muthmaſsen, daſs die geringere Arbeitslaſt Raffael zufiel. Fra Giocondo reiht ſich den glänzendſten Perſönlichkeiten der Renaiſſance würdig an, zählt zu den univerſellſten Männern des Jahrhunderts. Als die Bibliothek alles Wiſſenswürdigen aus alten und neuen Zeiten wird er geprieſen; er iſt einer der beſten Gräciſten, er ſammelt Inſchriften und commentirt Cäſar's Kriegszüge, beſitzt hervorragende hydrauliſche und botaniſche Kenntniſſe und führt in ſeiner Vaterſtadt Verona, in Venedig und in Paris — denn auch die Wanderluſt der alten Humaniſten hat ſich auf ihn vererbt — bedeutende Bauten aus. Giuliano da San Gallo aber durfte gleichfalls auf viele Jahrzehnte fruchtbarer Thätigkeit in der Architektur zurückblicken, und ſeine Werke in Florenz, Prato und Loreto als Ruhmestitel geltend machen. Seine einflufsreiche Mitwirkung an dem Plane Julius' II. die Peterskirche von Grund aus neu zu bauen, iſt bekannt genug. Da hätte es nicht Wunder nehmen können, wenn Raffael das ihm übertragene Amt nicht allzuſchwer nahm. Seinem Sinne aber entſprach dieſes keineswegs. Aus dem Briefe, welchen er bald nach ſeiner Beſtallung an den Grafen Caſtiglione richtete, entnehmen wir folgende bezeichnende Stelle: »Unſer Herr hat mir, indem er mir eine Ehre erwies, eine groſse Laſt auf die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0110
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Schulter geladen. Das iſt die Sorge um den Bau von St. Peter. Ich hoffe wohl, nicht zu unterliegen, um ſo mehr, als das Modell, das ich davon gemacht, Seiner Heiligkeit gefällt und von vielen ſchönen Geiſtern gelobt wird. Ich erhebe mich aber mit meinen Gedanken viel höher. Ich möchte die ſchönen Formen der antiken Gebäude finden, weiſs aber nicht, ob es nicht ein Icarusflug ſein wird. Groſses Licht darin giebt mir Vitruv, doch nicht ſo viel, daſs es genügt.« Auch äuſsere Umſtände zwangen ihn, ſeine Kräfte für das Werk zu ſammeln und ſtärker zu ſpannen. Fra Giocondo ſtarb bereits im Sommer 1515, und Giuliano, durch Alter und Krankheit gebrochen, legte am 1. Juli 1515 ſein Amt nieder und kehrte nach Florenz zurück. So blieb die Leitung des Baues Raffael allein anvertraut. Erſt am Ende des Jahres 1516 wurde ihm auf ſeinen Wunſch*) ein neuer Gehilfe in der Perſon des jüngeren Antonio da San Gallo beigegeben, der ſpäter (Mai 1518) zwar im Gehalte Raffael gleichgeſtellt wurde, ohne aber die gleiche Macht zu gewinnen.

Woher ſtammen Raffael's Baukenntniſſe? Einen Fingerzeig über ſeinen Lehrgang giebt vielleicht Vaſari an der Stelle, wo er über Raffael's nahen Umgang mit Baccio d'Agnolo in Florenz berichtet. Aus den Namen der Männer, welche ſich in Baccio's Werkſtatt zur Winterzeit häufig am Abend zu verſammeln pflegten, dürfen wir ſchlieſsen, daſs die architektoniſchen Dinge einen Hauptgegenſtand der Unterhaltung abgaben. Auf die Thatſache freilich, daſs zwiſchen Baccio's Bauten (Palazzo Bartolini in Florenz) und dem Raffaeliſchen Palaſtſtile eine unleugbare Verwandtſchaft walte, dürfen wir kein groſses Gewicht mehr legen, ſeitdem die Entſtehungszeit des florentiner Palaſtes im Jahre 1520 feſtgeſtellt wurde.**) Raffael hat ſich alſo nicht nach Baccio's Beiſpiel gerichtet; eher darf man annehmen, daſs beide einem gemeinſamen Muſter folgten. Noch bevor er in der florentiner Kunſtwelt heimiſch geworden, hatte Raffael bereits ſeine architektoniſchen Studien begonnen. Das beweiſen die Hintergründe auf der Vermälung Mariae und auf der Predella der Verkündigung zum Gemälde der Krönung Mariae. Doch erſt in Rom entfaltet Raffael eine reiche Thätigkeit als Architekt. Der greiſe Bramante — »Ruinante« hieſs er ſpottweiſe bei den Conſervativen, weil er alle alten Bauten ruinire und einreiſse — wurde ſein Meiſter und Lehrer. Mit der Unterweiſung fällt die practiſche Anwendung des empfangenen Unterrichtes unmittelbar zuſammen. Raffael iſt Lehrling und Meiſter beinahe am ſelben Tage geworden. Kaum in Rom ange- Anm. 2.

*) Brief Lion. Sellajo's an Michelangelo bei Gotti II, 59.

**) Vaſari V, 365.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0111
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

langt, beginnt er auch ſchon Baupläne zu entwerfen, und der erſte Plan offenbart ihn bereits als einen hervorragenden Nachfolger Bramante's. Zur Feier der wiederhergeſtellten Zunftverfaſſung 1509 ſtifteten die römiſchen Goldſchmiede ihrem Schutzpatrone, dem h. Eligius, zu Ehren eine Kirche, deren Aufriſs Raffael übertragen wurde. Die Kirche, in Kreuzform angelegt, beſitzt als Hauptſchmuck über der Vierung die von vier Pfeilern getragene Kuppel, an welcher ein von vier Rundfenſtern unterbrochener hoher Fries den Tambour erſetzt. Die Geſammtanlage wie viele Einzelheiten laſſen deutlich erkennen, daſs Raffael von Bramante's Bauidealen vollſtändig erfüllt war.*) Wie Raffael, von Julius II. zu neuen und umfaſſenden maleriſchen Aufgaben berufen, inmitten der angeſtrengten Thätigkeit in der Stanza della Segnatura auch noch die Kraft und Muſse zu mannigfachen Bauplänen fand — denn auch der Entwurf der Farneſina, wenn er Raffael gehört, würde in das Jahr 1809 fallen — erſcheint uns Nachgeborenen ein pſychologiſches Räthſel. An der Thatſache, daſs ſeine Phantaſie auch architektoniſche Probleme wunderbar bemeiſterte und daſs er die ſechs Jahre ſeiner Genoſſenſchaft mit Bramante überreich ausnützte, läſst ſich nicht zweifeln. Nicht allein das Zeugniſs des Letzteren auf dem Todtenbette, auch Raffael's architektoniſche Hintergründe in den vaticaniſchen Fresken belehren uns über den engen Anſchluſs des jüngeren Künſtlers an den alten Meiſter. Wird doch die Zeichnung der Tempelhalle in der Schule von Athen unmittelbar auf Bramante zurückgeführt. Raffael zeigt ſich aber nicht allein wunderbar empfänglich für Bramante's Baugedanken, auch an Proben ſelbſtthätigen Schaffens läſst er es nicht fehlen. Der Tempel auf dem Bilde Heliodor's erfreut durch die ſchöne Gliederung der Räume, die in den Tapeten geſchilderten Bauten offenbaren eine Fülle glücklich erfundener Formen. Um ganz feſt zu ſtehen, geht auch Raffael auf das Muſterbuch zurück, aus welchem alle römiſchen Architekten des ſechzehnten Jahrhunderts die reichſte Belehrung holten, und ſtudirt fleiſsig das Pantheon. Zwei Federzeichnungen in der florentiner Sammlung, die eine den Porticus, die andere das Innere der »Ritonda« darſtellend, gewähren einen guten Einblick in ſeinen Eifer zu lernen, und das Werk, in welchem die Hochrenaiſſance das Ideal der groſsen Verhältniſſe und Maaſse, wie der Schmuckglieder an Thüren, Fenſtern und Wänden verehrte, vollſtändig zu bemeiſtern.**)

Zu anderen Zeiten hätte man vielleicht ſolche Vorbereitung nicht

---

*) Geymüller, Projets primitifs pour St. Pierre de Rome. 1875.

**) Gaz. des beaux arts 2d. p. III. p. 79.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0112
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

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

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

Die Baumeiſter von St. Peter führten ein Doppelleben. Groſsartige Pläne bewegen ihre Phantaſie, wunderbare Werke erblicken ſie im Traume; ſo frei und kühn hatte noch niemals die Kunſt auftreten dürfen.

*) Vaſari IV, 165.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0113
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

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

Anm. 3. Bramante konnte nur unter mannigfachen hemmenden Bedingungen ſeine Thätigkeit entwickeln. Der Gottesdienſt in der alten Baſilica durfte nicht völlig unterbrochen, die unterirdiſchen heiligen Grotten nicht berührt werden, dagegen muſste er die von Roſſellino begonnene Chorkapelle, ſo wenig ſie auch ſonſt zu den Maaſsen ſtimmte, vorläufig ausbauen. Manche Anzeichen ſprechen dafür, daſs Bramante auch in Bezug auf den Geſammtplan zur Nachgiebigkeit gezwungen wurde. Wohl rettete er die Kuppel und ſicherte ſich dadurch das Anrecht, als der eigentliche Schöpfer des ganzen Werkes zu gelten; ob aber, ſeinem erſten und herrlichſten Entwurfe entſprechend, vier gleiche Arme die mittlere Kuppel begrenzen oder ob dem Herkommen gemäſs an einer Seite ein Langhaus ſich derſelben anſchlieſsen ſollte, darüber ſcheint lange die Entſcheidung ſchwankend geblieben zu ſein. Einiges Licht auf die Sachlage verbreiten die Nachrichten, die ſich über die Thätigkeit Raffael's, des unmittelbaren Nachfolgers Bramante's im Amte, erhalten haben. Aus dem Wortlaute ſeiner Beſtallung möchten wir ſchlieſsen, daſs Raffael erſt das Modell vollendet habe, womit auch die Erzählung Serlio's, der im Jahre 1540 ein Sammelwerk über die Architektur herausgab, übereinſtimmt. Raffael's Verhältniſs zu Bramante, die Empfehlung des Letzteren beſtärken den Glauben, daſs Raffael nicht eigenwillig an den Plänen ſeines Vorgängers und Meiſters änderte. Auch dafür dürfen wir ſchriftliche Zeugniſſe aus dem ſechzehnten Jahrhundert anrufen. Serlio rühmt Raffael als den Vollender der Bramantiſchen Pläne, und Panvinio hebt hervor, daſs

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0114
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Raffael Bramante's Fuſstapfen folgte, und erſt Peruzzi, als er die räumliche Ausdehnung des Werkes kürzte und die vier Arme gleich lang machte, von ihm abgewichen ſei. So hatte alſo doch ſchlieſslich noch zu Lebzeiten Bramante's das Langhaus geſiegt und war Raffael's Grundriſs aus dem Studium Bramante's hervorgegangen. Anm. 4.

Denſelben kennen wir nur aus der ungenügenden, flüchtigen Nachbildung Serlio's. Raffael hielt an den Maaſsen Bramante's für den mittleren

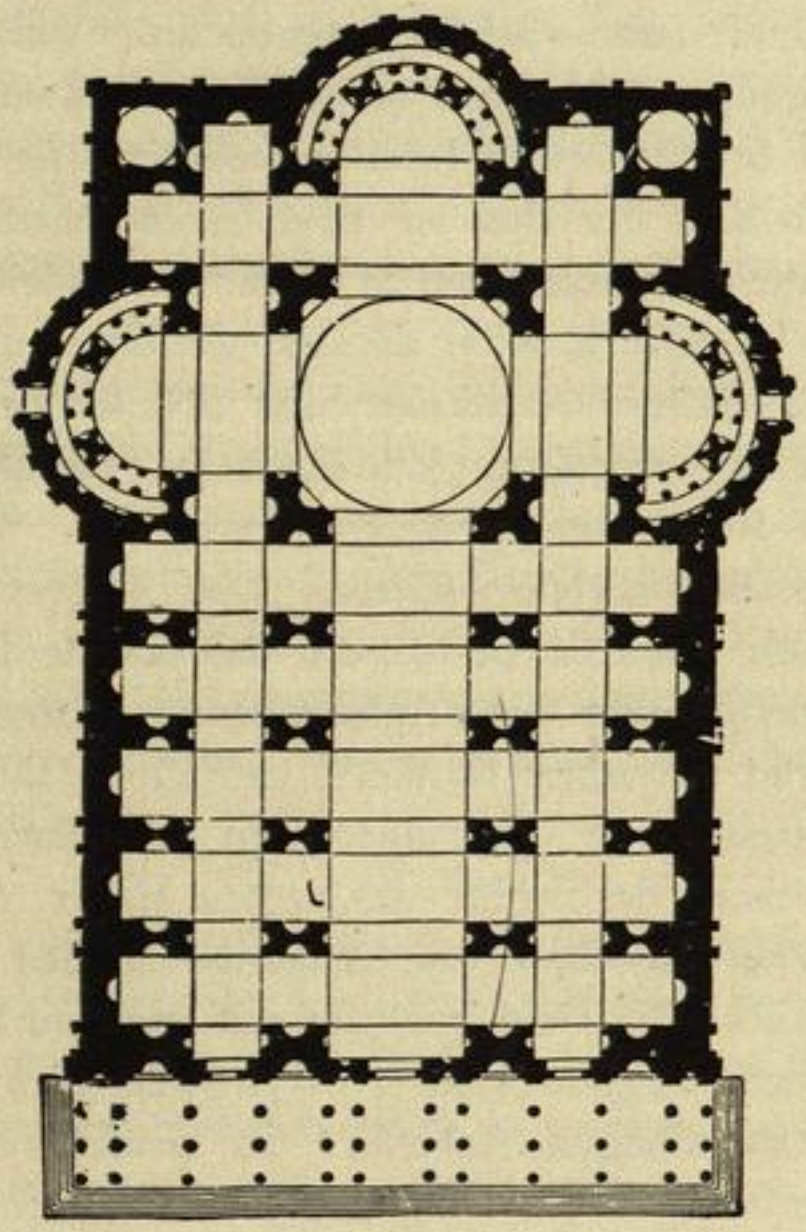

Fig. 19. Raffael's Plan zu St. Peter.

Kuppelraum feſt, ſchloſs den Chor und die Querarme im Halbkreiſe ab und legte ihnen noch einen Umgang vor. Dafür läſst ſich in einer dem Bramante aus guten Gründen zugeſchriebenen Skizze das Muſter nachweiſen. Dem Chor- und Kuppelbau geht ein mächtiges, von Pfeilern getragenes dreiſchiffiges Langhaus voran, das auf beiden Seiten von tiefen Kapellen begleitet wird. Die Grundzüge der Pfeilerbildung, ihre Belebung durch Niſchen, entlehnte Raffael gleichfalls Bramante; ſchwerlich aber die Vorhalle, welche in das Langhaus führt und mit einer dreifachen Säulenreihe geſchmückt erſcheint. Auffallender Weiſe ſind die Abſtände der Säulen von einander ungleich angeordnet. Dieſe Anordnung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0115
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gewährt allerdings im Grundriſſe einen klaren Einblick in die innere Eintheilung der Kirche, hätte aber in Wirklichkeit keinen harmoniſchen Eindruck geübt. Zur Ausführung des Raffaeliſchen Planes kam es jedoch nicht. Raffael's Thätigkeit beſchränkte ſich nach Vaſari's Bericht auf die beſſere Fundamentirung der Kuppelpfeiler. Bramante hatte die letzteren bis zu den Geſimſen der Bogen emporgeführt und auch die Bogen bereits eingewölbt. Nun zeigten ſich aber die Fundamente nicht ſtark genug, um die auf ihnen ruhende Laſt zu tragen. Hier nachzuhelfen, ſah Raffael als ſeine nächſte Aufgabe an. Vaſari beſchreibt ausführlich den Vorgang. Man grub in beſtimmten Zwiſchenräumen unter den Fundamenten brunnenartige Löcher, mauerte ſie aus und ſpannte darüber Bogen, ſo daſs der Bau auf neue Grundmauern zu ſtehen kam.

Die Geſchichte des Baues von St. Peter iſt zugleich eine Geſchichte der Kunſtparteien, welche in Rom damals herrſchten und ſich gegenſeitig bekriegten. Jeder ſpätere Architekt hielt ſich für berufen, die Fehler ſeines Vorgängers zu verbeſſern. Wie Raffael's Thätigkeit als das offene Schuldbekenntniſs Bramante's gedeutet wurde, ſo wurde wieder ſein Werk der Gegenſtand herbſter Kritik. Der jüngere Antonio da San Gallo, welcher nach Raffael's Tode gern die oberſte Leitung des Baues übernommen hätte, glaubte ſeine Anſprüche am beſten zu ſtützen, wenn er dem Papſte alle Irrthümer Raffael's enthüllte. Ihr Regiſter iſt nicht klein. Dem ganzen Plane fehlt überhaupt die Klarheit und Uebereinſtimmung, den Pfeilern der Schiffe das rechte Maaſs; das Schiff erſcheint eng, dunkel wie ein Gäſschen; die Eingänge zu den Kapellen gleichen Schieſsſcharten; kurz alles Geld, welches auf den Bau bisher aufgewendet worden, iſt einfach weggeworfen.*) Wir ſind nicht im Stande, die Wahrheit der Ausſtellungen Antonio's zu prüfen. Sie beziehen ſich theilweiſe auf uns unbekannte Dinge. Die Heuchelei des Kritikers, der ſich anſtellt, als ob er die Anklage nur zur Ehre Gottes und nur im Intereſſe des Papſtes vorbrächte, ohne ſich um den eigenen Vortheil zu kümmern, macht wenigſtens eine Uebertreibung der angeblichen Fehler Raffael's glaublich. Vielleicht verhält es ſich ähnlich mit den Verſehen Raffael's bei dem Bau der vaticaniſchen Loggien, von welchen Vaſari wiederholt ſpricht. Da ſoll Raffael aus Gefälligkeit für die Arbeiter, die ihr Geräthe aufbewahren wollten, Löcher und Oeffnungen in der Mauer gelaſſen haben, welche die Feſtigkeit des Baues gefährdeten.

*) Vaſari V, 476.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0116
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Es mufs doch ein eigener Zauber in der Baukunft liegen, in ihrer Pflege die Empfindung fchöpferifcher Kraft, das ftolze Herrfchergefühl befonders lebendig werden, dafs gerade die beften Künftler in anderen Fächern unwiderftehlich von ihr angezogen werden und namentlich gegen das Ende ihrer Laufbahn ihr gern die Kraft weihen. Wenn wir Raffael's Entwickelung überblicken, fo gewinnen wir die Ueberzeugung, dafs ihn in den letzten Jahren feines Lebens eigentlich die Architektur am meiften feffelte und der Ruhm des hervorragenden Baukünftlers ihn in hohem Maafse reizte. Jedenfalls war es in diefer Zeit leichter, Baupläne als Bilder von ihm zu empfangen. Von mehreren architektonifchen Ent- Anm. 5.
würfen, von St. Peter abgefehen, berichtet bereits Vafari, andere find ihm auf Grund von Ueberlieferungen zugefchrieben worden.

Zwei Zeichnungen lieferte Raffael auf Geheifs des Papftes im Wettftreit mit anderen Künftlern für kirchliche Bauten. Er entwarf gleichzeitig mit Peruzzi, Antonio da San Gallo und Jacopo Sanfovino einen Plan für die Kirche San Giovanni dei Fiorentini, die Nationalkirche der Florentiner in Rom. Derfelbe, von dem Papft nach Vafari gegen San Sanfovino's Entwurf zurückgefetzt, ift fpäter fpurlos verfchwunden. Auch für die Faffade von S. Lorenzo in Florenz foll Kaffael eine Zeichnung entworfen haben. Die Nebenumftände, welche Vafari und vor ihm Bandinelli angeben, erfcheinen wenig glaubwürdig; immerhin mag die Thatfache felbft beftehen. Auf keinen Fall befitzen wir aber in der Federzeichnung (Albertina, Br. 196) den Originalplan Raffael's. Die eigentliche Faffade wird dafelbft durch die zwei gewaltigen, mit Pyramiden gekrönten Eckthürme arg gedrückt; drei tiefe Portale, das mittlere beinahe doppelt fo hoch wie die Seitenportale, an die Pforten römifcher Triumphbogen erinnernd, nehmen einen fo grofsen Raum ein, dafs der obere Giebelbau ganz zurücktritt. Die Maafse wollen zu den inneren Verhältniffen von S. Lorenzo nicht recht ftimmen, noch weniger das Gefammtbild zu dem Wunfche des Papftes, eine Prachtfaffade aufgerichtet zu fehen. Der Verfaffer der Zeichnung mifcht Motive der älteren florentiner Renaiffance (die Voluten am Giebel) mit den kräftigen Formen, welche im fechzehnten Jahrhundert in Rom vorherrfchten (Nifchen, Doppelfäulen) und hat insbefondere für die Gliederung der Portale die Pfeiler der Peterskirche verwendet. Er gehört wahrfcheinlich dem Kreife des jüngeren San Gallo an und fein Werk bezieht fich unzweifelhaft auf die Peterskirche.

Fruchtbarer ift die Betrachtung der Palaftentwürfe Raffael's. »Raffael machte die Zeichnungen zu der Vigna des Papftes, zu mehreren Häufern im Borgo und vorzüglich zu dem fchönen Palafte des Meffer Giovan

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0117
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Battiſta d' Aquila. Einen anderen Palaſt zeichnete er für den Biſchof von Troja, der ihn zu Florenz in der Via S. Gallo erbauen lieſs.« Die Unbeſtimmtheit der Worte Vaſari's: »mehrere Häuſer im Borgo« gab dem Eifer, Raffaeliſche Paläſte zu entdecken, freien Spielraum.

Der bedeutendſte Raffaeliſche Privatbau, das Haus des päpſtlichen Kämmerers Branconio d'Aquila, muſste im ſiebzehnten Jahrhundert den Colonnaden auf dem Petersplatz weichen. Doch hat ſich eine Zeichnung der Faſſade erhalten. Doriſche Halbſäulen, auf hohen Sockel geſtellt, treten im Erdgeſchoſſe vor, zwiſchen ihnen ſind leichte Bogen geſpannt, von welchen der mittlere das Thor bildet, die vier anderen die Eingänge zu Werkſtätten oder Buden und darüber kleine Fenſter einſchlieſsen. Das Hauptſtockwerk wird durch eine reiche Fenſterarchitektur belebt. Jedes Fenſter wird von ioniſchen Halbſäulen mit ihrem Gebälke und (abwechſelnd gerundeten und ſpitzen) Giebel eingerahmt und in ein förmliches Tabernakel umgewandelt. Die Zwiſchenwände zeigen Niſchen zur Aufnahme von Statuen. Zwei Halbgeſchoſſe, das untere mit Guirlanden und Medaillons aus Stucco geſchmückt, das obere mit einfachen Feldern zwiſchen den Fenſtern, ſchlieſsen den Bau, der ein reiches heiteres Ausſehen hat, ab.

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

Weſentlich verſchieden iſt der Eindruck, welchen wir von einer anderen Gruppe von Paläſten, dem Palazzo Vidoni (auch Caffarelli, Stoppani oder Coltrollini genannt) bei S. Andrea della Valle in Rom und dem Palazzo Uguccioni auf der Piazza della Signoria in Florenz empfangen, ein Beweis, daſs es auch der Bauphantaſie Raffael's keineswegs an Mannigfaltigkeit mangelte und vielleicht ein mahnender Fingerzeig, ſeine Baukenntniſſe nicht von einer einzigen Quelle abzuleiten. Auf einem mächtigen Ruſticaunterbaue erhebt ſich hier, durch gekuppelte Säulen gegliedert, das Obergeſchoſs. Dieſe Vorliebe, mit Hilfe ſchärferer Contraſte zu wirken, muſs gleichfalls auf Bramante's Vorbild und zwar zunächſt auf das eigene Wohnhaus des Letzteren im Borgo, welches ſpäter in Raffael's Beſitz überging, zurückgeführt werden. So unzweifel-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0118
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

haft in den Paläſten Vidoni und Uguccioni der Bramanteſtil ſich ausprägt, ſo wenig geſichert erſcheint, namentlich bei dem florentiner Palaſte, Raffael's Urheberſchaft. Urkundlich iſt dieſelbe bis jetzt noch nicht beſtätigt worden.

Bereits bei dem Palaſt Pandolfini wird Raffaels feiner Sinn für die Anordnung der Räume und die Benutzung der Bodengeſtalt gerühmt.

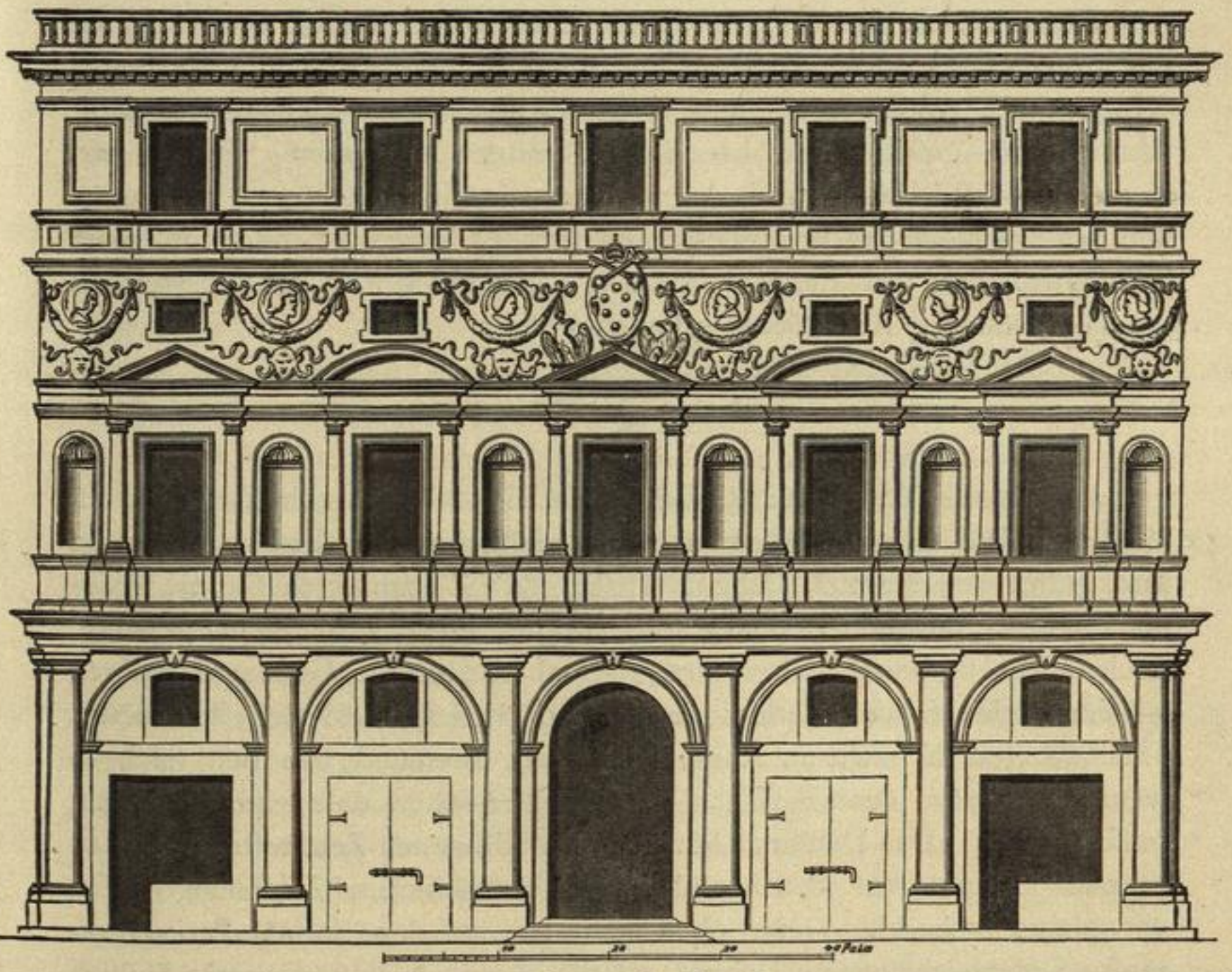

Fig. 20. Palazzo d'Aquila. Rom.

Vollends als Landſchaftskünſtler muſste er auftreten, als er die Bauten für die Vigna des Papſtes, oder eigentlich für die Villa des Cardinals Giulio de' Medici entwarf. Am Fuſse des Monte Mario vom Fluſsrande terraſſenförmig emporſteigend band die Vigna durch die Natur des Terrains dem Architekten die Pflicht ein, für einen mannigfachen Wechſel von Baulichkeiten zu ſorgen, wozu auch die Beſtimmung des Ortes aufforderte. Ruhe von Geſchäften, Genuſs des Lebens ſollte die Villa dem hohen Kirchenfürſten bieten, für glänzende Feſte den Schauplatz abgeben, aber auch den ermüdeten Kräften Erholung zuführen. Das Landhaus, unter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0119
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

dem Namen Villa Madama weltberühmt, wurde erſt nach Raffael's Tode von Giulio Romano erbaut, von ihm und Giovanni da Udine mit Fresken und Stuccoarbeiten geziert, doch niemals vollendet. Die fertigen Theile wurden bei der Belagerung Roms 1527 durch Brand zerſtört, der Bau ſpäter durch Antonio da San Gallo theilweiſe wiederhergeſtellt. Am wirklichen, ſeit langer Zeit vernachläſſigten Baue zeigen ſich daher nur undeutliche Spuren von Raffael's Thätigkeit. Doch hilft die Beſchreibung bei Serlio nach, ſowie die Grundriſſe, welche neuerdings in der groſsen florentiner Sammlung von Bauzeichnungen gefunden wurden.*) Ausgedehnte Wohnräume und Wirthſchaftsanlagen dienen dem Hofſtaate, reich geſchmückte Loggien, Theater, Rennbahn, Gärten und Fontainen, alle Haupttheile der Anlagen durch Freitreppen verbunden und den mannigfachen Bodenhebungen trefflich angepaſst, bilden in ihrem Zuſammenhange den anmuthigſten und glänzendſten Feſtapparat, welchen die Phantaſie der Renaiſſance erſinnen konnte.

Bramante's Tod hatte Raffael in die Bahn der Architektur gelenkt, Michelangelo's Abweſenheit führte ihm plaſtiſche Aufgaben zu. Als die Markgräfin von Mantua, Iſabella d'Eſte, 1519 Zeichnungen für ein Grabdenkmal — die Perſönlichkeit des Verſtorbenen wird nicht genannt, doch hatte ſie kurz vorher ihren Gemahl Francesco Gonzaga verloren — durch den Grafen Caſtiglione in Rom beſtellte, ſchrieb ihr dieſer: »Michelangelo iſt nicht in Rom, ich wuſste Niemand, an den mich zu wenden, es wäre denn Raffael. Ich bin aber ſicher, daſs ſeine Zeichnung paſſen wird.« Das Denkmal kam in den ſchlimmen Zeitläuften nicht zu Stande. Auch über den Verbleib der Raffaeliſchen Zeichnung wiſſen wir nichts Sicheres. Denn ob eine bisher auf den Namen Peruzzi getaufte Federzeichnung im Louvre, welche allerdings einen tapferen Helden
Anm. 6. feiert und mit einer Reiterſtatue gekrönt iſt, in Wahrheit den Raffaeliſchen Entwurf wiedergiebt, bedarf erſt einer näheren Unterſuchung. Es genügt aber ſchon die Thatſache, daſs Kenner wie Caſtiglione ſich auch in der Sculptur von Raffael des Beſten verſahen. Er hatte übrigens bereits früher plaſtiſchen Schöpfungen ſeine Thätigkeit zugewendet.

Am 22. November 1516 ſchrieb Leonardo di Compagno, ein

*) Serlio d' architettura libro III. fol. 120. Einen anderen Grundriſs hat Redtenbacher in Lützow's Zeitſchr. XI, 33 publicirt, den von Raffael's Hand gezeichneten Geymüller in der Uffiziſammlung entdeckt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0120
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Florentiner, der in Rom als Sattler anſäſsig war und fleiſsig mit Michelangelo verkehrte, an den letzteren: »Raffael hat das Thonmodell zu einer Kinderfigur für Pietro d'Ancona gemacht und dieſer ſie in Marmor beinahe vollendet. Die Leute ſagen, das Ding ſei gut ausgefallen.« Dem armen Pietro d'Ancona hat der Antheil Raffael's an ſeinem Werke nicht zum Ruhme verholfen, von ſeiner Perſönlichkeit iſt jede Spur verwiſcht. An dem Werke haftete Raffael's Namen allein, aber auch dieſer vermochte es nicht vor langer Vergeſſenheit zu ſchützen. Drei Jahre nach Raffael's Tode fragt Caſtiglione an, ob Giulio Romano das Marmorkind von Raffael's Hand beſitze und was wohl der äuſserſte Preis für dasſelbe wäre. Seitdem blieb es zwei Jahrhunderte lang verſchollen. Im Jahre 1768 gab der berühmte römiſche Antikenreſtaurator Bartolommeo Cavaceppi eine Sammlung der von ihm ergänzten Statuen in Kupferſtichen heraus und darunter auch »einen Delphin, der ein todtes Kind auf dem Rücken trägt, ein Werk Raffael's ausgeführt von Lorenzetto, jetzt im Beſitz des Herrn von Breteuil.« Der Lorenzetto war eine willkürliche Vermuthung Cavaceppi's, auf der Ausſage Vaſari's beruhend, daſs der genannte Bildhauer mit Raffael in Verbindung ſtand. Nicht unwahrſcheinlich dagegen klingt die Behauptung, daſs wir in der von Cavaceppi reſtaurirten Statue das Werk Pietro d' Ancona's wieder gewonnen haben. Ein Gipsabguſs, von Mengs beſorgt und im Dresdener Mengs-Muſeum bewahrt, bot lange Zeit allein den Kunſtfreunden die volle plaſtiſche Anſchauung des Werkes. In unſeren Tagen tauchten drei Marmorexemplare auf, in Irland (im Beſitze des Sir Harvey Bruce), in Florenz (im Beſitze des Pietro Molini) und in Petersburg (Galerie der Eremitage). Nur das letztere ſtimmt in den Maaſsen mit dem Dresdener Abguſs überein und rührt urkundlich aus der Sammlung Breteuil's her. Anm. 7.

Den Gegenſtand entlehnte Raffael wohl der antiken Dichtung, in welcher die Delphine als Kindergeſpiele und Kinderträger eine ſo groſse Rolle ſpielen. Während der Knabe Hermias auf dem Rücken eines Delphins ritt, hat ihn dieſer zufällig mit einer Floſsfeder auf den Tod verwundet. Den Leichnam brachte der Delphin trauernd an das Ufer. So erzählt Plinius in ſeiner Naturgeſchichte nach Hegeſidemos.*) Auf dem gekrümmten Leibe des Delphins ruht ſanft der todte Knabe. Die Beine ſind leicht gekreuzt, die Arme hängen läſſig herab, der Kopf iſt ſeitwärts zurückgeneigt, an den Haaren hält ihn der Delphin feſt. Die Behandlung des Marmors erſcheint zu weich, die Modellirung an einzelnen

*) Plinius hist. nat. IX. 27. Vgl. Stephani, Compte rendu de la Comm. imp. Petersburg 1865. p. 205.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0121
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Stellen ſtumpf. In der Anlage jedoch offenbart ſich ein vollendet anmuthiger Sinn, eine holdſelige Natur, welche es begreiflich macht, daſs, als die Gruppe bekannt wurde, ſofort Raffael als ihr Schöpfer galt. Wie glücklich ſind die Windungen des Fiſchkörpers benutzt, um in die Linien Fluſs zu bringen und dem Kinde ein bequemes Lager zu bereiten, wie wirkungsvoll heben ſich die rundlichen Glieder des Knaben von den rauhen Schuppen des Delphins ab, wie wehmüthig ſtimmt die auch durch den Tod nicht gebrochene Schönheit des Knaben! Raffael's Ruhmestitel werden durch dieses kleine Werk nicht vermehrt; auch wenn er das Thonmodell zum Knaben auf dem Delphin nicht gearbeitet hätte, bliebe

Fig. 21. Der todte Knabe auf dem Delphin.
Marmorwerk. Eremitage in St. Petersburg.

ihm ſeine ganze Gröſse unverſehrt; uns freut es aber dennoch, daſs ſich ſeine Natur auch in plaſtiſchen Schöpfungen nicht verleugnet und dieſen Züge einhaucht, die nur ihm eigenthümlich, anderen Künſtlern kaum erreichbar ſind.

Für den Raffaeliſchen Urſprung eines anderen Sculpturwerkes tritt Vaſari als Bürge ein. »Raffael machte den Entwurf in der Chigikapelle in Sta. Maria del Popolo für ein koſtbares Grabmal und lieſs zwei Figuren
Anm. 8. von dem florentiner Bildhauer Lorenzetto arbeiten«. Im Leben des Lorenzetto führt er dann weiter aus, daſs dieſer »ſich mit allem erdenklichen Fleiſs und Studium an das Werk machte, und von der Einſicht Raffael's unterſtützt, auch die beiden Figuren Jonas und Elias glücklich ausführte«. Von einer Marmorarbeit Raffael's ſelbſt iſt keine Rede, die Behauptung alſo, daſs Raffael auch an der Ausführung theilgenommen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0122
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

völlig grundlos. Auf guten Rath, vielleicht die Zeichnung von Skizzen, höchſtens die Ueberlaſſung eines Thonmodells ſchränkte ſich naturgemäſs Raffael's Mitwirkung ein. In der That beſitzt das Kenſingtonmuſeum, aus der Sammlung Gherardini in Florenz erworben, ein kleines Modell aus gebranntem Thon, welches ohne Zweifel für die Statue des Jonas entworfen wurde. Nur erſcheint hier der Oberkörper vorgeneigt, während er in der Marmorſtatue ſich eher zurücklehnt, wie denn überhaupt die ganze Haltung der Figur in dem ausgeführten Werke verändert wurde, ein Beweis, daſs Vaſari's Schilderung des Verhältniſſes zwiſchen Raffael und Lorenzetto das Richtige trifft. Fällt die Ausführung des Jonas — bei der Statue des Elias wurde dieſes auch bisher ſchon angenommen — als ſelbſtändige That dem Lorenzetto zu, ſo hat auch die Unterſuchung des Einfluſses der Antike auf das Werk für die Erkenntniſs Raffael's nur einen untergeordneten Werth. Derſelbe zeigt ſich zunächſt in der Bildung des Kopfes, welcher augenſcheinlich auf das Jünglingsideal der ſpäteren römiſchen Plaſtik zurückgeht. Vielleicht hat aber auf die ganze Compoſition die Anſchauung eines antiken Sculpturwerkes eingewirkt. Jonas ſitzt auf dem Rücken des Wallfiſches, hat den rechten Fuſs auf den Unterkiefer des geöffneten Rachens geſtellt und ſtützt ſich auf das zurückſtehende linke Bein, um ſich lebensfroh wieder zum Lichte zu erheben. Mit dem hoch erhobenen linken Arme zieht er das Gewand über die Schulter empor, der andere ruht, den Mantelſaum haltend, auf dem rechten Schenkel. In der Villa Borgheſe befindet ſich eine Brunnenfigur, ein Satyr, auf dem Delphin ſitzend, welche in manchen Zügen mit dem Jonas übereinſtimmt, ſo daſs ſie immerhin den Schöpfer des letzteren anregen und z. B. die Haltung des ausgeſtreckten Armes beſtimmen mochte. Anm. 9.

Der gutgemeinte Eifer, Raffael's Wirken die weiteſten Grenzen zu ſtecken, das Allumfaſſende ſeiner künſtleriſchen Gaben recht eindringlich zu machen, gab Raffael nicht allein den Hammer und Meiſsel des Marmorarbeiters ſondern auch den Grabſtichel des Kupferſtechers in die Hand. Die Sammlung der Düſſeldorfer Akademie und das Muſeum in Madrid beſitzen Abdrücke eines Blattes, die Madonna auf Wolken mit dem ſtehenden Chriſtkind neben ihr, allem Anſchein nach eine Studie zur Madonna di Foligno, welches als eine eigenhändige Arbeit Raffael's gerühmt wurde.*) Auch Marcanton hat daſselbe Blatt geſtochen. Ver-

*) Andreas Müller. Ein Kupferſtich von Raffael. Düſſeldorf 1860.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0123
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

gleicht man die beiden Stiche, ſo entdeckt man zwar keine Unterſchiede in der Compoſition, wohl aber von einander abweichende techniſche Weiſen. Marcanton's Stich zeigt tiefere Schatten, überhaupt eine kräftigere Behandlung und einen keckeren, der Wirkung ſtets ſicheren Strich. Das andere Blatt iſt überaus zart ausgeführt; kaum daſs der Stichel die Platte geritzt hat. Die Abweſenheit der ſtarken Schatten, die feinen an die ältere Technik erinnernden Linien verleihen demſelben den Charakter einer Zeichnung und laſſen insbeſondere den Madonnenkopf reiner, ausdrucksvoller erſcheinen. Daſs Marcanton nicht auch dieſes zweite Blatt geſtochen hat, muſs man wohl annehmen; daſs hier keine Copie nach Marcanton vorliegt, darf man zugeben. Warum ſoll aber Raffael dasſelbe nicht allein gezeichnet, ſondern auch in das Kupfer eingegraben haben? »Wegen der unvergleichlichen Schönheit des Blattes.« Setzt aber nicht gerade dieſe eine längere techniſche Uebung voraus, als ſie bei Raffael vermuthet werden kann, zumal wenn der Grabſtichel ſo leicht wie eine Feder geführt und dennoch ſelbſt in den Halbtönen eine ſichere Wirkung erzielt wird? Dazu kommt noch der weitere Umſtand, daſs dieſelbe Hand noch in mehreren anderen Stichen nachgewieſen wurde, alſo eine wirklich fachmäſsige Beſchäftigung mit der Kunſt des Kupferſtiches vorliegt. Das Stechen verlangt ein ebenſo »fleiſsiges Kleiblen« wie das Malen, muſs auch von dem gröſsten Genie erſt gelernt, ſogar langſam gelernt werden. Es klingt wenig glaublich, daſs der mit Arbeiten überbürdete Raffael die nöthige Muſse in Rom gefunden hätte, ſich noch einem Kunſtzweige zu widmen, in welchem der techniſche Theil entſchieden überwiegt. Auch Michelangelo und Bramante ſind bekanntlich früher den Kupferſtechern eingereiht worden. Wie ihre Anſprüche zu leicht wogen und gegenwärtig Niemand mehr an ihre Thätigkeit als Kupferſtecher denkt, ſo iſt auch Raffael's Anrecht bis jetzt nicht begründet. Und geſetzt, er hätte ſich einmal im Kupferſtiche verſucht, wie unbedeutend erſcheint dieſe Thatſache gegenüber dem mittelbaren Einfluſs, welchen er auf die ganze italieniſche Kupferſtichkunſt übte.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0124
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Auf der anderen Seite brachte erſt Raffael's Beiſpiel und Lehre die künſtleriſche Natur Marcanton's zur Reife und ſtattete ſie mit jenen Zügen aus, welche Marcanton zum erſten Stecher ſeiner Zeit und zum Führer einer fruchtbaren Schule erhoben.

Marcanton Raimondi aus Bologna dürfte wohl einige Jahre vor Raffael geboren ſein, da er bereits am Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts als ſelbſtändiger Kupferſtecher auftrat. Er ſteht zunächſt mit Francia — ſeinem Lehrmeiſter nach Vaſari — und mit den paduaner Malern in Verbindung, holt ſich die Gegenſtände der Schilderung zumeiſt aus dem humaniſtiſch-antiken Gedankenkreiſe, welcher in der oberitalieniſchen Kunſt früher als in Florenz vorherrſcht; dann aber wendet er ſich, wahrſcheinlich in Venedig anſäſſig geworden, vorzugsweiſe Dürer zu, deſſen markige Zeichnung zum ſicheren Wegweiſer in der Technik wurde, deſſen unverſiegbare Schöpferkraft ihm überreichen Stoff zuführte. In den mit ſo viel Naturliebe ausgeführten landſchaftlichen Hintergründen der nordiſchen Stiche lernte er eine neue Welt kennen, welche ſeinen Arbeiten einen erhöhten Reiz zu leihen verſprach. Er übertrug 1506 die meiſten Blätter der Dürer'ſchen Holzſchnittfolge: »das Marienleben« auf Kupfer und copirte in derſelben Weiſe einige Jahre ſpäter (1511) Dürer's kleine Paſſion.

Zum zweiten Male ſeit dem Beginne der Renaiſſance holte ſich die italieniſche Kunſt nachhaltige Anregungen aus dem Norden. Vor wenigen Menſchenaltern hatte Antonello da Meſſina die Geheimniſſe der Oelmalerei in Flandern erlauſcht und dieſe Kunſt, ſo unübertrefflich geeignet, den ſchönen Schein des Lebens zu verkörpern, frohlockend über die Alpen gebracht. Jetzt hält der nordiſche Kupferſtich triumphirend ſeinen Einzug. Konnte derſelbe auch in Italien nicht die Bedeutung erringen, wie im Norden, wo er im Verein mit dem Holzſchnitte die Volksphantaſie ausſchlieſslich nährt, ſo wurde doch ſein Werth in Künſtlerkreiſen raſch und vollkommen anerkannt. Zahlreiche Fäden verknüpfen den nordiſchen Kupferſtich zunächſt mit der oberitalieniſchen Malerei; weſentlich durch Marcanton's Vermittlung wird er dann auch in Rom eingebürgert und in Raffael's Nähe heimiſch. Wie faſt alle äuſseren Lebensverhältniſſe Marcanton's ſo iſt auch die Zeit ſeiner Ueberſiedlung nach Rom in Dunkel gehüllt. Wir muthmaſsen, daſs er hier bereits im Jahre 1510 eine Werkſtätte beſaſs. Zwei Jahre vorher hatte er noch nach Mantegna gezeichnet, 1510 überträgt er Michelangelo's Kletterer auf die Kupferplatte mit einem landſchaftlichen Hintergrunde, den er Lucas von Leyden abgeſchaut. Auch Raffael'ſche Geſtalten, z. B. Adam und Eva, heben ſich in Marcanton's Stichen anfangs von einem Hinter-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0125
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

grunde ab, in welchem wir die Züge der nordiſchen Landſchaft mühelos erkennen. So lange hallten die von Dürer und den alten niederländiſchen Stechern empfangenen Eindrücke in ſeiner Phantaſie nach. Und darum glauben wir auch, daſs Marcanton es war, welcher Raffael mit Dürer's Kunſt bekannt machte und in jenem den Wunſch nach einer engern Verbindung mit Kupferſtechern wachrief. Nach einer freilich nicht gleichzeitigen Nachricht ſchmückte Raffael ſeine Werkſtätte mit Blättern Dürer's.*) Vaſari aber berichtet Folgendes: »Als Raffael geſehen hatte, wie Dürer bei ſeinen Kupferſtichen zu Werke ging, wollte er ebenfalls zeigen, was »er in dieſer Kunſt vermöge und lieſs den Marcantonio in derſelben auf das ſorgfältigſte ſich üben.« Allmählich ſcheint Marcanton in ein förmliches Dieſtverhältniſs zu Raffael getreten zu ſein. Dieſer beſtellte die Platten bei Marcanton und lieſs dann von ſeinem Gehilfen Baviera (mit dem richtigen Namen: Baverio Carozzi aus Parma), welcher bereits 1515 mit Raffael in Verbindung ſtand, nach Raffael's Tode eine förmliche Handelsgeſellſchaft mit Marcanton gründete,**) den Druck und Vertrieb beſorgen.

Unter den früheſten Blättern Marcanton's nach Raffael bemerken wir mehrere, welche die Fresken in der Stanza della Segnatura wiedergeben, wie den Parnaſs, das Rundbild der Poeſie, den Apollo in der Schule von Athen. Der Schluſs iſt geſtattet, daſs ſie zu einer Zeit begonnen wurden, als noch das Werk in der erſten Stanze Raffael ganz erfüllte, die Zeichnungen zu demſelben — denn nur nach Zeichnungen, nicht nach den ausgeführten Gemälden ſtach Marcanton — gleichſam offen lagen, nicht durch ſpätere Arbeiten zurückgedrängt wurden. Wir ſetzen daher den Beginn des Zuſammenwirkens beider Künſtler in die Jahre 1510—1512. Doch nicht in den Nachbildungen Raffaeliſcher Fresken und Tafelbilder liegt der Schwerpunkt der Beziehungen zwiſchen Marcanton und Raffael. Dieſer erkannte ſofort die wahre Bedeutung des Kupferſtiches, die Gedanken des Künſtlers ſo friſch und urſprünglich als möglich feſtzuhalten, den Zwiſchenraum, welcher dieſe von der vollendeten Wiedergabe mit Hilfe der Farben trennt, nach Kräften zu verringern, der poetiſchen Erfindung vorzugsweiſe zu dienen. Je umfaſſender ſich Raffael's Wirkſamkeit von Jahr zu Jahr geſtaltete, je läſtiger ihm die wirkungsreiche aber deshalb auch langſame Arbeit der maleriſchen Ausführung wurde, deſto willkommener muſste er eine Kunſt heiſsen, welche ſeinen Antheil am Werke auf die Compoſition, die

*) Lodovico Dolce im Dialogo della Pittura, intitulato l'Aretino.

**) Pini, la Scrittura Bl. 127.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0126
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Zeichnung einſchränkt, das ſtolze Bewuſstſein des freien Schaffens ſich beinahe ungehindert entfalten läſst. Machen wir doch bei den beiden gröſsten Coloriſten Hollands, bei Franz Hals und Rembrandt, welchen die maleriſche Ausführung ganz anders am Herzen liegen muſste, als Raffael, die Beobachtung, daſs ſie am Schluſſe ihrer Laufbahn von Ungeduld über den langſamen Vorgang des Malens ergriffen wurden, und mit unerhörter Kühnheit denſelben abzukürzen und die Geſammtwirkung während der Arbeit zu beſchleunigen ſich bemühten. Wie muſste erſt Raffael nach gröſserer Freiheit ſich ſehnen, in deſſen Kopfe eine Welt von Entwürfen lagerte! Er begrüſste im Kupferſtiche freudig den ſtets willigen Vermittler zwiſchen der in ihrem Schöpferdrange haſtigen Phantaſie und der oft gar eigenwilligen maleriſchen Form. Hätte nicht die Geſchicklichkeit Marcanton's, der bald einen ſehr ſtattlichen Kreis von Schülern, Marco Dente aus Ravenna, Agoſtino Veneziano und Andere um ſich ſammelte, die Luſt zu Componiren in Raffael erhöht, ſo wären wir um gar manche köſtliche Probe ſeiner Kunſt ärmer. Gewiſs dachte er bei den meiſten ſeiner Kupferſtichcompoſitionen nicht an die Ausführung in einem anderen Materiale; ſo gleich bei den groſsen Blättern nicht, welche Vaſari unter den früheſten Marcanton's aufzählt: bei dem Kindermord (ohne das Tannenbäumchen rechts oben), dem Abendmahle, dem Neptun als Beherrſcher der Winde, welche Reihe noch durch den Sündenfall und das Urtheil des Paris zu ergänzen wäre. Zu mehreren Kupferſtichen, wie zum Sündenfall, Abendmahl und Kindermorde haben ſich Originalſkizzen erhalten, welchen freilich eine feinere und dabei lebendigere Empfindung aufgeprägt iſt.

Marcanton hat ſeinesgleichen in der Reinheit der Umriſſe, in der einfach mächtigen Gröſse der Formen nicht gefunden. Nichts ſtört den Wohllaut der Linien bei der Darſtellung nackter Körper; das Licht hält er in groſsen Maſſen zuſammen; die Schatten trägt er ſtets modellirend auf; vornehm fallen die Gewänder, in ihrem Wurfe gleichzeitig die Bewegung der Glieder klar enthüllend. Aber dieſe Vorzüge werden zu einer Schranke des Ausdrucks in den Köpfen. In pathetiſchen Stimmungen und in hochwogender Leidenſchaft durchdringt die Empfindung nur unvollſtändig die Züge; ſie unterwirft ſich nicht unbedingt die äuſseren Formen. Es ſcheint, als ob der Künſtler mit der zündenden Kraft des Ausdrucks zurückhielte, um nicht die reinen Linien, das klaſſiſche Profil zu ſchädigen. So weht uns aus den Frauenköpfen auf dem Kindermorde z. B. eine gewiſſe Kälte an. Ihr Schmerz und ihre Verzweiflung packt trotz den lebhaften Geberden, dem geöffneten Munde, dem ſtarren Blicke nicht ſo unmittelbar, wie in ähnlichen Schilderungen Dürer's mit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0127
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ihren krauſen Linien, aber ihrer ergreifenden Wahrheit. Und auch in den Apoſtelgeſtalten im Abendmahle, welches offenbar unter dem Einfluſſe Lionardo's componirt wurde, wird der Ton des charakteriſtiſchen Ausdrucks mit Rückſicht auf das ſchöne Formenmaaſs leiſe gedämpft.

Marcanton's Grabſtichel verliert alle Sprödigkeit, ſobald er der Wiedergabe des antiken Lebens ſich widmet. So wie dasſelbe von der Phantaſie der Renaiſſance erfaſst wurde, weſentlich nur nach ſeinen ſonnenhellen Seiten, als holder, den Ernſt und das Trübſal der Wirklichkeit verwiſchender Traum, war nicht zu fürchten, daſs der leidenſchaftliche Ausdruck die ſchöne Form überſchatte und die Wucht des Charakters ſie erdrücke. Gerade für die Schilderung des harmoniſch ſchönen Daſeins, der noch ungebrochenen Kraft muſste ſich Marcanton's Kunſt als beſonders zutreffend erweiſen, konnten ſich ſeine Vorzüge, die Reinheit der Linien, die Mächtigkeit der Formen am glänzendſten entfalten. Günſtig fügte es ſich auch, daſs die Geſtalten der Antike dem Raffaeliſchen Zeitalter weſentlich durch die Vermittelung der Plaſtik nahe gebracht wurden, denn gerade in dem Verſtändniſs plaſtiſcher Formen bewährt ſich Marcanton's Meiſterſchaft. So wurde der mythologiſche Kreis — in weiterem Sinne genommen, die allegoriſchen Geſtalten mit eingeſchloſſen — der natürliche Schwerpunkt der Thätigkeit Marcanton's und ſeiner Schüler, und auch Raffael nahm für mythologiſche Schilderungen den Dienſt des Kupferſtiches mit beſonderer Vorliebe in Anſpruch.

Es muſs auffallen, daſs Raffael, getragen von der Begeiſterung für die Antike und durch ſein eigenes lauteres Weſen ihr enge verwandt, wie er doch war, ſo ſelten in ſeinen Tafelbildern mythologiſche Gegenſtände darſtellte. In ſeiner früheſten Jugend verſuchte er ſich wohl einmal auch in einer mythologiſchen Schilderung, in der römiſchen Periode dagegen fallen mythologiſche Scenen aus dem Kreiſe ſeiner Staffeleigemälde gänzlich fort. Raffael fand eben jetzt einen willkommenen Erſatz in Marcanton's Kunſt. Konnte auch der Kupferſtich niemals den Glanz des leiblichen Daſeins ſo ſchön wiedergeben, wie die Oelmalerei, ſo lieh er doch in Marcanton's Händen den plaſtiſchen Formen einen kräftigen Ausdruck und geſtattete vor allem Raffael, ſeiner Schöpferluſt ungehemmt zu folgen. Für Marcanton zeichnete Raffael den gewaltigen Neptun, wie er die von Aeolus gegen die Flotte des Aeneas losgelaſſenen Stürme bändigt. Hochragend ſteht er mit dem Dreizack in der Rechten auf dem Muſchelwagen, welcher von einem Viergeſpann gezogen wird, und ſchleudert den in den Lüften ſichtbaren Winden ſein donnerndes: Quos ego entgegen. Nach dieſem Zuruf wird das Marcanton'ſche Blatt (B. 352) benannt, welches die Hauptſcene, noch von neun Neben-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0128
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

bildern eingerahmt, zeigt und die Schickſale des Aeneas auf der Flucht aus Troja bis zu ſeiner Begrüſsung durch Dido erzählt.

Dem Grabſtichel Marcanton's überlieſs Raffael auch die Ausführung der köſtlichen Kinderreigen, an deren Erfindung ſeine Phantaſie ſo fruchtbar war. Der Tanz der ſieben Kinder mit zwei Amoretten (B. 217) fand ſchon im ſechzehnten Jahrhundert ſeinen Weg auch zu deutſchen Kupferſtechern und genieſst einen doppelten Ruhm. Wir begrüſsen in ihm eine der beſten Arbeiten Marcanton's und eine der reizendſten Compoſitionen Raffael's. Zwei Amoretten, an den Flügeln kenntlich, führen den fröhlichen Reigen; jeder hat einen Knaben an der Hand gefaſst, an die ſich wieder andere Knaben angeſchloſſen, und ſo tummelt ſich die ganze Schaar hüpfend und laufend im Kreiſe, daſs einzelne kaum noch Schritt halten können. Ungebunden natürlich ſind die Bewegungen, aus dem wirklichen Leben friſch herausgegriffen die Geberden und das Mienenſpiel, und dennoch, wenn man näher zuſieht, hat Raffael auch hier in der Compoſition ein feſtes Geſetz walten laſſen und die Gruppe mit fein abwägendem, künſtleriſchem Sinne geordnet.

Noch ein Blatt Marcanton's muſs aus der groſsen Zahl mythologiſcher Darſtellungen, welche er und ſeine Schüler nach Raffael geſtochen haben, beſonders hervorgehoben werden: das Urtheil des Paris (B. 245). Am Fuſse eines bewaldeten Hügels, deſſen Quellenreichthum durch drei im Schatten der Bäume gelagerte Nymphen angedeutet wird, ſitzt Paris, den zottigen Schäferhund zur Seite, ſein Richteramt übend. Er hat den Preis Venus überreicht, welche die Mitte der Gruppe der Göttinnen einnimmt, mit der Linken den Apfel faſst und ihr Antlitz voll Liebreiz Paris zuwendet. Die Profilſtellung des Kopfes geſtattete dem Künſtler, dem antiken Typus näher zu kommen, während der Venuskörper und die anderen Göttinnen mehr die individuelle Weiſe Raffael's verrathen. Ein kleiner Amor lehnt ſich an den Schooſs der Venus an, eine geflügelte Victoria ſchwebt heran und hält den Kranz als Siegeszeichen über ihrem Haupte. Den Triumph der Venus verkündigen nicht allein die Victoria in den Lüften und der hinter Paris ſtehende Hermes, welcher auf die Göttin hinweiſt; er ſpiegelt ſich auch in der Haltung der beiden anderen Siegesgöttinnen. Juno droht mit dem Finger dem ungünſtigen Richter, Minerva wendet ſich von ihm ab, als wäre er nicht ferner würdig, ihre ſchönen Glieder zu ſchauen, und hält das Gewand empor, um ſich in daſselbe zu hüllen.

Die Handlung erſcheint eigentlich abgeſchloſſen, und dennoch iſt erſt die Hälfte des Blattes beſchrieben. Auf der linken Seite desſelben ſitzen unten am ſchilfreichen Ufer des Fluſſes zwei bärtige Waſſergötter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0129
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

und eine Nymphe, oben aber über dem Firmamente (als bärtiger Mann mit einem über dem Kopfe weitgeſpannten Tuche charakteriſirt) thront Zeus. Hinter ihm wird Diana mit der Mondſichel und dem Schleier und eine zweite weibliche Figur ſichtbar, ihm entgegen ſtürmt Apoll, vom Thierkreiſe eingeſchloſſen, mit ſeinem Viergeſpann, welchem die Dioskuren auf flüchtigen Roſſen voraneilen. Schon der lockere Zuſammenhang der beiden Hälften des Stiches deutet auf fremde Einflüſſe, welche die Einheit der Compoſition zurücktreten lieſsen. Man denkt unwillkürlich an eine Combination von zwei Scenen. Noch beſtimmter weiſen aber einzelne Züge auf ein antikes Vorbild. Und in der That wurde längſt ein ſolches vermuthet, ſogar die Sage geſponnen, Raffael habe das Urtheil des Paris nach einem antiken Relief gezeichnet, dieſes aber dann, um ſich den Ruhm der Erfindung zu ſichern, zerſtört. Erſt Otto Jahn, unvergeſslichen Andenkens, hat mit dem ihm eigenthümlichen Scharfblick in die Sache volle Klarheit gebracht. Wohl hat Raffael nach einem antiken Relief gearbeitet, dieſes aber dann nicht vernichtet.*) Das Relief befindet ſich noch gegenwärtig in der Villa Medici, ſchildert eine Doppelſcene: das Urtheil des Paris und den Zug der Göttinnen nach entſchiedenem Streite zum Olymp zurück, und offenbart ſich deutlich als das unmittelbare Muſter Raffael's für die rechte Seite ſeiner Compoſition. Von dort holte er den Zeus über dem Firmamente und den Helios mit den Dioskuren, von dort auch die Fluſsgötter, nur daſs er die letzteren maleriſcher in der Haltung und lebendiger in der Bewegung geſtaltet. Die ſchwebende Victoria aber, die Gruppe der Venus mit dem ſich an ſie anſchmiegenden Amor und die drei Nymphen am Waldesrande entlehnte Raffael wieder einem Relief in der Villa Pamfili, welches gleichfalls das Urtheil des Paris darſtellt.

Eine ſo reiche Benützung antiker Motive iſt bisher an keinem anderen Werke des Meiſters nachgewieſen worden. Er hatte ſchon früher Einzelgeſtalten, Gewandmotive, Trachten und Geräthe antiken Kunſtwerken nachgebildet. Den Marſyas auf dem Deckenbilde in der erſten Stanze, die Apolloſtatue in der Schule von Athen, die Panzerreiter auf dem Bilde Heliodor's, der Opferaltar und die Opferknechte auf dem Carton, welcher Paulus in Lyſtra ſchildert, die Tritonen in der Galateafreske u. a. nahm er aus der antiken Sculptur unbefangen auf. Das ſind aber doch nur vereinzelte Figuren epiſodenhafter Natur, welche ſich der groſsen ganzen, Raffael eigenthümlichen Compoſition vollſtändig unterordnen. Hier dagegen tritt uns eine förmliche Umbildung eines

*) Berichte der K. Sächſiſchen Geſellſch. der Wiſſenſchaften 1849. S. 55.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0130
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

geſchloſſenen antiken Werkes entgegen. Raffael hat nicht die Zeichnung moſaikartig aus antiken Beſtandtheilen zuſammengeſetzt; zwiſchen Hermes, Juno und Minerva, die er ſelbſtändig geſchaffen hat und den anderen aus den Reliefs in der Villa Medici und Pamfili entlehnten Figuren beſteht kein trennender Gegenſatz, alle Hauptgeſtalten vielmehr hat er mit ſeinem Geiſte angehaucht und durch eine feine Umſchreibung ſich angeeignet. Immerhin erſcheint die Zeichnung als die ideale Reſtauration eines antiken Werkes, wie denn in der That nach derſelben ein verſtümmeltes antikes Relief (Villa Ludoviſi) reſtaurirt wurde.

Hat Raffael nur einmal ſeiner Begeiſterung für die Antike in dieſer Weiſe Ausdruck gegeben oder noch öfter antike Reliefs und Statuen mit dem Zeichenſtifte in der Hand ſtudirt? Die Thatſache der eingehenden Beſchäftigung mit der antiken Kunſt hat Niemand bezweifelt, wohl dürften aber über die richtige Abgrenzung derſelben die Meinungen weit auseinander gehen. Eine ſtattliche Reihe von Zeichnungen nach der Antike wird in den verſchiedenen Sammlungen unmittelbar auf Raffael zurückgeführt. Doch trägt keine einzige, ſo viele ihrer bisher bekannt wurden, das ſichere Gepräge ſeiner Hand, nicht die Venuskörper, die ſogenannte Ariadne, der vaticaniſche Herculestorſo, der Farneſiſche Hercules, u. a. in Oxford, nicht der Satyrtanz in der Albertina, ſchwerlich auch die noch nicht genauer unterſuchten colorirten Zeichnungen nach römiſchen Wandgemälden im Escurial. Im beſten Fall kann man von allen dieſen Zeichnungen behaupten, daſs ſie der Zeit Raffael's nahe ſtehen und theilweiſe den Charakter der Raffael'ſchen Schule verrathen.

In zahlreichen Kupferſtichen aus dem Kreiſe Marcanton's, welche antike Sculpturen nachbilden, müſsten wir gleichfalls nach der gangbaren Meinung den Wiederſchein der Thätigkeit Raffael's erkennen.*) Mathematiſche Gewiſsheit iſt natürlich über dieſe Dinge nicht zu erreichen. Findet Jemand z. B. in den Marcanton'ſchen Blättern: die beiden Satyrn mit dem Kinde (B. 290) oder der alte und junge Satyr (B. 294) die Zeichnung ſo unvergleichlich ſchön, daſs er die Vorlage nur Raffael ſelbſt zuſchreiben kann, ſo wird ſchwerlich ein Argument ſchlagend genug ſein, ihn zu bekehren. Denn die Möglichkeit der unmittelbaren Theilnahme Raffael's muſs man zugeben. Die Erwägung, daſs er in den letzten Lebensjahren, in welche viele dieſer Stiche fallen, nicht die Muſse fand, ohne einen beſtimmten Zweck, ohne eine Verwendung der Studien in einem ſeiner eigenen Werke vor Augen, antike Denkmäler

*) Vergl. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons. Leipzig 1881.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0131
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

fleifsig zu zeichnen, ift fchliefslich doch nur allgemeiner Natur und geftattet Ausnahmen.

Mag nun auch über die Gröfse des Antheils, welcher Raffael an den einzelnen Stichen Marcanton's zukommt, endlos geftritten werden: die Thatfache felbft bleibt feftftehen, dafs das Zeichnen und Stechen nach antiken Kunftwerken durch Raffael die wirkfamfte Förderung erfuhr. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert hatte ihr Studium nach den beiden Richtungen, nach welchen es feitdem mit immer gefteigertem Eifer gepflegt wird, nach der künftlerifchen und der antiquarifchen begonnen. Den Reigen der Alterthumsforfcher beginnt der bekannte Kiriakus de' Pizzicolli aus Ancona; nach antiken Formenmuftern übte fich die paduaner Malerfchule; römifche Sculpturen fkizzirte in beträchtlicher Zahl, fo dafs er Bücher damit füllte, Filippino Lippi. Dafs auch Architekten, wenn fie an antiken Bildwerken vorbeifchritten, nicht die Augen fchloffen, darf als felbftverftändlich gelten. Noch mehr, bereits am Anfange des fechzehnten Jahrhunderts konnte man die Trajanfäule mit Gerüften umftellt
Anm. 10. fehen, auf welchen Jacopo Ripanda aus Bologna die Reliefs abzeichnete. Zur felben Zeit forfchte Pietro Luzzi, auch Morto da Feltre genannt, in den Ruinen Roms, in Tivoli, Bajä und Puzzuoli nach den Reften antiker Ornamentmalerei. Und wie den Künftlern öffneten fich auch den Kunftfreunden die Augen für die Schönheit der Antiken. Neben den Sammlungen im vaticanifchen Palafte und auf dem Capitol erftanden auch zahlreiche Privatfammlungen. Sie wurden zwar nicht nach wiffenfchaftlichen Grundfätzen geordnet, fondern die einzelnen Sculpturen, als Schmuckftücke verwendet, in die verfchiedenen Gemächer vertheilt, auf Höfen, in Gärten aufgeftellt. Immerhin boten fie dem künftlerifchen Sinne reiche Anregung, gaben der Antike eine neue Heimath. Die Verbreitung der Kupferftichkunft in Italien verlieh den antiken Studien einen weiteren Auffchwung. Dem Kupferftiche erfcheint das lehrhafte Wefen ftets nahe befreundet. Er dringt tief in das Gedankenreich ein, er fchmiegt fich eng allen Kunftformen an und entwickelt gar bald eine befondern Stärke im treuen Nachbilden fremder Schöpfungen. Diefe Fähigkeit des Kupferftiches wurde in Italien im Dienfte der antiken Kunft mit Vorliebe ausgenützt. Es wäre doch auch gar zu feltfam gewefen, wenn das Renaiffancegefchlecht, fo erfüllt von dem Streben, die Antike zu einem neuen Leben zu erwecken, nicht die Vermittelung des Kupferftiches eifrig gefucht hätte, um fich die Geftalten der Antike ftets in anfchaulicher Erinnerung vor Augen zu halten und den bereits angefammelten Schatz zu überblicken. Während anfangs der italienifche Kupferftich wie der nordifche der felbftändig erfindenden Phantafie dient, gewährt er im Laufe feiner Entwickelung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0132
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

den Nachbildungen immer gröfseren Raum. Seit der Mitte des fechzehnten Jahrhunderts zeigt er einen überwiegend antiquarifchen Charakter und ermüdet nicht, antike Bildwerke mit Hilfe des Grabftichels wiederzugeben. Dazwifchen liegt aber noch eine Mittelftufe, welche zwar den wefentlichen Inhalt der antiken Sculpturen feftlhält, aber auch die eigene perfönliche Empfindung noch mitreden läfst. Diefe Stufe wird durch Marcanton und feine Schule ausgefüllt. Wir begrüfsen in ihren Arbeiten künftlerifche Reproductionen der Antike, welche freilich den modernen Archäologen nicht befriedigen können, da diefer die vollkommene Treue und Genauigkeit der Wiedergabe am höchften fchätzt, welche aber dafür durch felbftändigen Werth glänzen. Sie umfchreiben die Vorlage mehr im malerifchen Sinne und fprechen, was fie nach ihrer Eigenart an dem antiken Werke befonders ergreift und feffelt, mit naiver Unbefangenheit in ihren Stichen aus. Dafür war Raffael's Beifpiel und Einfluls mafsgebend. So ging er felbft im Urtheil des Paris zu Werke; eine ähnliche Auffaffung empfahl er feinen Schülern, welche diefelbe auch erfolgreich durchführten. Wir begreifen, dafs er nach feiner ganzen Natur auch hier einen fchöpferifchen Zug walten liefs; nicht minder verftändlich aber erfcheint uns die liebevolle Aufnahme der antiken Kunft in den Darftellungskreis, in welchem er und feine Schüler fich bewegten. Denn er trieb in den letzten Lebensjahren mit wunderbarem Eifer antiquarifche Studien.

Den Anlafs, fich eingehend mit dem Alterthume zu befchäftigen, bot der Bau von St. Peter. Wir kennen aus dem an den Grafen Castiglione gerichteten Briefe den feften Vorfatz Raffael's, fich in der Baukunft zunächft der Führung Vitruv's zu vertrauen. Guten Rath und feite Vorfchriften konnte ihm diefer freilich in dem befonderen Falle des Dombaues nicht bieten. Raffael hegte aber die richtige Ueberzeugung, dafs er die einzelnen, ihm unmittelbar vorliegenden Aufgaben rafcher und beffer löfen werde, wenn er über die allgemeinen Grundfätze der Architektur, ihr Wefen und ihre Ziele klare Einficht zuvor gewonnen. Dazu konnten ihm nur Vitruv's Schriften verhelfen. Wir wiffen ferner, dafs es Raffael nicht bei dem guten Vorfatz bewenden liefs, fondern dafs er in der That, fich bei Vitruv Belehrung zu holen, eifrig bemüht war. Auf feine Bitte (a sua instantia) überfetzte der alte Fabio Calvi aus Ravenna die zehn Bücher Vitruvs. Einfam ragt Fabio Calvi aus der grofsen Periode des humaniftifchen Idealismus in das neue Jahrhundert hinüber; er fand fich in den äufseren Verhältniffen nicht mehr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0133
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

zurecht und lebte nur ſeinen Gedanken und Träumen. Ihn rettete aus allen Nöthen und befreite von allen Sorgen Raffael's Freundſchaft, der ihn zum Hausgenoſſen nahm und mit kindlicher Liebe pflegte. Fabio Calvi haben wir uns wohl gegenwärtig und mitredend zu denken, wenn
Anm. 11. Raffael, wie Calcagnini erzählt, über einzelne Sätze Vitruv's ſtritt, ſie bald vertheidigte, bald zu widerlegen verſuchte. Vom Studium Vitruv's zur Erforſchung der römiſchen Alterthümer war nur ein kleiner Schritt. Auf die letzteren wurde aber ſeine Aufmerkſamkeit auch noch unmittelbar durch ſein Amt gelenkt.

In den früheren Jahrhunderten hatten die Ruinen Roms den Bauherren als ergiebiger Steinbruch gedient. In gleich roher Weiſe wie die Vorfahren alte Denkmäler zu zerſtören, um Baumaterial zu gewinnen, geſtattete der antiquariſche Sinn im Raffaeliſchen Zeitalter nicht mehr; wenn ſich aber Baumaterial durch Ausgrabungen in unmittelbarer Nähe beſchaffen ließs, dieſes aus weiter Ferne zu holen, dazu waren die Bauleiter von St. Peter doch zu ſparſam. Papſt Leo X. erließs am 27. Auguſt 1515 ein Breve, welches den Dombaumeiſter Raffael zum Aufſeher über alle Ausgrabungen in und bei Rom bis auf den Umkreis von zehn Miglien ernannte, daſs dieſem von allen Ausgrabungen bei ſchwerer Strafe binnen drei Tage Nachricht gegeben werde, anbefahl und Raffael das Recht des Ankaufes tauglicher Marmorſtücke und Steine für den St. Petersbau vorbehielt. Wichtig ſind namentlich die Schluſsſätze des an Raffael gerichteten päpſtlichen Breves: »Da es Uns bekannt geworden iſt, daſs viele von den alten Marmorſtücken Inſchriften oder ſonſtige Denkmale eingegraben zeigen, die oft irgend eine wichtige Erinnerung enthalten und es wohl verdienen, zum Nutzen der Wiſſenſchaften und der Eleganz der lateiniſchen Sprache aufbewahrt zu werden, wir aber erfahren haben, daſs dieſelben von den Marmorarbeitern oft unbedachtſam zerſchnitten werden und die Inſchriften verloren gehen: ſo befehlen wir allen Steinmetzen, daſs ſie ohne deine Erlaubniſs keinen Inſchriftenſtein fortan zerſägen oder behauen.« *)

So wurde Raffael mitten in die bereits hochgehende antiquariſche Bewegung hineingezogen, das Schickſal der römiſchen Alterthümer weſentlich in ſeine Hände gelegt. Es ſcheint nicht, daſs er ſich durch dieſe Aufgabe ſeinem eigentlichen Wirkungskreiſe entrückt fühlte, und ſie etwa nur als eine äuſsere Amtsbürde auffaſste. Unverdächtige Zeugniſſe ſeines antiquariſchen Eifers liegen vor. Paulus Iovius rühmt Raffael's Kunſt,

*) Mitgetheilt in Bembo's Briefen. Italieniſche Ueberſetzung bei Bottari, lettere VI. 25.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0134
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

der mit Hilfe eines neu erfundenen Inſtrumentes die Reſte des alten Rom ſo genau maſs, daſs er den Architekten das Bild der ganzen Stadt vor die Augen bringen konnte. Andreas Fulvius, der nachmals ſelbſt eine vielgerühmte Beſchreibung der römiſchen Alterthümer herausgab, erwähnt Raffaeliſche Zeichnungen nach antiken Gebäuden. Coelio Calcagnini ſchildert in einem Briefe an den Mathematiker Jacob Ziegler mit wahrer Begeiſterung Raffael's antiquariſche Arbeiten: »Ein wunderbares Werk vollführt gegenwärtig Raffael. Er ſtellt das alte Rom in ſeiner urſprünglichen Geſtalt und Gröſse nahezu wieder her, indem er Hügel abtragen, bis zu den tiefſten Fundamenten graben läſst und die Denkmäler nach den Beſchreibungen der alten Autoren (in Zeichnungen?) reſtaurirt. Den Papſt Leo und alle Römer hat er zu ſolcher Bewunderung hingeriſſen, daſs ſie wahrlich glauben, ein himmliſcher Geiſt ſei herabgeſtiegen, um der ewigen Stadt ihre alte Herrlichkeit in den Augen der Menſchen wieder zu verleihen.« Auch Epigramme prieſen Raffael als den Wiederbeleber des alten Rom.

Noch genauere Nachrichten über Raffael's antiquariſche Thätigkeit lieſsen ſich mittheilen und daran ſeine Selbſtbekenntniſſe in äſthetiſchen Dingen, wie er z. B. von den verſchiedenen Bauſtilen dachte, anſchlieſsen, wenn ein vielbeſprochenes Schriftſtück mit vollkommener Sicherheit auf ihn zurückgeführt werden könnte. Wir beſitzen den Entwurf zu einer Dedication eines Werkes über die Antiquitäten Roms, an den Papſt gerichtet, und zwar in einer doppelten Redaction, einer älteren und einer um ein Jahr jüngeren, in welcher mehrere Lücken ausgefüllt und die Beiſpiele zahlreicher aufgezählt ſind. Als Verfaſſer desſelben galt zuerſt Caſtiglione, ſpäter faſt allgemein Raffael ſelbſt. Was wir aus dem Schriftſtück über deſſen Urheber erfahren, iſt Folgendes: Er lebte, als er die Dedication niederſchrieb, bereits elf (nach der zweiten Redaction zwölf) Jahre in Rom, er hat die Ruinen Roms nicht allein ſorgfältig aufgeſucht und genau vermeſſen, ſondern auch mit den alten Autoren ſtets verglichen, insbeſondere hält er ſich an das Regionenbuch des ſogenannten Publius Victor, eines erſt im fünfzehnten Jahrhundert auftauchenden Autornamens; vom Papſte ſelbſt hat er den Auftrag erhalten, einen Plan des alten Rom zu zeichnen und in demſelben die Reſtauration der einzelnen Gebäude zu verſuchen; er iſt ein Verehrer Bramante's, deſſen Werke der Schönheit der antiken Schöpfungen am nächſten kommen, er kennt den Gebrauch der Buſſole, über deren Erfindung er nichts Genaueres weiſs, nur muthmaſst, daſs ſie erſt in neueren Zeiten aufkam; er tadelt den maleriſchen Standpunkt bei der Aufnahme der römiſchen Ruinen; dieſelbe ſei doch eigentlich Sache der Architekten, welche von jedem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0135
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Bau den Grundrifs, Aufrifs und Durchfchnitt zeichnen. Von folchen Zeichnungen will er gleich Proben vorlegen, um die Richtigkeit feiner Grundfätze zu beweifen.

Einzelne Züge diefer Schilderung paffen auf Raffael, andere dagegen lenken auf andere Spuren. Unmöglich konnte Raffael einer eingehenden
Anm. 12. Kenntnifs der alten Schriftfteller fich rühmen; er war der lateinifchen Sprache nicht vollkommen mächtig und mufste fich erft Vitruv durch Fabio Calvi überfetzen laffen. Schwerlich hätte Raffael die beffere Befähigung des Architekten im Gegenfatz zum Maler, antike Denkmäler aufzunehmen, fo ftark betont, wie es der Autor der Dedication thut. Unvereinbar endlich erfcheint mit Raffael's Lebensverhältniffen, feine Gegenwart in Rom bei der Zerftörung einzelner Monumente in der Zeit Papft Alexander's VI. In dem Schriftftücke heifst es: »Nicht ohne grofse Betrübnifs kann ich daran denken, wie feit der Zeit, dafs ich in Rom weile, was noch nicht zwölf Jahre her ift, fo viele fchöne Dinge zerftört wurden, wie die »meta«, die fich in der Via Alessandrina befand, und der Bogen am Eingange der Diocletianifchen Thermen« etc. Diefe »meta« hat Papft Alexander VI., als er eine Strafse öffnete, zerftört, und wenn unter dem Bogen der »arcus Gordiani« gemeint fein follte, fo erzählt uns Albertini, dafs der Cardinal Raffael Riario viele Marmorftücke für den Bau feines Palaftes, der fpäteren Cancelleria, entnahm. Beide Ereigniffe fanden mehrere Jahre vor Raffael's Ankunft in Rom ftatt. Ueberhaupt, wenn nicht alle Anzeichen trügen, fo bezieht fich die Dedication auf die Arbeit eines humaniftifch gebildeten Architekten, welcher in der antiquarifchen Literatur heimifch war, zugleich aber die praktifchen Kenntniffe befafs, um das Vermeffen und Zeichnen der Denkmäler eigenhändig vorzunehmen. Ein Mann wie Fra Giocondo wäre zu dem Unternehmen am beften befähigt gewefen. Auch Peruzzi befchäftigte fich mit dem Plane einer idealen Reftauration des antiken Rom. Er begann ein Werk über die römifchen Antiquitäten und einen Commentar zu Vitruv.*) In feinen zahlreichen Zeichnungen römifcher Monumente führte er genau aus, was der Autor der Dedication vorfchlägt und gab die genau gemeffenen Grundriffe und Aufriffe der einzelnen Bauwerke. Jedenfalls darf der »Bericht Raffael's an den Papft« nicht als wichtigfte Grundlage für die Schilderung der antiquarifchen Wirkfamkeit desfelben benutzt werden. Zum Glück erfcheint die Einbufse nicht grofs, denn er enthält nur ein Zeugnifs mehr, aber nicht das einzige Zeugnifs derfelben.

*) Vafari IV. 604.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0136
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Welche Zaubermacht übte doch das römiſche Alterthum noch aus, daſs es Raffael den Ruhm, den er als Fürſt der Maler errungen hatte, beinahe vergeſſen lieſs und vollſtändig gefangen nahm. Denn alle überlieferten Nachrichten ſtimmen in der Betonung ſeines Eifers, ſeiner ſelbſtloſen Hingabe überein und rechtfertigen den Glauben, daſs Raffael einen groſsen Theil ſeiner Zeit und ſeiner Kraft in den letzten Lebensjahren der Erforſchung des alten Rom gewidmet hat. Wenn ein Zeitgenoſſe, der in Rom lebende Venezianer Antonio Michiel, Raffael mit Ptolomäus vergleichen und ihm das Lob ſpenden durfte, ſeine Zeichnungen erſetzten geradezu den Anblick des alten Rom, ſo bleibt nothwendig jeder Gedanke an einen flüchtigen Zeitvertreib und an nebenſächliche Dilettantenarbeit ausgeſchloſſen. Dennoch würde die Annahme, daſs das antiquariſche Intereſſe die künſtleriſche Natur getödtet hätte, zu einem groben Irrthum verleiten. Die Weiſe, wie unter Raffael's Einfluſſe antike Bildwerke von Marcanton's Schule wiedergegeben wurden, liefert auch den Schlüſſel zum Verſtändniſs ſeiner Stellung zu den Trümmern und Reſten der alten Welt. Mit feiner künſtleriſcher Empfindung erſcheinen auf den Stichen Marcanton's die plaſtiſchen Originale frei umſchrieben. In ähnlicher Art zeigen auch Raffael's Alterthumsſtudien ein Doppelgeſicht. Auf der einen Seite erſchienen ihm die antiken Monumente als das Gerüſte, mit deſſen Hilfe der ideale Bau des alten Roms wieder emporgeführt werden ſoll, auf der anderen Seite aber ergriffen ſie auch ſeine Phantaſie, boten ihm köſtliche künſtleriſche Anregungen und empfahlen ſich namentlich als Bildungsmittel für ſeine Schüler. Im Kreiſe der letzteren prägt ſich die antike Richtung am ſtärkſten aus. Wir irren gewiſs nicht, wenn wir darin den Wiederſchein der antiken Studien Raffael's finden und dieſe Schultendenz aus ſeiner unmittelbaren perſönlichen Einwirkung erklären. Uns beſtärken in dieſer Ueberzeugung die Nachrichten, welche wir Vaſari verdanken. Dieſer erzählt: »So umfaſſend war das Streben Raffael's, daſs er in ganz Italien, in Puzzuoli, ja ſogar in Griechenland Zeichner hielt und nimmermehr nachlieſs, als bis er ſich Alles verſchafft hatte, was der Kunſt zum Vortheil gereichen konnte.« Mittelbar wird Vaſari's Bericht durch einen italieniſchen Stich aus der Zeit Raffael's beſtätigt. Derſelbe ſtellt die Baſis der Theodoſiusſäule in Konſtantinopel (Victorien mit einem Schilde und darunter geflügelte Genien mit Kränzen) dar und führt die Unterſchrift: »an Raffael geſendet.«

Wie eifrig das Studium nach antiken Monumenten von den Schülern Raffael's betrieben wurde, deuten die vielen Zeichnungen an, welche Giulio Romano dem Vaſari nachmals in Mantua vorwies. Sie waren

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0137
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

theils von ihm, theils von anderen Künſtlern nach den alten Denkmälern in Rom, in der Campagna, in Neapel und Puzzuoli gemacht worden. Unter den »anderen Künſtlern« ſind wahrſcheinlich Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio gemeint. Die Antike und Raffael ſind Perino's Lehrmeiſter geweſen. Als junger Menſch war er nach Rom gewandert. »Er betrachtete die antiken Bildwerke und die wunderbaren, zum Theil in Trümmer zerfallenen Bauten und verſank in Staunen über die Gröſse der glorreichen Männer, welche dieſe Werke geſchaffen, und ſehnte ſich, ihnen nahe zu kommen. Er ahmte die Weiſe Raffael's nach und fuhr fort, die alten Marmorwerke und die unterirdiſchen Räume der Grottesken wegen zu ſtudiren.« Raffael liebte ihn wie ſeinen eigenen Sohn und übertrug ihm einen Theil der Arbeiten in den Loggien. Hier traf er mit Polidoro da Caravaggio zuſammen, der es liebte, gemeinſam mit ſeinem Freunde Maturino Alterthümer aufzuſpüren und die antiken Marmorbilder im Helldunkel wiederzugeben. »Keine Vaſe oder Statue, keine Relieftafel, ob ganz, ob zerbrochen, gab es, die ſie nicht gezeichnet und die ſie nicht in ihren Werken verwerthet hätten.« Hier befinden wir uns alſo auf rein künſtleriſchem Boden. Die Antike wird ſtudirt, nachgezeichnet und nachgeahmt, nicht im Intereſſe der antiquariſchen Gelehrſamkeit, ſondern mit Rückſicht auf die künſtleriſche Praxis, welche Inhalt und Form der Darſtellung gleich willig den antiken Muſtern entlehnte.

Das Studium der Antike bildet einen weſentlichen Mittelpunkt der Raffaeliſchen Schule. Dasſelbe tritt in dem Maaſse immer ſtärker auf, in welchem die Selbſtändigkeit der Schüler wuchs. Nun lagen aber die äuſseren Verhältniſſe ſo, daſs Raffael denſelben in den letzten fünf Jahren ſeines Lebens einen hervorragenden Antheil an ſeinen Arbeiten zuweiſen muſste. Seine weitumfaſſende Wirkſamkeit geſtattete nicht ein ſtetiges perſönliches Eingreifen auch in das einzelne Werk. Auſser der Ausführung muſste in vielen Fällen ſelbſt die Compoſition, nachdem man ſich über die Grundlage verſtändigt hatte, den jüngeren Genoſſen überlaſſen werden. Da war es nun gewiſs für Raffael die beſte Bürgſchaft des Gelingens, wenn die Schüler auf antike Muſter zurückgingen und an dieſe ſich anlehnten. Bei ſeiner Begeiſterung für das klaſſiſche Alterthum muſste er dadurch die perſönliche Unterweiſung mehr als erſetzt glauben. So erklärt es ſich denn auch in ganz natürlicher Weiſe, daſs in den Werken Raffael's, an welchen die Schüler mitthätig waren, der Einfluſs der Antike immer ſichtbarer wird. Zu dieſen Werken gehören ebenſogut die beiden letzten Stanzen wie die Loggien und der Bilderſchmuck in der Farneſina.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0138
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Im Jahre 1514 hatte Raffael die beiden mittleren Stanzen vollendet. Unmittelbar darauf begann er auf Geheifs des Papftes die Ausfchmückung eines dritten Zimmers, welches, der Stanza della Segnatura benachbart, die Reihe der alten Prunkgemächer nach der Tiefe des Palaftes zu abfchliefst. Diefe Stanze führt gemeinhin nach dem berühmteften Wandbilde dafelbft den Namen: das Zimmer des Burgbrandes (Stanza dell' incendio), follte aber füglich das Leozimmer heifsen. Denn der Name Leo ift das einzige Band, welches die verfchiedenen Wandgemälde zufammenhält. Aus dem Leben Leo's III., welcher die Krönung Karls des Grofsen vollzog, und Leo's IV., deffen Frömmigkeit durch die ihm verliehene Wundermacht belohnt wurde, erfcheinen einzelne Begebenheiten hervorgehoben, mit der offenbaren Abficht, dem gleichnamigen herrfchenden Papfte auf diefe Art zu huldigen. Offene Anfpielungen auf Ereigniffe der unmittelbaren Gegenwart machen den Complimentirftil noch durchfichtiger. Raffael ertrug den ihm auferlegten Zwang, welcher die Stellung Leo's X. zur Kunft nur allzudeutlich zeichnet, jetzt vielleicht leichter als in früheren Jahren. Denn er hatte fich einen feften Kreis felbftändig fchöpferifchen Wirkens gezogen und feine Phantafie in eine reiche ideale Welt verfenkt. Neben dem Bau von St. Peter, neben den Cartonzeichnungen für die Teppiche, neben den immer umfaffenderen antiken Studien traten allmählich die Arbeiten in den Stanzen in den Hintergrund.

Die Fresken im Leozimmer wurden bereits im Sommer 1514 in Angriff genommen. Diefes beftätigt eine Stelle in Raffael's Brief an den Oheim Simone Ciarla (1. Juli 1514): »Ich habe eine andere Stanze für Se. Heiligkeit begonnen, welche ihm zwölfhundert Golddukaten koften wird.« Das Ende der Arbeit fällt in das Jahr 1517. Diefes Datum lefen wir nicht allein unter dem Wandgemälde auf der Fenfterfeite, auch Bembo fpricht in einem feiner Briefe an Bibbiena (19. Juli 1517) von den Fresken in den Stanzen als bereits fertig. Auf den zeitlichen Vorrang unter den vier Wandbildern erhebt fodann die Schilderung des Sieges über die Saracenen bei Oftia begründeten Anfpruch. Bereits 1515 empfing Dürer als Ehrengabe von Raffael eine Röthelzeichnung, welche fich als das Studium nach dem Nackten zu zwei Figuren auf dem Schlachtfelde erweift. Darnach läfst fich die Zeit der Entftehung der Fresken ungefähr beftimmen. Der an Dürer gefendete Modellact ift übrigens die einzige unzweifelhaft eigenhändige Skizze zu dem Bilde, welche fich erhalten hat. Schwerlich hat Raffael noch andere gezeichnet. Denn die (übermalte und verdorbene) Freske zeigt nicht nur in der Ausführung, fondern auch in der Compofition ftarke Spuren überwiegender Schülerarbeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0139
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Gar arg hauſten die Saracenen während der Regierung Leo's IV. (847—855) an den Geſtaden Italiens. Kaum hatte ſie von der Oſtküſte ein furchtbarer Seeſturm, der »auf Geheiſs Gottes« ihre Schiffe zerſtörte, vertrieben, ſo erſchienen ſie mit groſser Macht vor Oſtia (im J. 849). Leo IV. raffte zuſammen, was er an Truppen beſafs, lieſs dieſe das Abendmahl empfangen, begeiſterte ſie durch Gebete und entſandte ſie mit dem Kreuzeszeichen in die Schlacht. Nach langem, heftigem Kampfe errangen die Chriſten den Sieg. Viele Saracenen ertranken, da es eine Seeſchlacht war, im Meere, viele aber wurden lebendig gefangen und nach Rom gebracht. So ungefähr lautete das Programm, nach welchem ſich Raffael zu richten hatte. Er verlegte die Scene an die Mündung der Tiber. Rechts zeigt ſich ein öder Strand, auf welchem gepanzerte Reiter gegen Bogenſchützen anſprengen, links im Vordergrunde erhebt ſich das Caſtell von Oſtia. Auf der Höhe des Meeres tobt noch der Kampf der Schiffe; einzelne derſelben ſind auf der Flucht begriffen, aus anderen warf ſich die Mannſchaft in die See und ringt nun verzweifelnd mit den Wellen. Im Vordergrunde links, in der Nähe des Feſtungsthores am Fuſse einer Pyramide ſitzt auf erhöhtem Sockel der Papſt, der die Züge Leo's X. trägt, und hebt dankend die Augen und die Hände gen Himmel. Hinter ihm werden die Köpfe der Cardinäle Giuliano de' Medici und Bibbiena, letzterer von beſonderer Porträttreue, ſichtbar, an ſeiner Seite aber ganz vorn ſteht ein prächtiger Krieger, die ſchönſte Geſtalt auf dem ganzen Bilde. Auf ihn bezieht ſich die Röthelzeichnung, welche Raffael Dürer verehrt hat und die gegenwärtig die Albertina, (Br. 176) bewahrt. Er weiſt mit ausgeſtrecktem Arme auf die Schaar der Gefangenen hin, welche dem Papſte vorgeführt werden.

Zu den Füſsen des Papſtes knieen drei Gefangene, zur demüthigen Unterwerfung durch die römiſchen Soldaten gezwungen, welche ihnen die Hände auf den Rücken gebunden haben, ſie bei dem Kopfe niederhalten und mit gezücktem Schwerte bedrohen. Die nächſte Gruppe zeigt einen am Boden liegenden Saracenen, auf deſſen Leib ein Römer ſein Knie preſst, um ihm den Todesſtreich zu verſetzen. Auffallend in einander geſchoben erſcheint die dritte Gruppe, welche ſich von der Mitte des Bildes nach rechts hinzieht. Zwei kräftige Soldaten, geharniſcht und behelmt, greifen mit ihren Armen weit aus, um zwei Gefangene in Empfang zu nehmen, welche aus einem Kahne gelandet werden. Der vorderſte der Saracenen hat die Hände mit Stricken auf den Rücken gebunden, betritt mit einem Fuſse das Ufer und wird von dem Sieger gewaltſam bei dem Schopfe gepackt. Die gerade ausgeſtreckten Arme der beiden Römer bilden gleichſam ein Dach, unter welchem ſich eine wildbewegte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0140
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Kampfſcene abſpielt. Wehrlos liegt ein Mann, den Kopf platt auf die Erde gedrückt, am Boden; quer über ihn hat ſich ein zweiter halbnackter Saracene geſtellt, der einem Römer die Keule zu entwinden ſich bemüht.

Der Ueberblick des Bildes lehrt ſtarke Abweichungen von der üblichen Compoſitionsweiſe Raffael's kennen. Man vermiſst die innige Verflechtung der einzelnen Gruppen. Sie greifen nicht in einander, löſen ſich vielmehr in lauter ſelbſtändige Epiſoden auf, die je nach dem Raumbedürfniſs vermehrt oder verringert werden könnten. Es fehlen die Uebergänge, die Wechſelbeziehungen, welche ſonſt jede Raffaeliſche Schilderung auszeichnen und ſie als ein organiſch geſchloſſenes, feſtes Ganze erſcheinen laſſen. Deutet ſchon dieſe lockere Compoſition einen überwiegenden Antheil der Schülerhände an dem Werke an, ſo wird vollends durch die zahlreichen Anklänge an die Antike die Vermuthung zur Gewiſsheit. Genaue Copien ſind nicht nachweisbar; aber kaum eine Bewegung in den Gruppen der Soldaten und der Gefangenen kommt vor, welche nicht ihr Vorbild in römiſchen Sculpturen beſäſse. Eine Umſchau unter den Reliefs der Trajansſäule lehrt uns eine Reihe von verwandten Motiven kennen, wie das gewaltſame Faſſen am Schopfe, das Vorſtoſsen der Gefangenen, das Niederwerfen und Bedrohen derſelben mit gezückter Waffe, und weiſt uns ſo die Quelle, aus welcher der Maler der Schlacht bei Oſtia ſich ſeine Anregungen holte. Gerade ein ſolches emſiges Aufleſen antiker Muſter iſt für die Schüler Raffael's charakteriſtiſch. Und was that, während die Freske von den Letzteren componirt und gemalt wurde, der Meiſter? Daſs er eine Figur eigenhändig gezeichnet hat, wiſſen wir, daſs er die allgemeine Anordnung billigte, vielleicht da und dort änderte und beſſerte, die oberſte Aufſicht über das Werk führte, vermuthen wir. Aber nicht genug daran. Die unausgeſetzte Arbeit an einem gröſseren Bilde, wobei die Beſchäftigung auch mit dem Kleinen und Einzelnen nicht ausgeſchloſſen werden kann, lockte ihn allerdings nicht. Nachdem er z. B. den Cardinal Bibbiena eben erſt in Oel gemalt und ein ſo vortreffliches Charakterbild geſchaffen hat, den Kopf noch einmal in der Freske auszuführen, muſste ihm widerſtreben. Aber er nahm von dem Gegenſtande Anlaſs zu ſelbſtändigen Schilderungen, in welchen gleichſam der Grundton feſtgehalten, aber frei von allem Nebenſächlichen und Aeuſserlichen modulirt wird. Der ideale Kern der Darſtellung iſt der Kampf heroiſcher Männer. Dieſen Kern hebt Raffael heraus, führt ihn für ſich aus, indem er Zeichnungen entwirft, welche nichts als die Leidenſchaft des Kampfes athmen und die Herrlichkeit nackter Körper, wie ſie ſich in ungeſtümen, rückhaltloſen Bewegungen äuſsert, offenbaren.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0141
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Die Oxfordſammlung beſitzt drei von altersher berühmte Federzeichnungen (Br. 45—47), die man mit Recht freie Phantaſien über das Thema der Oſtiaſchlacht nennen darf. Mit kräftiger Hand ſind die Umriſſe breit gezogen, durch wenige Schraffirungen die Leiber modellirt, die Geſichter eben nur angedeutet, und dennoch wogt in dieſen Blättern ein Leben und eine Kraft des Ausdruckes, wie es das ausgeführte Schlachtgemälde nicht zum hundertſten Theile wiedergiebt. Ein Haufen Erſchlagener bedeckt auf dem erſten Blatte rechts bereits den Boden. Zur Abwehr des (unſichtbaren) Feindes ſtehen zwei Krieger bereit, von welchen beſonders der vordere, wie er gerüſtet daſteht, den Oberleib vorgebeugt, mit der Linken den Schild dem Gegner entgegenhaltend, in der Rechten das Schwert zückend, den Ausſpruch eines früheren Beſitzers dieſes Blattes (Antaldi): »con un expreſſione incredibile« rechtfertigt. Auch einzelne der Männer hinter ihm richten den Blick auf den nahenden Feind und harren in höchſter Spannung des Angriffes, andere aber ſind beſchäftigt, einem Gefangenen die Hände auf den Rücken zu binden. Je verzweifelter er ſich gegen die Knebelung ſperrt und vorwärts zu ſchreiten ſich anſtrengt, deſto feſter ziehen jene den Strick an und zerren ihn gewaltſam nach rückwärts.

Eine ähnliche Scene tritt uns auf der Rückſeite des Blattes vor Augen. Aus dem Schlachtgetümmel ſchleppt einer der nackten Kämpfer den Leichnam eines getödteten Genoſſen zurück. Aengſtlich blickt er aus auf den nahenden Feind; er iſt wehrlos, da ihm der lebloſe Körper ſchwer in den Armen hängt, aber bereits hat ein zweiter Krieger die Gefahr bemerkt und hält mit vorgebeugtem Leib den Arm zum Schirm vor. Aus der Ferne links eilen noch zwei Männer, durch lauten Zuruf ſich aufmunternd, zur Vertheidigung herbei. Zwiſchen dieſen beiden Gruppen erſcheint ein bärtiger Krieger beſchäftigt, einen auf die Knie geſunkenen, im Schmerze krampfhaft ſich bewegenden Gefangenen zu knebeln, ein anderer beugt ſich über einen auf der Erde liegenden Feind und holt mit hoch erhobenem Arme zum tödtlichen Streiche aus (Fig. 22). Dieſes letztere Motiv treffen wir auch mit einzelnen Veränderungen und in gröberer Auffaſſung in der Oſtia-Freske wieder.

Offenbar derſelben Zeit und den gleichen Anregungen entſtammt die dritte Zeichnung: der Kampf um die Fahne. Von drei nackten Kriegern wird dieſelbe feſtgehalten. Während der eine links den Arm drohend erhebt und den Oberkörper vorneigt, um den Fahnenſtock kräftiger zu faſſen, biegt der andere ſeinen Leib weit zurück und ſchreitet gewaltig aus, um die Trophäe an ſich zu reiſsen. Sein Genoſſe aber in der Mitte zückt das Schwert, um durch einen wuchtigen Hieb die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0142
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Fahne aus der Hand des erſten Kriegers zu befreien. Dazwiſchen ſchiebt ſich eine zweite Gruppe ein. Ein jugendlicher Kämpfer trägt einen Freund, der leblos über ſeinem Arme hängt, aus dem Gewühle. Er wendet den Kopf nach rückwärts und hält den Schild einem auf

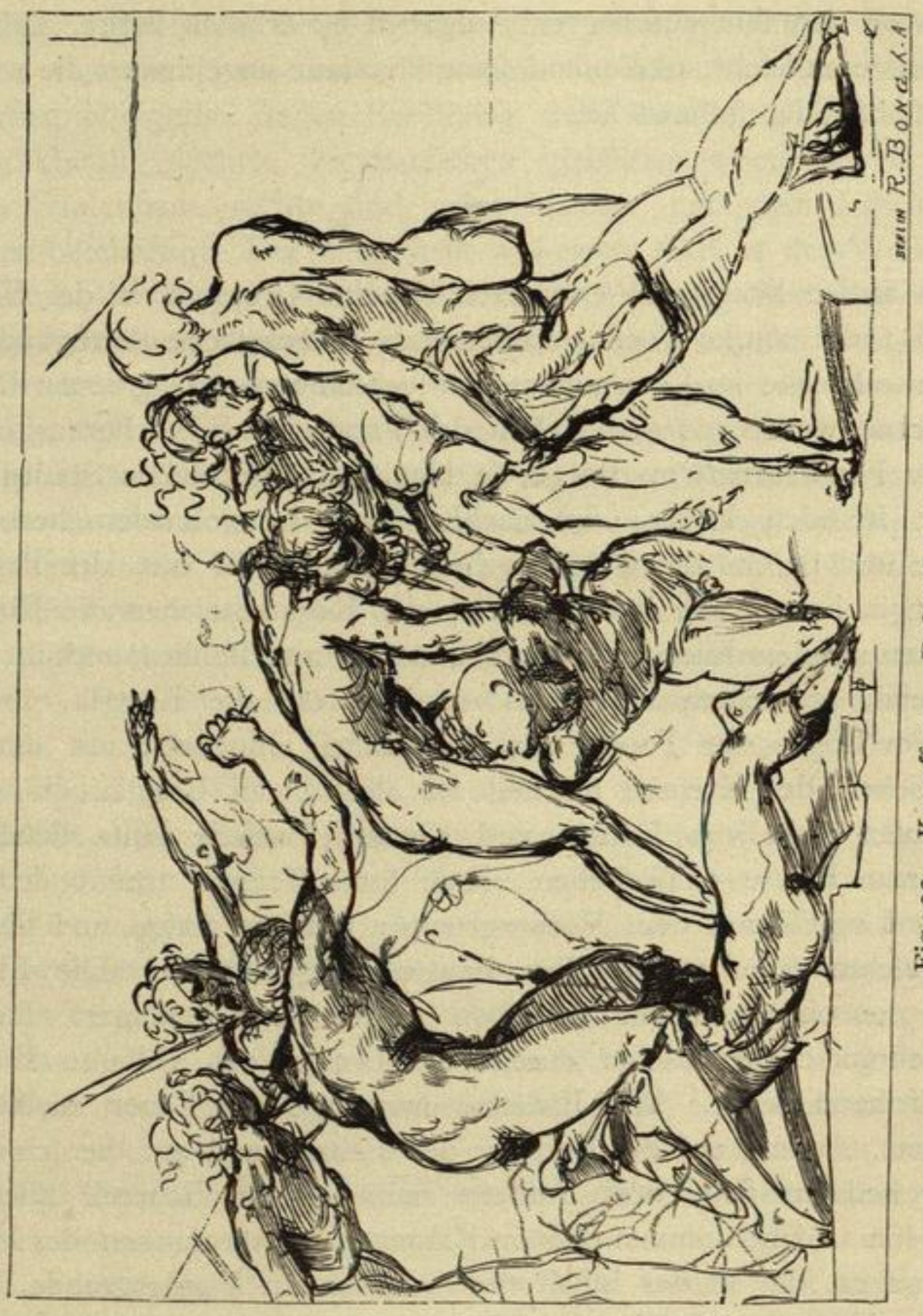

Fig. 22. Kampfſcene. Federzeichnung. Oxford.

ihn eindringenden Gegner entgegen, in ſeinem Bemühen, den Todten oder Verwundeten zu retten, durch einen Mann rechts in der Ecke unterſtützt, der, ſtark vorgebeugt, den Arm des letzteren ergriffen hat, um ihn raſcher in Sicherheit zu bringen. Auch in der ausgeführten Freske gewahren wir zwei in einander geſchobene Gruppen; wie wenig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0143
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

greifen ſie hier in einander, wie wunderbar verſchlungen erſcheinen ſie dagegen in der Zeichnung! Beſſer kann man den Unterſchied zwiſchen der Arbeit der Schüler und der Leiſtung des Meiſters nicht erkennen, zugleich nicht deutlicher wahrnehmen, wie ſcharf Raffael die officielle Wirkſamkeit von ſeinem freien künſtleriſchen Schaffen trennte und wie er ſich von den ihm auferlegten Aufgaben zu erholen liebte, indem er, an die letzteren leicht anknüpfend, ſeine Phantaſie ungehindert die weiteren Fäden ſelbſtändig ſpinnen ließs.

An antike Sculpturen erinnerten einzelne Gruppen in der Schlacht bei Oſtia; die antike Poeſie wieder gab mannigfache Anregungen für die zweite Freske im Leozimmer: den ſogenannten Burgbrand. Auch dieſe Scene wurde aus dem Leben des Papſtes Leo IV. herausgegriffen. Als eine Feuersbrunſt im Borgo, ſo hieſs das vaticaniſche Stadtquartier, wo die fremden Pilger, die Sachſen und Longobarden herbergten, wüthete und bereits die Peterskirche bedrohte, da trat der Papſt auf die Loggia heraus und löſchte durch das Kreuzeszeichen die Flammen. Wir ſehen auf dem Bilde im Hintergrunde die alte Baſilica und, ihr rechts vortretend, auf einem Unterbau von Quadern die Loggia, in deren mittlerem Bogen der Papſt, von Cardinälen umgeben, mit der Hand das Zeichen des Kreuzes macht. Am Fuſse der Loggia drängt ſich ein Haufen meiſt von Frauen und Kindern, welche Hilfe flehend die Arme zum Papſte emporheben. Eine hohe Treppe trennt den Raum vor der Loggia von dem Vordergrunde, welcher rechts und links von ſäulengeſchmückten prachtvollen Bauten eingefaſst iſt. Die Flammen haben die oberen Theile derſelben zerſtört und ſchlagen durch die Zwiſchenräume der Säulen durch; die Gefahr des völligen Einſturzes ſteht drohend bevor. Wie Einzelne unverzagt das Feuer zu bändigen verſuchen, Andere auf die Rettung des Lebens und auf die ſchleunigſte Flucht bedacht ſind, noch Andere endlich, vom Schreck übermannt, ziellos hin und her rennen oder in Klagen und Anrufungen des Himmels ſich ergehen, das iſt der Inhalt der Gruppen im Vordergrunde.

Ein Doppelton in der Schilderung macht ſich auf den erſten Blick bemerkbar. Den hiſtoriſch treuen Bildern der Baſilica und Loggia entſpricht im Hintergrund auch die hiſtoriſche Gruppe des Papſtes und der Cardinäle, innerhalb einer idealen Architektur bewegen ſich im Vordergrunde ideale, zeitloſe Geſtalten. Raffael konnte nicht das Wunder, die Wirkung des Kreuzeszeichens auf das entfeſſelte Flammenmeer malen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0144
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſondern muſste das Ereigniſs, welches zur Dazwiſchenkunft des Papſtes Anlaſs gab, darſtellen. Daſs er dabei in das heroiſche Zeitalter zurückgriff, die rein menſchlichen Empfindungen und Handlungen, welche die plötzlich vorbrechende Wuth des Elementes hervorrief, ausſchlieſslich ſchilderte, erſcheint nach der ganzen Natur Raffael's und bei dem Einfluſſe der Antike begreiflich. Jedenfalls vergiſst man über dem gewaltigen Leben der vorderen Gruppen ganz und gar, daſs ſie ſich mit dem beſonderen hiſtoriſchen Ereigniſs, deſſen Erzählung dem Künſtler aufgetragen war, nicht vollſtändig decken, zu demſelben gleichſam einen Winkel bilden.

Im Säulenbaue rechts ſind zwei Männer mit dem Löſchen der Flammen beſchäftigt. Der eine gieſst aus einem Gefäſse den Waſſerſtrom in die Gluth, der andere, mit dem Blicke die Wirkung des Waſſerſtrahles prüfend, ſteht vorgebeugt auf den Stufen, hält in der Linken einen Krug bereit und greift mit der Rechten nach einem Gefäſs, welches ein Weib, auf den Fuſsſpitzen ſich erhebend, emporreicht. Sie wendet den Kopf nach rückwärts, ausſpähend nach der Waſſerträgerin, welche ganz vorn in der Ecke die Stufen herabeilt, einen Krug auf dem Kopfe, einen andern in der Hand. Der Sturmwind bewegt heftig die Gewänder der beiden Frauen und preſst ſie theilweiſe an ihre Leiber. Dadurch werden nicht allein die plaſtiſchen Formen der letzteren überaus kräftig ausgeprägt, ſondern auch im Betrachter der Eindruck, wie furchtbar das Feuer, wie groſs die Gefahr, wachgerufen. Die Mitte des Vordergrundes nimmt eine Gruppe von Frauen und Kindern ein. Eine Mutter, halbentblöſst, mit einem Haufen zuſammengeraffter Kleider über dem Arme, treibt ihre zwei nackten Kinder vor ſich her. Sie weiſs ſelbſt nicht wohin, fragend wendet ſich daher das ältere der Kinder nach ihr zurück, während das andere kleinere ſeinem Schrecken durch lautes Weinen Luft macht. Die drohende Gefahr hat ihr die Beſinnung geraubt, genug, daſs ſie ſich nicht mehr von brennenden Mauern eingeſchloſſen weiſs. Mehr nach links hat ſich ein Weib, nur vom Rücken ſichtbar, zur Erde geworfen und ruft mit weit ausgebreiteten Armen die Hilfe des Papſtes an; auf dieſen deutet auch die Mutter mehr in der Tiefe des Bildes, an deren Seite ein Knäblein kniet und mit gefalteten Händen betet. Ein drittes auf der Erde ſitzendes Weib endlich hält im Schooſse ihr Kind geborgen und richtet angſterfüllt ihren Blick nach dem geſäulten Hauſe links, wo ſich gerade eine aufregende Scene abſpielt. Die Treppe iſt hier bereits verbrannt, über die Brüſtung der hohen Mauer biegt ſich daher eine jugendliche Mutter mit dem Oberkörper vor und ſteht im Begriff, ein Wickelkind herabzuwerfen, welches der Gatte aufzufangen ſich anſchickt. Er hat ſich auf die Fuſsſpitzen geſtellt und ſtreckt die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0145
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Arme empor, um den Abſtand von der Brüſtung möglichſt zu verringern. Nebenan wagt ein muskelkräftiger nackter Jüngling den Sprung von der Mauer. Mit beiden Händen hält er ſich am Rande derſelben feſt, mit den Füſsen aber taſtet er vorſichtig, um die Entfernung vom Boden zu prüfen. Ganz vorn in der Ecke trägt ein junger hochgewachſener Mann ſeinen greiſen Vater auf dem Rücken; ihn begleitet ſein Sohn, ihm folgt, den Kopf noch einmal zurückwendend, als wollte ſie von der Heimat Abſchied nehmen, ſeine Gattin.

Das iſt die berühmte Gruppe, welche Vaſari Anchiſes und Aeneas benennt, und welche Jacob Burckhardt im Cicerone zu dem Ausruf bewegt: »Es brennt nicht der Borgo, ſondern Troja.« Zweimal hatte Raffael bereits in umfaſſender Weiſe Gegenſtände der Darſtellung der Aeneide entlehnt. In dem Kupferſtiche »Quos ego« illuſtrirte er das erſte Buch des römiſchen Heldengedichtes; der unter dem Namen: il morbetto oder die Peſt bekannte Kupferſtich erzählt nach dem dritten Buche (V. 140—150) die Schickſale des Aeneas auf Kreta, die Seuche, welche ſeine Gefährten ergriff und die Erſcheinung der Penaten vor ſeinem Bette; hier in dem Burgbrande ſchwebten abermals Verſe aus der Aeneide
Anm. 13. (II. 721—725) vor ſeiner Phantaſie, als er die Gruppe der Flüchtlinge zeichnete. Doch nur dieſe Epiſode kann auf Virgil zurückgeführt werden, die anderen Geſtalten des Vordergrundes laſſen ſich aus der Aufgabe des Künſtlers, in groſsen, freien Zügen die Wirkungen einer gewaltigen Feuersbrunſt zu ſchildern, genügend erklären.

Der Antheil Raffael's am Burgbrand iſt gröſser als an der Schlacht bei Oſtia. Die Ausführung blieb zwar auch hier Schülerhänden überlaſſen. Man erkennt dieſelben an dem bräunlich rothen Tone des Fleiſches, an der geringeren Friſche der Köpfe und der gröberen Modellirung des Nackten. Nur auf die letztere kann Vaſari's Tadel ſich beziehen, wenn er im Burgbrand eine nicht ganz glückliche Nachahmung Michelangelo's erblickt. Was die Compoſition betrifft, ſo weiſt die feinere Verflechtung der Gruppen auf die unmittelbare Spur Raffael's hin, und auch einzelne Geſtalten hat offenbar der Meiſter ſelbſt entworfen. Nur dürfen nicht alle erhaltenen Studien auf ſeine eigene Hand zurückgeführt werden. Keine andere Freske in den vaticaniſchen Stanzen erfreut ſich bei Künſtlern und Laien einer ſo groſsen Beliebtheit, wie der Burgbrand, denn keine andere ſpricht ſo lebendig den vollendet idealen Formenſinn an und kann ſo frei von allen ſtörenden Nebenbeziehungen in ihrer rein künſtleriſchen Schönheit genoſſen werden. Daher wurde ſie auch in alten und neuen Zeiten eifrig ſtudirt. Solche Nachbildungen, bald in Sepia getuſcht mit aufgehöhten Lichtern, bald in Röthel gezeichnet,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0146
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 23. Studie zur Frauengruppe im Burgbrande.
Röthelzeichnung. Wien, Albertina.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0147
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0148
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

nur zum Theil aus der näheren Umgebung Raffael's, ſind faſt in allen gröſseren Sammlungen (Oxford, Florenz Br. 493, Wien) vorhanden. Das meiſte Anrecht auf Originalität unter denſelben dürften zwei Röthelzeichnungen in der Wiener Albertina, Studien zum Aeneas mit Anchiſes und zur Frauengruppe in der Mitte des Vordergrundes (Br. 177 und 174, Fig. 23) beſitzen.

Die antiken Anklänge, der heroiſche Stil dämpfen im Schlachtbilde und im Burgbrande wirkſam den höfiſchen Charakter der Gegenſtände der Darſtellung; dafür wird derſelbe in den beiden anderen Fresken des Leozimmers durch die zudringliche politiſche Tendenz in bedauerlicher Weiſe verſchärft. Die Abſicht des Beſtellers war angeblich in der einen Freske (Krönung Karls des Groſsen) auf eine Huldigung für König Franz I. von Frankreich gerichtet. Da das politiſche Bündniſs zwiſchen dem Papſte und dem Könige erſt nach der Begegnung in Bologna (Winter 1515) aufgerichtet wurde, ſo gewinnen wir dadurch eine Handhabe für die Zeitbeſtimmung des Bildes. Es wurde wie das vierte erſt in den Jahren 1516—17 gemalt, fällt demnach ſpäter als die Schlacht bei Oſtia und der Burgbrand.

Die Krönung Karls des Groſsen geht in einem durch Vorhänge abgeſperrten Raume der Peterskirche, welche der Künſtler in Bramante's Formen zeichnete, vor ſich. Daſs die Symmetrie der Anordnung nicht gewahrt und die Gruppen ſtark nach rechts verſchoben wurden, hat ohne Zweifel die unregelmäſsige Anlage des Fenſters in der linken Ecke bedingt. Der Papſt mit den Zügen Leo's X. ſitzt auf dem Throne, von ſeinem geiſtlichen Hofſtaate umgeben, und hält mit beiden Händen die Krone, um ſie dem vor ihm knieenden Könige auf das Haupt zu drücken. In dem letzteren erſcheint nach einer ſpäteren, anfechtbaren Tradition Franz I. von Frankreich porträtirt. Auch der kleine Page, unmittelbar hinter dem König, iſt nach dem Leben gezeichnet und ſtellt den kleinen Ippolito de' Medici, den Sohn Giuliano's vor. Rechts vom Papſte haben in mehreren Reihen die Cardinäle auf Bänken ſich niedergelaſſen, alle in prunkender Amtstracht, in Inful und Cappa, vor ihnen auf der Erde hocken ihre Schleppenträger. Auf der anderen Seite, aber tiefer im Hintergrunde, ſitzen gleichfalls mehrere Biſchöfe, von einer Reihe von Kriegern und weltlichen Dienern eingeſchloſſen; ganz vorn aber ſchleppen einige Männer aus dem Volke, halbnackte, muskelkräftige Geſtalten, die Krönungsgeſchenke herbei, von einem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0149
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

geharnischten Manne, der auf den beinah schon vollzogenen Krönungsact hinweist, zur Eile angespornt.

Mit dem besten Willen kann man dem Inhalte des Bildes kein grosses Interesse abgewinnen und nur langsam den fremdartigen Eindruck der Form der Darstellung, diese in langen Reihen aufgepflanzten Cardinäle, die vielen Glatzköpfe, breiten Rücken, vor allem aber die zwanzig und mehr weisen Bischofsmützen überwinden. Erst bei der prüfenden Durchsicht der einzelnen Theile des Gemäldes lernt man den malerischen Werth desselben würdigen. Mit vollendeter Meisterschaft sind die Stickereien in den Prachtgewändern wiedergegeben, täuschend die Prunkgefäse gemalt. Hier haben wir wohl an die eingreifende Hand Giovanni's da Udine zu denken. Charaktervoll und überaus lebendig erscheinen ferner mehrere Köpfe der Cardinäle, besonders jene auf der linken Seite neben dem Altar. Die Kunst der Färbung und die Fülle lebensvoller Porträte entzückten die Zeitgenossen und verliehen dem Werke in ihren Augen einen Werth, den wir kaum noch nachzuempfinden vermögen.

Die letzte Freske an der Fensterwand, von Vasari irrthümlich als die Salbung Karls des Grosen bezeichnet, führt gegenwärtig den Namen: Reinigungseid Leo's III. und schildert folgendes Ereignis: Vom Papste Leo III. angerufen, ihm gegen die rebellischen Häuptlinge der Stadt Rom Hilfe zu leisten, unternahm Karl der Grose im Jahre 800 einen Römerzug. Beide Parteien forderte er kraft seines Amtes als römischer Patricius vor sein Gericht. Nachdem die Gegner des Papstes ihre Anklage vorgebracht, sollte nun auch dieser selbst Rede und Antwort stehen. Eine richterliche Gewalt über sich anzuerkennen, dagegen sträubte sich der päpstliche Stolz. Leo wies das Verhör zurück, wohl war er aber erbötig, freiwillig, »nicht gezwungen und von Niemandem gerichtet,« durch einen Eid sich von allen Anschuldigungen zu reinigen.*) Wie er den Reinigungseid leistet, schildert die Freske.

Der Papst steht vor dem Altar des h. Petrus, hat beide Hände auf das vor ihm offen liegende Evangelienbuch gelegt und schwört entblösten Hauptes den Reinigungseid. Im Halbkreise umgiebt ihn sein geistliches Gefolge, im Vordergrunde des erhöhten Altarraumes aber erscheinen zwei Männer in weltlicher Tracht einander gegenübergestellt. Der eine, links, in reichem Scharlachgewande, mit einer goldenen Kette geschmückt zeigt mit der Hand auf den schwörenden Papst, durch diese Geberde den Schwur des Papstes gleichsam bekräftigend. Wir ver-

*) Gregorovius, Gesch. d. St. Rom. II. 482.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0150
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

muthen in ihm Kaiſer Karl den Groſsen in der Tracht des römiſchen Patricius. Der andere hat die Linke in die Seite geſtemmt, die Rechte in die Falten des ſtolz über die Schultern geworfenen Mantels geſteckt und blickt voll Zorn und Grimm auf den Papſt. Wir gehen nicht irre, wenn wir in dieſer bedeutendſten Figur des ganzen Bildes einen der Ankläger des Papſtes, etwa den Paſchalis oder Campulus erblicken. Auf den Stufen, die zu beiden Seiten des Fenſters gemalt ſind, lagern oder ſtehen fränkiſche Edle und päpſtliche Kämmerer und Wachen.

War es leidige Noth, welche zu dieſer Scene greifen lieſs, weil kein paſſenderes Ereigniſs aus dem Leben Leo's III. gefunden wurde, oder empfahlen beſtimmte Tagesereigniſſe, politiſche Beziehungen dieſe Wahl? Wir wiſſen nur das eine, daſs die Compoſition und die Ausführung das Trockene des Gegenſtandes nicht ganz vergeſſen macht. Die Wiederholungen bereits einmal gebrauchter Motive — die Soldaten auf der Treppe hier, die neugierigen Zuſchauer auf der Tribüne im Krönungsbilde gehen auf die Meſſe von Bolſena im Heliodorſaale zurück — deuten entweder eine gewiſſe Ermattung der Phantaſie des Meiſters oder die überwiegende Schülerarbeit an. Die Entſcheidung kann nicht zweifelhaft ſein. Die Malerei der beiden letzten Fresken fällt in die Jahre, in welchen Raffael gleichzeitig mehreren groſsen künſtleriſchen Unternehmungen vorſtand, einen unmittelbar perſönlichen Antheil an den einzelnen Werken nur in geringem Maaſse nahm. Während einzelne ſeiner Gehilfen und Schüler im Leozimmer arbeiteten, war nur wenige Schritte weiter eine andere Schaar mit der maleriſchen Ausſchmückung der Loggien beſchäftigt.

Die vaticaniſchen Loggien danken ihren Urſprung den groſsartigen Plänen, welche Bramante auf Geheiſs Julius' II. für einen Umbau des Palaſtes entwarf. Derſelbe ſollte durch Corridore, Terraſſen, Treppen mit dem entlegeneren Belvedere verbunden, auſserdem der vordere Hof (Cortile di S. Damaſo) durch offene Hallen geſchmückt werden. Wären dieſe Pläne vollſtändig zur Ausführung gekommen, ſo hätte der Vatican den Ruhm nicht allein des gröſsten, ſondern auch des ſchönſten Palaſtes in Italien erworben. Leider traf die Pläne Bramante's für den vaticaniſchen Palaſt kein beſſeres Schickſal, als ſeine Entwürfe für St. Peter. Das Meiſte und Beſte blieb in ſeiner Phantaſie leben; das Wenige, was Form und Geſtalt in Stein empfing, wurde nicht vollendet oder nachmals durch Umbauten verdorben. Die Hallen oder Loggien im Hofe des Damaſus ſchlieſsen drei — übrigens ungleiche — Seiten desſelben

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0151
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ein und erheben ſich über einem kräftigen Pfeilerbau in drei Stockwerken. Fein profilirte Bogen gliedern die Räume und verleihen ihnen den Charakter eines offenen Umganges. Den Bogen treten leichte Pilaſter mit ſelbſtändigem Sockel und Kapitäl vor, in den Maaſsen vortrefflich abgeſtuft und auf das oberſte Stockwerk wirkſam vorbereitend, welches von dem Baumeiſter als eine offene Säulenhalle mit weitvorragendem Dache angelegt wurde. Die Loggien des zweiten Stockwerkes, an der linken oder weſtlichen Seite des Hofes, führen den Namen »Loggien Raffael's«. Ihre maleriſche Ausſchmückung war Raffael vom Papſte Leo übertragen worden, welcher den Zugang zu den Stanzen entſprechend reich und glänzend ausgeſtattet ſehen wollte. Als noch die Malereien in den Loggien in ihrer urſprünglichen Farbenfriſche ſtrahlten, da mochten ſie den Wettſtreit mit dem wundervollen Naturgemälde, welches der Ausblick aus den weiten Bogen vor das Auge führt, wohl aufnehmen. Zu Füſsen des Palaſtes in der Niederung breitet ſich die ewige Stadt mit ihren Thürmen und Kuppeln aus; es folgen die ſtolzen Hügel und weiterhin die in ſanften Wellen bewegte Campagna bis zu den fernen Bergen, die in ſchön geſchwungenen Linien das ganze Bild abſchlieſsen. Die fröhliche Empfindung und genuſsvolle Stimmung, durch die Landſchaft geweckt, fand einen Wiederhall in der reizenden, farbenreichen Decoration, welche die Wölbungen, Wände und Pfeiler der Loggien überzog und bis auf den Fuſsboden ſich erſtreckte.*) Der Glanz derſelben iſt aber längſt verblichen. »Als wenn man den Homer aus einer zum Theil erloſchenen Handſchrift ſtudiren ſollte«, ſo bezeichnet Goethe den gegenwärtigen Eindruck. Die Leidensgeſchichte der Loggien beginnt mit dem sacco im Jahre 1527 und iſt noch in unſeren Tagen nicht abgeſchloſſen. Ohne die Hilfe älterer Kupferſtiche wären wir nicht mehr im Stande, die Loggien genügend zu beſchreiben.

Nach der gewöhnlichen Anſicht hat Raffael den von Bramante begonnenen Bau der Loggien vollendet. Klargeſtellt iſt dieſe Thatſache keineswegs, wie überhaupt über der Baugeſchichte der Loggien noch ein ſtarkes Dunkel lagert. Zwar leſen wir im Bogenzwickel der zwölften Arkade unter dem Bilde einer Victoria die Inſchrift: MDXIII. Bezieht ſich dieſes Datum auf den Anfang oder auf den Abſchluſs des Baues? Wir haben darüber keine Gewiſsheit, vermuthen nur aus mannigfachen Gründen, daſs die Malerei in den Loggien der gleichen Zeit angehört

*) Nach dem Berichte des venetianiſchen Patriziers Michiel waren auch zahlreiche Statuen und antike Bildwerke (aus dem bacchiſchen und erotiſchen Kreiſe?) in den Loggien aufgeſtellt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0152
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

wie die ſpäteren Arbeiten im Leozimmer. Die ausſchlieſsliche Schülerarbeit, die vollſtändige Sättigung der Phantaſie mit antiken Bildern weiſen auf die Jahre 1515 bis 1519 hin.

Die Loggien Raffael's umfaſſen dreizehn Arkaden, jede mit einer flachen Kuppel überwölbt. Die Rückwand, auf welche die Fenſter und Thüren der verſchiedenen Palaſtgemächer gehen, wird durch Pilaſter gegliedert, in der Weiſe daſs ſtets ein mittlerer breiterer Pilaſter zwei ſchmäleren vortritt. Unter den Fenſterbänken malte Perino del Vaga, Bronzereliefs nachahmend, einfarbige bibliſche Scenen; an den Pfoſten und Giebeln der Fenſter ziehen ſich dicke Fruchtſchnüre auf blauem Grunde hin, die anſtoſsenden Wandtheile wie die Pilaſter erſcheinen mit aufſteigenden Ornamentſtreifen geſchmückt. Auſser der Flachmalerei wurden auch Stuccoreliefs, für welche Giovanni da Udine eine beſſere Stoffmiſchung (Travertinkalk mit Marmorſtaub) gefunden hatte, zur Decoration verwendet. Eine ähnliche Gliederung und Verzierung erhielten auch die Pfeiler der offenen Bogen an der Auſsenseite. Den Kuppelraum in den einzelnen Arkaden aber theilte Raffael in vier Felder und malte in jedem derſelben inmitten eines reichen ornamentalen Rahmens eine bibliſche Geſchichte. Dieſe zweiundfünfzig Darſtellungen aus dem alten (48) und neuen (4) Teſtamente werden gewöhnlich als die Bibel Raffael's bezeichnet.

Mit Vorliebe haben ſpätere Kupferſtecher die Bibel Raffael's nachgebildet, ſie zu einem Gemeingut aller Kunſtfreunde erhoben und ſelbſt in tiefere Volkskreiſe eindringen laſſen. Wenn nur dieſe Art der Verbreitung nicht den Nachtheil mit ſich führte, daſs die Gemälde von ihrer ornamentalen Umgebung getrennt und überdies farblos gedacht würden! Gewiſs ſpricht es nur für die ergreifende Macht und Wahrheit der Schilderung, daſs man dieſe kleinen Zierbilder unwillkürlich monumentalen Werken anreiht. Dennoch muſs nachdrücklich betont werden, daſs es keineswegs in des Künſtlers Abſicht lag, die figürlichen Schilderungen ſelbſtändig hervorzuheben, und ferner, daſs die Bibelgemälde weſentlich auch auf Farbenwirkung berechnet und mit der rein ornamentalen Malerei im Colorit fein abgeſtimmt waren. Bereits durch das kleine Format war eine weitgehende Durchbildung der Einzelgeſtalt, die pſychologiſch ſcharfe Charakteriſtik der Köpfe, ſowie verwickelte Bewegungen und ſchwierige Gruppen ausgeſchloſſen. Lieſsen ſie ſich in dieſer oder jener Schilderung nicht vermeiden, ſo drückten ſie nur den Werth der letzteren herab. Dagegen empfahl ſich ein leichter Erzählungston, welcher das Auge von einem angenehmen Eindruck zum anderen leitet, und als Ausdrucksmittel eine helle, fröhliche Färbung, welche ſich dem lichten Glanze der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0153
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Ornamentmalerei gut anſchlieſst. Beides kam in den Kuppelbildern zur reichſten Ausführung. Mag auch vielleicht bei der Einzelbetrachtung derſelben das Colorit ſchillernd erſcheinen und an das Bunte ſtreifen: im Zuſammenhange mit der Umgebung geſehen und genoſſen, offenbart es die rechte Wirkung.

Mit gutem Vorbedacht hat der Künſtler in den bibliſchen Bildern der landſchaftlichen Schilderung einen gröſseren Raum vergönnt, eine Reihe köſtlicher Idyllen uns vor die Augen geſtellt. Wenngleich aus dem Paradieſe vertrieben, ſo hat doch das erſte Elternpaar in keiner öden Wüſte Zuflucht ſuchen müſſen. Lachende Gefilde, ſegensreiche fruchtbare Fluren umgeben Adam, der als Säemann wacker einherſchreitet, während Eva, vor der luftigen Holzhütte im Schatten gelagert, dem Spiele ihrer Kinder zuſieht, das Bild einer ſchönen, glücklichen Mutter. In heiter anmuthiger Landſchaft begrüſst Jacob Rachel und wirbt um ihre Hand. Ein reicher Hintergrund belebt die Scene, in welcher Joſeph ſeine Träume den Brüdern deutet. Am Fuſse eines Felſens haben ſich dieſelben niedergelaſſen, ihre Heerden weiden auf üppigen Wieſen, einzelne Palmen und kleinere Baumgruppen unterbrechen die Fläche, weiterhin durchſchneidet dieſelbe ein breiter Strom, an deſſen jenſeitigem Ufer bewaldete Hügel emporſteigen. Die Krone der landſchaftlichen Compoſitionen bleibt die Findung Moſis (Fig. 24). Sonnenſchein lagert auf dem Nil, der in ſanften Windungen, kleine Buchten bildend, dem Beſchauer entgegenſtrömt. Eine Reihe von Hügeln, mit Wald oder ſtattlichen Bauten gekrönt, treten quer bis an das Ufer vor, das ſich vorn zu einer Landzunge erweitert, wo die Königstochter das im Binſenkorbe gelandete Knäblein entdeckt. Dieſe landſchaftlichen Staffagen ſind das beſte Verbindungsglied zwiſchen den figürlichen Darſtellungen und den ornamentalen Malereien, ſie löſen den Ernſt und die ſtrenge Haltung der erſteren, öffnen das Gemüth zu heiteren, freien Empfindungen und bewahren die feſtliche Stimmung, welche der farbenglänzende Schmuck der Pfeiler und Wände angeregt hat. Von allen Gehilfen Raffael's dürfte keiner für ſolche landſchaftlichen Schilderungen ſo geeignet geweſen ſein, wie der einſtige Schüler Giorgione's, Giovanni da Udine, dem man gewiſs grobes Unrecht thut, wenn man ſeine künſtleriſchen Fähigkeiten auf die täuſchende Wiedergabe einzelner Thiere und mannichfachen Geräthes einſchränkt. Damit wird die Frage nach dem Maaſse des perſönlichen Antheiles Raffael's und ſeiner Schüler an dem Werke berührt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0154
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

»Raffael machte die Zeichnungen zu den Stuccoverzierungen und zu den Bildern, die in den Loggien gemalt wurden. Den Giovanni da Udine ſetzte er über die Arbeiten des Stucco und der Grottesken und den Giulio Romano über die Arbeit der Figuren, obſchon dieſer wenig daran that. Die Bilder malten Giovan Francesco Penni, (Tommaso Vincidore aus) Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzio Anm. 14. da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio und viele andere.« So lautet die Hauptſtelle bei Vaſari. Sie wird durch die Angaben im Leben Giulio Romano's und Perino's ergänzt. Danach entfallen auf Giulio Romano unter anderen folgende Bilder: die Erſchaffung der Thiere, die Erſchaffung Eva's, der Bau der Arche, das Opfer Noah's, die Findung Moſis. Perino del Vaga, deſſen Kunſt Vaſari über jene der anderen Genoſſen ſtellt, malte den Durchgang durch den Jordanfluſs mit der Bundeslade, den Sturm auf Jericho, den Sieg Joſua's über die Amoniter, Bilder, welche das ſtärkſte Studium der Antike enthüllen, dann die Scenen aus dem neuen Teſtamente: Geburt, Taufe Chriſti und das letzte Abendmahl.

Ueberall ſetzt Vaſari Raffaeliſche Zeichnungen als Grundlage der Bilder voraus. Auf dieſe Behauptung hin den Schatz der Raffaeliſchen Handzeichnungen, welcher in den verſchiedenen Sammlungen ruht, zu prüfen, erſcheint als die erſte Pflicht. Von vierzehn Bibelbildern konnte bis jetzt auch nicht die flüchtigſte Skizze nachgewieſen werden. Wir kennen ſie nur aus den ausgeführten Fresken und den Stichen, welche nach den letzteren gemacht wurden. Von einer viel gröſseren Zahl von Gemälden haben ſich allerdings Handzeichnungen erhalten. Sie tragen alle denſelben Charakter: die Umriſſe ſind mit der Feder gezogen, die Schatten mit Biſter getuſcht, die Lichter mit Weiſs aufgehöht. In dieſer Weiſe hat Raffael in den ſpäteren Jahren faſt niemals die Skizzen entworfen, dagegen war dieſe Manier in der Werkſtätte unter ſeinen Schülern gebräuchlich und wurde gern benützt, um nach fertigen Bildern zu ſtudiren. Wir gehen gewiſs nicht irre, wenn wir alle dieſe Biſterzeichnungen für Schülerarbeit erklären, groſsentheils erſt gemacht, nachdem die Bilder in den Loggien gemalt waren. Die Originalſkizzen, ſo muthmaſsen wir aus guten Gründen, auf Raffael's Vorgehen in anderen Fällen geſtützt, wurden in groſsen Umriſſen einfach mit der Feder gezeichnet, einzelne Gruppen oder Geſtalten in ſchwarzer Kreide oder in Röthel entworfen. Solche Skizzen finden ſich auffallend ſpärlich vor. Die Windſorſammlung beſitzt die Originalzeichnung zur Vertreibung aus dem Paradieſe (Ph. 1) in ſchwarzer Kreide, eine köſtliche Federzeichnung zur Verlooſung des Landes Kanaan unter die Stämme Iſrael's (Ph. 12) und eine andere zur Taufe Chriſti; die Albertina bewahrt den Kampf David's mit Goliath in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0155
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ſchwarzer Kreide (Br. 135), Mr. Armand in Paris die getuſchte Zeichnung zur Flucht Loth's (Br. 107); in der Oxfordſammlung endlich iſt wenigſtens die Copie einer Röthelſtudie zu den drei ägyptiſchen Weibern in der Findung Moſis vorhanden. Der Verluſt mehrerer Originalſkizzen kann zugegeben werden; gewiſs hat aber Raffael nicht zu ſammtlichen zweiundfünfzig Kuppelbildern ſolche entworfen, und ſelbſt in dem Falle, wo er die erſte Skizze ſelbſt zeichnete, die Ausarbeitung der Cartons und vollends die maleriſche Ausführung den Schülern überlaſſen. So allein erklärt ſich der ungleiche künſtleriſche Werth der einzelnen Bilder. Während der Urſprung der einen — leider der Minderzahl — in der Raffaeliſchen Phantaſie für uns unzweifelhaft daſteht, erſcheinen die anderen offenbar von dem gröberen Sinne der Schüler geſchaffen. Je länger die Arbeit währte, deſto mehr ſchränkte ſich der unmittelbare Antheil Raffael's ein. Die Scenen aus der Geneſis überragen weithin die Schilderungen aus den ſpäteren Büchern des alten Teſtamentes. Aber ſelbſt unter den vier Bildern, welche jedesmal in einer Kuppel vereinigt ſind, herrſcht in der Regel ein groſser Unterſchied.

Die Bilder in der erſten Kuppel oder Arkade erzählen die Weltſchöpfung. Jehova ſcheidet das Licht von der Finſterniſs, ſchafft Sonne und Mond, ſchwebt über der bereits mit Bäumen bepflanzten Erde und bevölkert ſie mit Thieren. Den Typus für Gottvater entlehnte der Künſtler ſelbſtverſtändlich Michelangelo, und wie dieſer verſinnlichte er die ſchöpferiſche Kraft durch ſcheinbar ſchrankenloſe Bewegung. Aber nur einmal, in dem erſten Bilde, zeigt ſich das Nachbild dem Muſter ebenbürtig. Der kleine Maaſsſtab hindert nicht den Ausdruck gewaltiger Macht in Jehova's Geſtalt, die in das Unendliche zu wachſen und den Raum allſeitig zu umfaſſen ſcheint. Die Bilder in der zweiten Arkade ſchildern das Leben des erſten Menſchenpaares und dürften leicht den Höhepunkt in der ganzen Reihe der bibliſchen Compoſitionen bedeuten. Hier allein fällt nicht die eine Darſtellung gegen die andere ab, ſondern halten ſich alle in Bezug auf Schönheit und liebevolle Durchführung das Gleichgewicht. Der träumeriſche, verlegen ſtaunende Adam, als er das erſte Mal ſeine Gefährtin erblickt, die liebliche Gruppe Eva's mit ihren Kindern in dem Bilde, welches das Elternpaar arbeitend nach der Vertreibung aus dem Paradieſe ſchildert, ſchlieſsen ſich dem Beſten an, was Raffael geſchaffen hat. Am meiſten feſſelt aber doch unſere Aufmerkſamkeit die Vertreibung aus dem Paradieſe. Der Engel mit gezücktem Schwerte jagt Adam und Eva von der Schwelle des Paradieſes weg. Er ſteht erhöht auf der letzten Stufe der Pforte und legt die Hand auf die Schulter Adams. Dieſer verhüllt mit beiden Händen, dem Schmerz

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0156
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Fig. 24. Die Findung Mosis. Frescogemälde in den Loggien des Vaticans.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0157
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

rückhaltslos nachgebend, ſein Antlitz, während in Eva bei allem Jammer auch noch die zarte weibliche Scham ſich regt und ſie züchtig Schooſs und Buſen bedeckt. Dieſer Auffaſſung begegnen wir hier nicht zum erſten Male. Bereits Maſaccio hat ſie in die Kunſt eingeführt. Wir erinnern uns, daſs die Arbeiten in den Loggien mit den Entwürfen für die Teppiche gleichzeitig fallen und daſs Raffael bei dieſen, durch die verwandten Gegenſtände der Darſtellung angeregt, auf ſeine Studien in der Brancaccikapelle zurückkam. Einmal emporgetaucht und in ſeiner Phantaſie wieder lebendig geworden, ſchwebten ſie ihm auch vor, als er die Vertreibung aus dem Paradieſe entwarf. Er behielt die Gruppe der Verjagten im Weſentlichen bei, ſchob nur den Racheengel näher an ſie heran und brachte dieſen, der bei Maſaccio über der Pforte fliegend gezeichnet iſt, in eine unmittelbare Berührung mit Adam.

In der dritten Arkade — die Geſchichte Noah's — bemerken wir bei der Sündfluth wie bei dem Opfer ſtarke, bei Michelangelo's Deckenbildern gemachte Anleihen und erfreuen uns erſt in den folgenden Arkaden, bei den Bildern aus dem Leben Abraham's, Iſaak's und Jacob's, an der ſelbſtändig erfindenden Kraft des Künſtlers. Das patriarchaliſche Stillleben ſchmiegte ſich auch beſſer dem leichten Stile an und bedurfte zu ſeiner vollendeten Wiedergabe keines ſchweren, den Raumverhältniſſen widerſtrebenden Rüſtzeuges. Den jugendlichen Geſtalten und Frauenfiguren insbeſondere ſieht man es an, daſs Raffael's Auge auf ihnen geruht hat. Zierliche Anmuth iſt über die drei Engel ergoſſen, welche Abraham erſcheinen, und über Rebecca, die im Schatten eines Baumes ruht, während Iſaak knieend die Botſchaft des Herrn vernimmt und zum Beharren in der Heimat gemahnt wird. Iſaak's ſtürmiſches Liebesfeuer, als er heimlich Rebecca naht, und Jacobs leiſes Liebeswerben um Rachel am Brunnen werden mit der gleichen Innigkeit geſchildert. Unter den Bildern in der ſiebenten Arkade aus dem Leben des ägyptiſchen Joſeph ragt die Traumdeutung hervor, nicht allein wegen des ſchönen landſchaftlichen Hintergrundes, ſondern auch wegen der kunſtvollen Anordnung der Gruppen. Acht Brüder ſitzen am Abhang des Felſens, der vorderſte mit deutlichem Anklange an einen antiken ruhenden Waſſergott, und horchen auf Joſeph, der mit ſchlichter Wahrhaftigkeit, die Rechte auf die Bruſt gelegt, ſeine Träume erzählt. Ihm zur Seite eng in einander verſchränkt ſtehen die drei letzten Brüder, ſo daſs bei aller Ungebundenheit der Stellungen doch eine geſchloſſene Geſammtgruppe uns vor die Augen tritt.

Mit der Findung Moſis (Fig. 24) endigt die Reihe der idylliſchen Bilder. Kampf und Krieg geben weiterhin wiederholt den Gegenſtand der Dar-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0158
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſtellung ab, gröſsere Volksmaſſen werden in die Scene gebracht. Bei der Erſtürmung von Jericho ſind die Reliefs der Trajanſäule mit gutem Erfolg als Muſter benützt. Eine Reihe kräftiger Krieger ſchreitet, theilweiſe durch die hochgehaltenen Schilde gedeckt, zum Angriffe vor, durch Paukenſchläger zur Tapferkeit ermuthigt. Die Ausloſung des Landes (Buch Joſua, 14) offenbart eine ſtaunenswerthe Kunſt, in beſchränktem Raume einen Vorgang, der eigentlich eine Ausführung in groſsem Maaſsſtabe mit vielen Mitteln fordert, würdig zu verkörpern. Unter einem Thronhimmel ſitzend, leiten der Hoheprieſter und der Führer des Volkes, Eleaſar und Joſua, die Theilung der Ländereien. Ein nackter Knabe zieht aus der Urne Looſe und reicht ſie den Vertretern der zehn Stämme, welche, dicht an einander geſchaart, auf der rechten Seite ſtehen und durch Blick und Handbewegung die verſchiedenen Grade der Zufriedenheit mit ihrem Schickſale ausdrücken. Die einen weiſen in die Ferne, wo das ihnen zugewieſene Land wohl liegen mag, andere prüfen ſorgſam den Zettel oder ſchauen mit ſchlechtverhehltem Miſsmuthe auf den Knaben oder harren endlich geduldig, ob ihnen das Glück Günſtiges oder Ungünſtiges beſcheeren wird. Das Leben und die Spannung dieſer Gruppe ſtehen in wirkſamem Gegenſatze zu der ernſten Ruhe Joſua's und des Hoheprieſters.

An den Schilderungen aus dem Leben David's und Salomon's und ebenſo an den Bildern aus dem neuen Teſtament hat Raffael gewiſs nicht den geringſten Antheil. Dieſer Umſtand wirft auf die gute decorative Wirkung der Arbeiten keinen Schatten. Daſs aber auf eine ſolche Wirkung die Hauptabſicht gerichtet war, bekräftigt die Anordnung der Kuppelmalereien. Jedes Bild wurde als die Füllung eines gröſseren ornamentalen Feldes behandelt, das ſich in jedem Kuppelgewölbe auf allen vier Seiten gleichmäſsig wiederholt. Bald wird die bibliſche Darſtellung von einer Pilaſterreihe begleitet, bald tritt ſie einem Säulenbaue vor, bald hebt ſie ſich von einem fächerartigen Vorhange oder von einem leichten, der Antike nachgeahmten Ornamente ab. Nur in einem Falle ſpiegelt ſich der Inhalt der Bilder auch im Ornament wieder, wo das letztere, aus Reihen von Rauten beſtehend, Engel, die beten oder Fahnen ſchwingen, uns vorführt. Die Ornamentfelder der verſchiedenen Kuppeln wechſeln; aber auch da iſt ein beſtimmtes Geſetz wahrnehmbar. Dreizehn Kuppeln werden in den Loggien gezählt. Ihr Schmuck erſcheint nun in der Weiſe geordnet, daſs er in der erſten und dreizehnten, in der zweiten und zwölften Kuppel u. ſ. w. ſich wiederholt, nur in der mittleren ſiebenten Kuppel mit beſonderer Prachtentfaltung vereinzelt daſteht. Mag man von links oder von rechts in die Halle treten, und ſie gegen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0159
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

die Mitte durchſchreiten, immer wird die gleiche Reihe von Eindrücken das Auge treffen, ein Beweis, daſs die Gewölbe als ein zuſammenhängendes Ganzes gedacht wurden.

Die Zierraten der Wände und Pfeiler ſind unter dem Namen der Grottesken der Raffaeliſchen Schule weltberühmt. Ueber ihren Urſprung unterrichtet uns Vaſari im Leben des Giovanni da Udine: »Als man bei S. Pietro in vincoli zwiſchen den Ruinen des Tituspalaſtes nach Statuen ſuchte, fand man verſchüttet einige unterirdiſche Räume voll von gemalten Ornamenten, kleinen Bildern und Stuccoreliefs. Giovanni da Udine ging hin mit Raffael, dem man jene zeigte, und Beide erſtaunten über die Friſche und Schönheit der Werke. Dieſe Grottesken (denn Grottesken nannte man ſie, weil ſie innerhalb der neuentdeckten Grotten gefunden worden waren) gefielen Giovanni ſo ſehr, daſs er ſich auf ihr Studium legte und ſich nicht damit begnügte, ſie ein oder zweimal nachzuzeichnen und abzubilden, ſondern daſs er, nachdem er ſie mit Anmuth und Leichtigkeit auszuführen gelernt hatte, auch das Stuccoverfahren zu ergründen ſuchte. Und als ihm auch dieſes gelungen, zeigte er hocherfreut Raffael, was er geleiſtet, und dieſer, der eben im Auftrag des Papſtes an den Loggien des Palaſtes thätig war, lieſs von Giovanni alle Gewölbe mit den ſchönſten Zierraten und Einfaſſungen nach Art der antiken Grottesken ſchmücken.« Die hiſtoriſche Kritik hat in einzelnen Punkten Vaſari's Erzählung berichtigt. Die Grottesken ſind nicht erſt durch die Ausgrabung der Thermen des Titus wieder entdeckt, nicht zuerſt von Giovanni da Udine in den Loggien angewendet worden. Wie der Name, ſo war auch das Weſen bereits früher bekannt und die Kunſt, Grottesken zu malen, ſchon im Anfange des Jahrhunderts verſuchsweiſe in Uebung. Darin behält aber Vaſari dennoch Recht, daſs die Loggien einen förmlichen Umſchwung in der Decorationsmalerei hervorriefen und thatſächlich in antiken Studien, wenn auch nicht ausſchlieſslich der Titusthermen, wurzeln. An ſtofflicher Pracht ſtehen die Grottesken den älteren Ornamenten nach; der früher übliche Goldgrund verſchwindet, damit aber auch das Schwere, zuweilen Drückende, das jenen anhaftete. Auf hellem, oft weiſsem Grunde erſcheinen die kräftig gefärbten Zierraten, zumeiſt in leichten Linien geführt, theilweiſe im Spiele mit architektoniſchen Formen entworfen. Das Uebergreifen in die Architektur, doch ſo, daſs die Begriffe des Tragens, Laſtens niemals auftauchen, iſt für die Grotteske ebenſo charakteriſtiſch, wie die Verbindung mit Stuccoreliefs. Wie zierliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0160
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

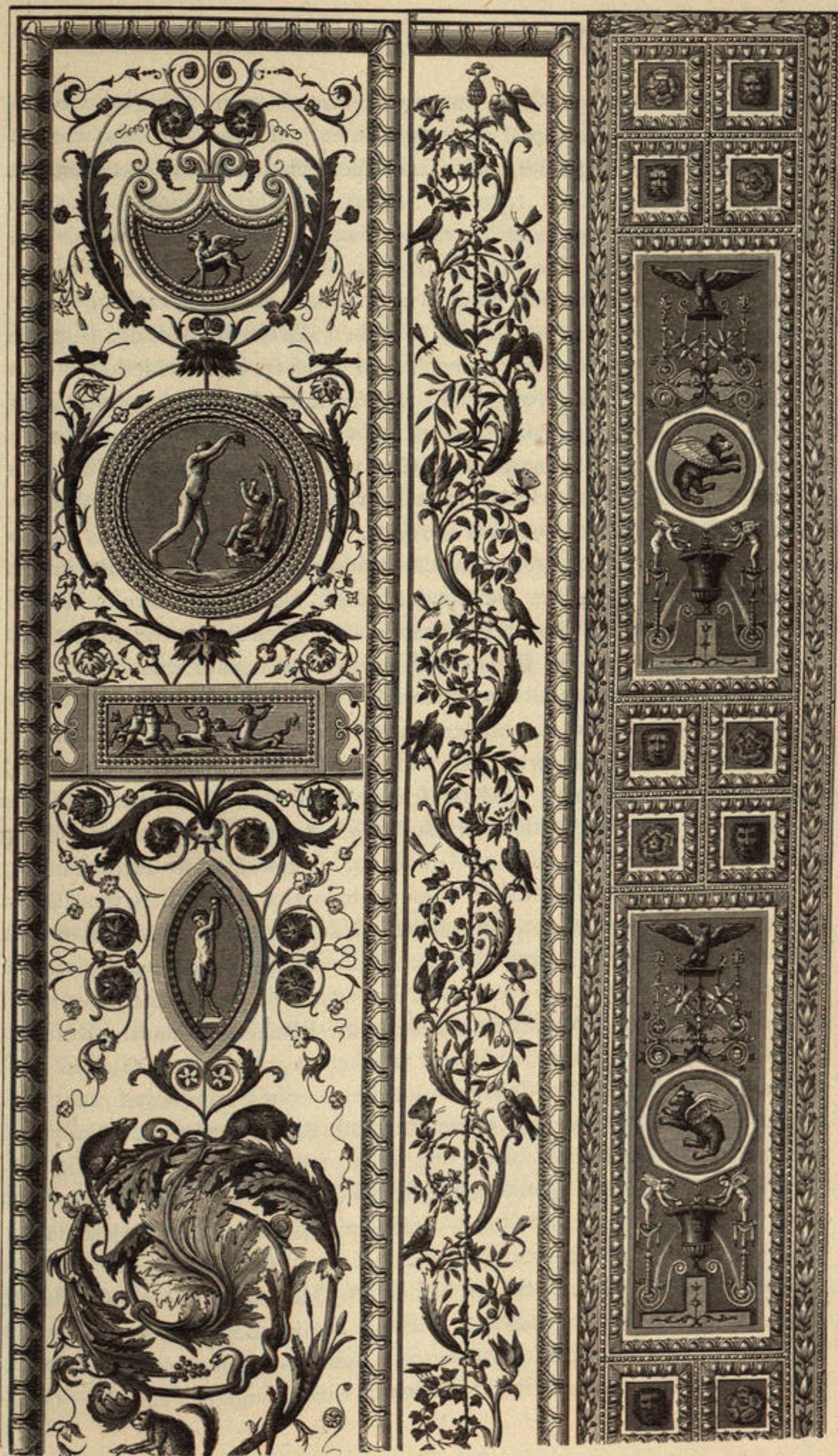

Fig. 25. Wanddecoration in den Loggien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0161
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Gemmen heben ſich die letzteren weiſsglänzend vom farbigen Grunde ab, ſie übertragen das Spiel mit Bauformen auf das plaſtiſche Gebiet, ſie ſchlagen leicht und leiſe den Ton eines plaſtiſchen Werkes an, es der Phantaſie überlaſſend, dasſelbe weiter zu führen, und locken auf dieſe Art von einer angenehmen Empfindung zur anderen. Gilt als das Ziel der ornamentalen Kunſt, daſs ſie das Traumleben der Seele weckt, bei keinem Einzelgedanken dieſe weilen läſst, in raſchem Fluge ſtets wechſelnde Genüſse ihr vorzaubert, ſo haben die Grottesken der Loggien dasſelbe erreicht. Uebrigens herrſcht ein groſser Unterſchied zwiſchen den letzteren und den Grottesken, welche Raffael's Schüler ſelbſtändig nach ſeinem Tode geſchaffen haben. In der Villa Madama, Lante, Poniatowski werden die antiken Muſter viel genauer und vollſtändiger nachgebildet; hier allein kann man von einer ſyſtematiſchen Wiederherſtellung der antiken Decoration reden. Solange Raffael lebte, wurde die letztere nur als Anregung für die erfinderiſche Kraft, als Reizmittel der individuellen Phantaſie verwendet, dieſe niemals in ihrem Wirken beſchränkt. Ein Hauch von Naturalismus weht noch durch die Grottesken der Loggien und verleiht ihnen friſches unmittelbares Leben.

Es wurde nicht als eine Schranke der ſchöpferiſchen Phantaſie empfunden, daſs die Ornamentmalereien, offenbar unter Raffael's Einwirkung, einem feſten Geſetze unterworfen wurden. Sie überwuchern nicht wild und regellos die Räume, ſondern ſchmiegen ſich den architektoniſchen Gliedern eng an; ſo oft dieſe wiederkehren, wiederholt auch der ihnen anhaftende Schmuck denſelben Grundzug. Verwandt in ihrer Bildung erſcheinen an der Rückwand die Ornamente, welche den mittleren Pilaſter in jeder Arkade bedecken; eine ähnliche Natur zeigen die Zierraten aller Nebenpilaſter; nahezu identiſch iſt der Schmuck der Wandſtreifen, welche unmittelbar an die Fenſter grenzen. Hier wurde in der Weiſe einer Holztäfelung, unabhängig von antiken Muſtern, die Fläche in kleine mit Roſetten ausgefüllte Felder getheilt, zwiſchen welchen in gröſseren Abſtänden Füllungen mit figürlichen Darſtellungen in Stucco oder Farbe angebracht ſind. In den Seitenpilaſtern herrſcht das aufſteigende Rankengeflecht vor, der volle Reichthum der Grottesken bleibt den Mittelpfeilern vorbehalten. (Fig. 25).

Dieſe wunderbar phantaſtiſchen Erfindungen, ſo leicht hingeworfen und doch ſo voll an ſeltſamen Einfällen, ſpotten jeder Beſchreibung. Masken oder Vaſen bilden das eine Mal die Wurzel, welcher zierliche Säulengerüſte entſteigen, die wieder, durch Querleiſten verknüpft, kleinen Tempeln, Niſchen zur Grundlage dienen. Immer höher ſteigt der luftige Bau, von Genien, Satyrn belebt, durch Kränze, Blumen verbunden, empor, oben durch herzförmige Schilde, kleine Rundſcheiben, ſchmale Tafeln

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0162
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

geſchloſſen. Oder es treten zu unterſt ein Mann mit zwei Frauen zu einer Gruppe zuſammen, einen Blumenkorb tragend, dem ein leichter mit einem Vorhange beſpannter Stengel entſteigt; dieſer entfaltet ſich nach oben und bildet die Baſis für zwei Männer mit einem Greifen in der Mitte, welche einen Säulenbau ſtützen. Emporſteigende Blüthenkelche, herabhängende Ranken verknüpfen die einzelnen Theile unter einander und verleihen dem Ganzen den Schein des Zuſammenhanges. Der Wechſel kräftigerer Glieder mit zierlichen Linien, das elaſtiſche Weſen der letzteren, das ſie ſtets dem Kreiſe ſich nähern, bald ſich einziehen, bald wieder ſchwungvoll emporſchnellen macht, die Genien, Amoretten, welche Gewinde tragen, die Tempel umflattern, laſſen das Auge niemals ermüden, führen der Phantaſie ſtets neue Reize zu. Ueberaus anmuthig erſcheint auch die Umwandlung des Pilaſters in offene Lauben mit dem Durchblick in Landſchaften, in welchen Amoretten ſich ſchaukeln, Steckenpferde reiten, fröhliche Spiele treiben. Hier haben antike Malereien den ſtärkſten Einfluſs geübt, während wieder auf anderen Pfeilern der Vogelſteller am Fuſse eines Baumes, auf welchem Vögel aller Art niſten oder das Schilfrohr, das hinter dem Rücken eines Igels emporſteigt und gleichfalls von allerhand Vögeln belebt wird, die Freude am unmittelbaren Naturleben verrathen.

Die Pfeiler der Fenſterſeite ſind ähnlich gegliedert und geſchmückt wie jene der Rückwand. Auch hier bedecken Grottesken ſtets die Fläche des mittleren Pilaſters, nur mit etwas ſtärkerer Betonung des naturaliſtiſchen und landſchaftlichen Elementes. Das letztere herrſcht namentlich in den Bildern der Pfeilerſockel vor. Am ſchilfbewachſenen Ufer des Sees tummeln ſich Tritonen und Nereiden, niſten Waſſervögel. Kleine eingerahmte Landſchaften, mit Tempeln, Niſchen geziert, heben ſich auch farbenreich von den Grotteſken an einzelnen Pilaſterwänden ab. Einmal ſteigt ein dünner Stamm in die Höhe, an deſſen Blättern Fiſche, Krebſe, Muſcheln hängen, das andere Mal finden ſich muſikaliſche Inſtrumente zu einer förmlichen Trophäe zuſammengeſtellt, die ſchweren Geigen zu unterſt, dann Poſaunen und endlich Flöten, alle durch flatternde Bänder verbunden und zu Gruppen vereinigt. Auch Affen und Pfauen und was ſonſt die von Giovanni da Udine fleiſsig ſtudirte Menagerie des Papſtes an neckiſchen oder bunten Geſchöpfen darbot, fehlen nicht.

Die Seitenpilaſter zeigen durchgängig auf dem dunklen Grunde viereckige, runde oder polygone Füllungen mit Einzelfiguren oder kleinen Gruppen. Dieſe, wie die verwandten an den Fenſterſtreifen der Rückwand und an den Bogenlaibungen, ſind zwar für die Erkenntniſs der Raffaeliſchen Kunſtweiſe von untergeordnetem Werth, denn der Meiſter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0163
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

nahm an dieſen Zierarbeiten keinen perſönlichen Antheil; deſto wichtiger aber erſcheinen ſie für das Verſtändniſs des Geiſtes, der in der Raffaeliſchen Schule waltete. Offenbar hatte Raffael den jungen Leuten, die unter Giovanni's da Udine Leitung hier arbeiteten, überlaſſen, dieſe kleinen Flächen mit Bildern zu ſchmücken und was ſie an figürlichen Darſtellungen lockte und reizte, hier anzubringen. Munter griffen ſie zu und ſchütteten den Vorrath ihrer Studien aus. Was ſie heute oder geſtern geſehen und in ihre Skizzenbücher eingezeichnet, woran ſie ihren Formenſinn geübt, und wohin als zu dem idealen Muſter emporzublicken ſie gelehrt wurden, Alles findet ſich in dieſen Stucco's vereinigt. Die Schüler huldigen zunächſt dem Meiſter und wiederholen im kleinen Maaſsſtabe aus den Loggienwölbungen den zum Leben erwachten Adam und das aus dem Paradieſe vertriebene Elternpaar. Auch das von Raffael entworfene Modell zur Jonasſtatue verewigen ſie an dieſer Stelle. Einmal werfen ſie auch einen ſcheuen Blick auf Michelangelo's Fresken in der Sixtina und verſuchen eine der Sockelfiguren wiederzugeben. Doch vornehmlich wird ihr Sinn von der Antike gefangen genommen. Sie holen von der Trajanſäule die ſchreitende Victoria und einzelne Reitergruppen, ſie übertragen in flüchtigen Umriſſen die Geſtalt des Apoll von Belvedere, ſie heben aus einer Reihe von Sarkophagreliefs einzelne bedeutſame Gruppen hervor und geben Gemmenbildern neues Leben. Der bärtige Bacchus, die ſchlafende Ariadne, die Centauren, die Satyrn, die Grazien, Eroten, Jupiter, Venus, Mars, Leda, Herakles, der Rächer Aegiſth, Tänzerinnen, alle dieſe Geſtalten laſſen ſich auf antike Vorbilder zurückführen.*) Doch wurden die alten Denkmäler nicht roh geplündert und mechaniſch copirt, ſondern in geiſtreicher Weiſe leicht umſchrieben, in freiem Spiele reproducirt. Wir ſtaunen über den groſsen Vorrath antiker Kunſtvorſtellungen, über welchen die Schüler Raffael's gebieten, und finden neuen Anlaſs, von der Wichtigkeit der antiken Studien im Raffaeliſchen Kreiſe uns zu überzeugen.

Die Aufdeckung der Thermen des Titus gab nach Vaſari die Anregung zu den Grottesken in den Loggien. Die Bewegung, welche die Auffindung der Thermen, die beſſere Kenntniſs der antiken Decorationsweiſe in der Kunſtwelt hervorrief, warf aber noch weitere Wellen. In den Loggien hatten die Raumverhältniſſe und die Rückſicht auf die

*) C. Pulszky, Beiträge zu Raphael's Studium der Antike. (Leipziger Doctordissertation.) 1877.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0164
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Umgebung vielfach ein ſelbſtändiges Vorgehen gefordert. Die bibliſchen Bilder an der Decke, mag auch ihre Verwendung hier wenig paſſend erſcheinen, prägen immerhin dem Schmuck der Loggien einen eigenthümlichen Charakter auf. Die Grottesken bleiben auf die einzelnen Pfeiler beſchränkt. Auf die Decoration geſchloſſener Wände, in den antiken Muſtern von beſonderem Reize, muſste Verzicht geleiſtet werden. Es wäre wunderbar geweſen, wenn ſich in der für die Antike wie für den Lebensgenuſs gleich begeiſterten Umgebung des Papſtes nicht die Luſt geregt hätte, den maleriſchen Schmuck der Thermen noch reiner und vollſtändiger bei der Verzierung der Gemächer zu verwenden. Das Beiſpiel dazu gab der Cardinal Bibbiena. Derſelbe hatte ſeine Wohnung im dritten Stock des Vaticans über den Loggien Raffael's. Mit dem Letzteren enge befreundet, übertrug er ihm die Decoration der »stuffetta«, des Badezimmers, in welchem gleichzeitig ein antikes Marmorwerk, eine Venus, aufgeſtellt werden ſollte. Die Gegenſtände der Schilderung beſtimmte der Cardinal ſelbſt. Wir erfahren dieſen Umſtand aus einem Briefe Bembo's an Bibbiena (19. April 1516), an deſſen Schluſſe es heiſst: Anm. 15.
»Raffael bittet mich noch dieſes Wenige anzufügen, daſs Ihr ihm die Geſchichten ſendet, welche in Eurem Badezimmer gemalt werden ſollen, nämlich die Beſchreibungen der Geſchichten, denn jene, die ihr geſendet habt, werden ſchon in dieſer Woche gemalt werden.« So wenig als die Erfindung, dürfte auch die Ausführung Raffael angehören. Wir urtheilen allerdings, da das Badezimmer Bibbiena's im Vatican ſeit Jahrzehnten unzugänglich iſt, nur nach Nachbildungen und Kupferſtichen. Dieſe enthüllen bereits in der Zeichnung und Auffaſſung ſo groſse Unterſchiede, daſs man die Entwürfe nur theilweiſe auf Raffael ſelbſt zurückführen kann. Hatte der Meiſter nicht die volle freie Muſse für die vorbereitenden Arbeiten gefunden, wie ſollte er die Ausführung in die eigene Hand genommen haben?

Die beiden unzertrennlichen Gefährten Venus und Amor wurden von dem in den alten Erotikern wohl bewanderten Cardinal als die Helden der Darſtellung auserſehen. Doch erſcheint auch Venus der Tyrannei ihres Sohnes unterthan. An der Decke, an den Feldern und Sockeln der Wände breitet ſich die Malerei aus. Die farbigen, goldgeſchmückten Kaſſetten der Wölbung zeigen gegen die Mitte Amoretten, nach den Rändern zu die noch ungebändigten Naturweſen, wilde Thiere etc. Der genauere Inhalt und der Zuſammenhang dieſer kleinen Bilder bedarf noch einer beſſeren Erforſchung. Die Wände ſind durch leichte architektoniſche Linien und Grottesken in Felder getheilt, in jedem Felde auf rothbraunem Grunde anmuthig zierliche Gruppen, meiſt erotiſchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0165
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Charakters gemalt. Das erſte Bild preiſt und ſchildert Venus als Anadyomene. Sie iſt aus dem Meere emporgetaucht, ſteht auf einer Muſchel, ſchiebt mit einer Hand das feuchte Haar aus dem Geſichte zurück und ſtreckt, noch unſicher in der Bewegung, die Rechte nach Schutz aus. Wie Venus und Amor auf Delphinen reitend der kypriſchen Inſel zueilen, ſtellt das zweite Bild dar. Vortrefflich iſt der Gegenſatz des muthwilligen Knaben und der furchtſamen Göttin gezeichnet. Amor — übrigens einem antiken Relief nachgebildet — ſitzt feſt und fröhlich auf dem Delphin, hat eine Floſſe als Zügel ergriffen und hebt einen Stab hoch empor, das Thier zu raſcherem Gange anzutreiben. Venus dagegen hat ſich auf den Rücken des Delphins gelegt, ſtützt ſich auf eine Floſſe desſelben und blickt ſcheu auf den übermüthigen Gefährten. Das dritte Bild wird uns auch durch die Originalhandzeichnung in Röthel in der Windſorſammlung nahe gebracht. Unter einem Baume ſitzt Venus; ſie hat das Gewand leicht über den Schooſs geworfen, die eine Hand auf die Wunde in der Bruſt, welche ihr der Liebespfeil verſetzt, und die andere auf Amors Schulter gelegt. Dieſer, mit Pfeil und Bogen bewaffnet, lehnt ſich behaglich an die Mutter an, ihr ſchalkhaft zulächelnd. Gleichfalls verwundet, falls die Deutung richtig iſt, daſs Venus ſich einen Dorn aus dem Fuſse zieht und nicht die Sandale anlegt, erſcheint die Göttin auf dem vierten — jetzt aus der Wand ausgeſägten — Bilde. Sie hat ſich am Meeresufer nach dem Bade auf einem Steine niedergelaſſen, im Schatten eines Baumes, auf welchem eine Taube niſtet. Das eine Bein iſt angezogen, das andere läſſig zurückgeſetzt, die ganze Stellung (in dem Kupferſtiche des Meiſters mit dem Würfel) überaus leicht bewegt und anmuthig, ſo daſs hier ein Raffaeliſcher Entwurf als Vorlage mit dem gleichen Rechte vermuthet wird, mit welchem Raffael's Mitwirkung bei den übrigen Wandbildern (Venus im Schooſse des Anchiſes oder Adonis, Jupiter belauſcht in der Satyrmaske Antiope, Vulcan ſucht Pallas Athene zu überwältigen) wegen des mittelmäſsigen Werthes der Compoſition bezweifelt werden muſs.*)

Mit den mythologiſchen Scenen inmitten der Wandfelder iſt der Schmuck des Badezimmers noch nicht erſchöpft. Unter jedem Wandbilde befand ſich ein ſchmaler Sockelſtreifen, welcher auf ſchwarzem Grunde Amoretten als Wagenlenker gemalt zeigte. Wie dieſe Anordnung, ſo geht auch die Farbenwahl unmittelbar auf antike Muſter zurück. Selbſt

---

*) Die Fresken wurden von Giulio Romano in der Villa Palatina (Mills) in gröſserem Maaſsſtabe und mit gröberem Ausdruck wiederholt. Dieſelben, aus der Mauer ausgeſägt, befinden ſich in der Petersburger Eremitage.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0166
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

die einzelnen Schilderungen wurden antiken Denkmälern entlehnt. Wir kennen die Vorliebe der ſpäteren antiken Phantaſie für Erotenſpiele. Unerſchöpflichen Stoff boten dieſelben der Poeſie, eben ſo häufig reizten ſie den Sinn der bildenden Künſtler. Einen gar weiten Weg muſste Eros zurücklegen, ehe er die Wandlung von dem heſiodiſchen Sohne des Chaos bis zu dem zierlich kleinen Geſchöpfe vollzog, das gleich einem Vogel in einen Käfig geſteckt, verkauft werden konnte oder als lieblich munterer Knabe auftritt, welcher Götter und Menſchen neckt, alle Mächte der Natur ſich unterwirft, alle Beſchäftigungen des Lebens ſpielend wiederholt. Zuweilen klingt der ſymboliſche Ton in dieſen Schilderungen leiſe an, gar häufig mag nur die Luſt und Freude an heiteren Scherzen ſie veranlaſst haben. Ob Bibbiena und Raffael, als ſie Amor als Wagenlenker darſtellten, damit einen tieferen Sinn verbanden, wiſſen wir nicht. Auf antiken Wandgemälden und Gemmen kommen Anm. 16. ſolche Scenen nur vereinzelt vor; im Badezimmer wurde die Scene ſiebenmal wiederholt, ſtets ein anderes Thierpaar vor den Wagen geſpannt. Vielleicht ſollten die Thiere die verſchiedenen Naturelemente andeuten. Amor lenkt mit dem Dreizack Delphine und mit einer Ruthe Schwäne, er ſpornt mit einem Stachel Schildkröten an und regiert Schnecken mit einem Doppelzügel; einmal ziehen Schmetterlinge, ein anderes Mal Schlangen den Wagen. Das ſiebente Sockelbild iſt vollſtändig verwiſcht. Das Beſte an denſelben bleibt immerhin die Fülle anmuthigen Lebens, welche die verſchiedenen Geſtalten Amor's durchweht.

Dem maleriſchen Schmuck des Badezimmers des Cardinals Bibbiena ſchlieſst ſich ſowohl nach der Zeit wie nach dem Inhalte die Decoration der gröſseren ehemals offenen Halle der Farneſina an. Im Jahre 1516 wurde an den Bildern im Badezimmer fleiſsig gearbeitet, in einem am 1. Januar 1519 an Michelangelo gerichteten Briefe meldet Leonardo Anm. 17. Sellajo mit einem hämiſchen Seitenhiebe auf Raffael die Vollendung der Deckenbilder in der Farneſina. Auch der Ton der Schilderung zeigt eine enge Verwandtſchaft. Beiden Werken könnte der Virgil'ſche Spruch: Amor omnia vincit, als Motto vorgeſetzt werden; da und dort wird Amor's Triumph gefeiert, im Badezimmer über die Natur, im Pſycheſaal über die Götter. Darin herrſcht gleichfalls zwiſchen den Fresken in Bibbiena's Badezimmer und in der Farneſina Uebereinſtimmung, daſs die Gegenſtände der Darſtellung aus der antiken Kunſt geſchöpft werden; nur lehnen ſich die Schilderungen in der Farneſina an die antike Poeſie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0167
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

an, während die Bilder im Badezimmer, wenigſtens die Sockelbilder daſelbſt, auf Werke der antiken Malerei und Gemmenkunſt zurückgehen. Kein Werk Raffael's ſteht in der Ausführung der Antike ſo nahe, wie die decorativen Bilder im Badezimmer; kein Werk athmet ſo rein antiken

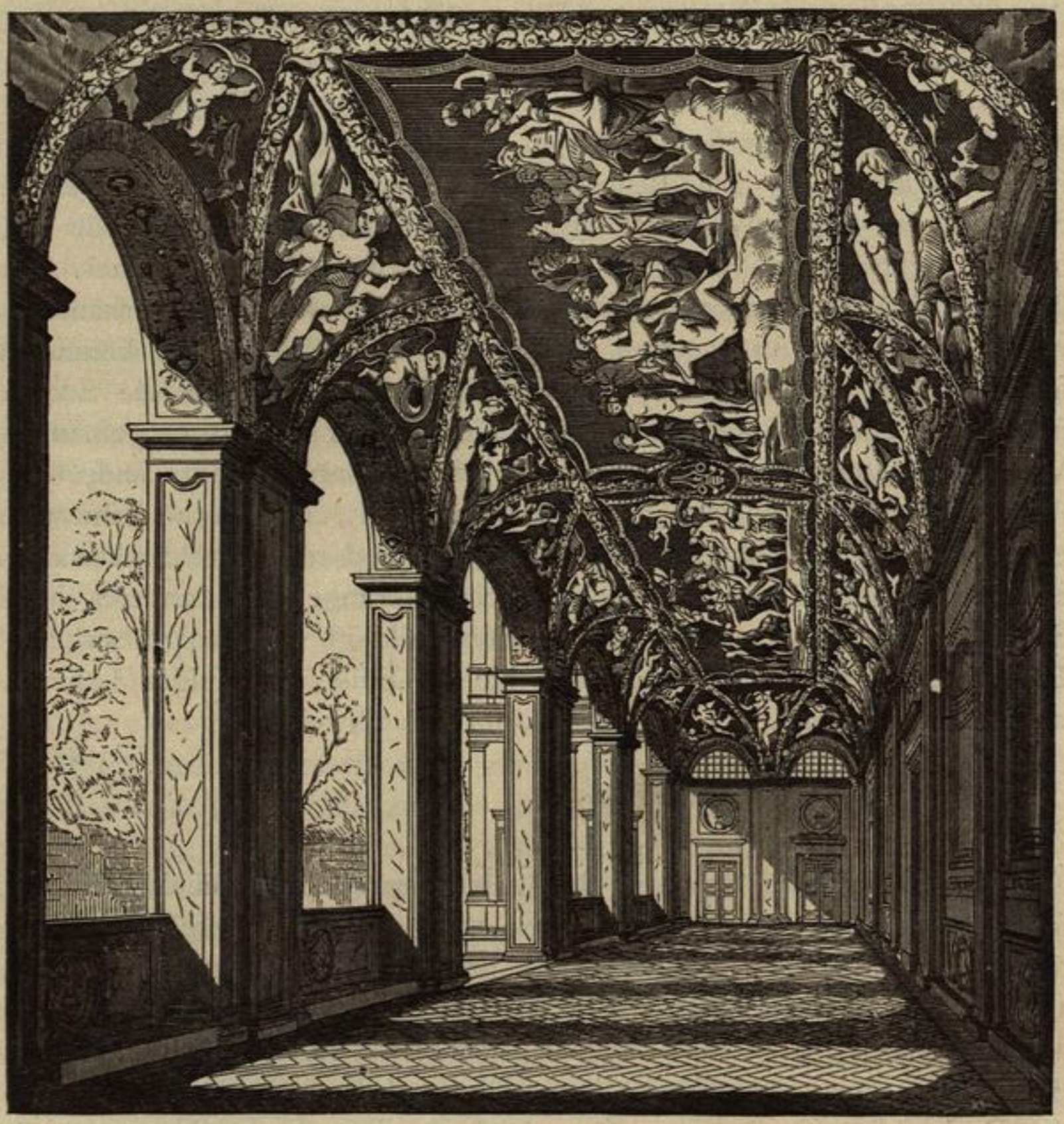

Fig. 26. Der Pſycheſaal in der Farneſina.

Geiſt wie die Gemälde im Pſycheſaal. Die Fresken in der Farneſina danken ihren Urſprung einer vorwiegend literariſchen Inſpiration. Man kann auf die poetiſchen Quellen feſt den Finger legen, welchen Raffael's Compoſitionen in der Farneſina entſtammen: Epigramme der griechiſchen Anthologie und Apuleius' Erzählung von Amor und Pſyche lieferten ihm den Stoff für ſeine Bilder. Doch dürfen wir nicht etwa an bloſse

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0168
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Illuſtrationen antiker Texte denken und meinen, der Künſtler habe die verſchiedenen poetiſchen Vorlagen einfach neben einander geſetzt, höchſtens dieſelben mechaniſch vermengt.

Ein neues Farbengedicht iſt entſtanden. Raffael verband die mannichfachen literariſchen Ueberlieferungen innerlich, verwebte, was urſprünglich von einander ganz unabhängig war und ſchuf ſo ein Werk, dem man weder den poetiſchen Reiz, noch die organiſche Einheit abſprechen kann.

Die Poeſie und die bildenden Künſte wetteiferten in den ſpäteren Zeiten des klaſſiſchen Alterthums, die Macht Amor's zu verherrlichen, und fanden einen lebendigen Wiederhall in den Dichtungen der Renaiſſance. Amor bändigt nicht allein die wilden Naturgewalten, ſondern unterwirft ſich auch die Götter. Er ſpannt ſie vor ſeinen Triumphwagen; er hat mit ſeinen Genoſſen die Inſignien Apollo's, Bacchus', Mercur's und Diana's auf zweirädrige Karren geladen, Greife, Löwen, Widder, Hirſche vorgeſpannt und fährt jene als gute Beute heim. Er hat Zeus den Blitz entwendet, Mars das Schwert entriſſen, Herakles beſiegt und deſſen Attribute angenommen. Wer alle Erotenſcherze, die ſich auf Amor's Triumph über die olympiſchen Götter beziehen, aufzählen wollte, wüſste kaum, wo er beginnen, noch weniger, wo er aufhören ſollte. Die Schilderung Amor's, im Beſitze der Inſignien der verſchiedenen Götter, bildet den Mittelpunkt aller verwandten Darſtellungen. Wir wiſſen nicht, welche Gemmen, Reliefs, Wandgemälde Raffael zufällig zu Geſichte bekam. Wir muthmaſsen nur, daſs Petrarca's und Polizian's die Macht Amor's preiſende Verſe ihn für den erotiſchen Kreis empfänglich machten. Das Eine aber halten wir feſt, daſs Raffael mittelbar oder unmittelbar die Kenntniſs von dem Epigramm in der griechiſchen Anthologie beſaſs, welches Philippos von Theſſalonich gedichtet hatte. Denn in dieſem wird die ganze Reihe der Götterinſignien aufgezählt, welche Amor als Trophäen heimträgt, gerade ſo wie es Raffael in der Farneſina ſchilderte, und auch die Nutzanwendung gemacht, welche Chigi und deſſen Freunde aus den Fresken gern herauslaſen. Anm. 18.

Die Verſe des Philippos lauten:

Sieh! Amoretten berauben die Herrſcher des hohen Olympos,
Selber prangen ſie dann in der Unſterblichen Schmuck.
Ares entführen ſie Schild und Helm, die beflügelten Schuhe
Hermes, die Pfeile Apoll, Bacchos den Thyrſos verliert.
Artemis Fackeln, des Herakles Keule, den mächtigen Dreizack
Und des Donnerers Keil neckend ein Eros ergreift.
Wenn die Unſterblichen ſelbſt vor ihm nicht retten die Waffen,
Könnte der ſterbliche Menſch trotzen dem ſchelmiſchen Gott?

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0169
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Die Hälfte des Programms lieferte Raffael die epigrammatiſche Dichtung der Alten, die andere Hälfte holte er ſich aus dem Märchen des Apuleius: Amor und Pſyche. Um die unwiderſtehliche Gewalt der Liebe zu verſinnlichen, gab es kein beſſeres Beiſpiel als das Schickſal der Königstochter. Nicht nur wird Pſyche bei Amor's Anblick von leidenſchaftlicher Sehnſucht verzehrt; auch Amor empfängt eine Wunde, entflammt in Liebe und muſs an ſich ſelbſt die eigene unwiderſtehliche Macht erproben. Die Form jedoch, welche das Märchen von Amor und Pſyche unter Apuleius' Händen gewonnen hatte, war für Raffael's künſtleriſchen Zweck wenig brauchbar. Bei Apuleius tritt der Zorn und die Rache der durch Pſyche's Schönheit beleidigten Venus in den Vordergrund und nimmt Pſyche's Leidensgeſchichte einen groſsen Raum ein. Das tragiſche Element, welches die Dichtung in ſtarkem Strome durchzieht, widerſprach der feſtlichen Beſtimmung der Räume in der Farneſina, bedrohte die Einheit der Auffaſſung. Raffael entlehnte dem Buche des Apuleius weſentlich nur jene Scenen, welche das Erwachen der Liebe in Amor und die Erhebung Pſyche's zu himmliſchen Ehren ſchildern, er verzichtete unbedingt auf die Wiedergabe aller Ereigniſſe in Pſyche's Leben, welche den heiteren Eindruck ſtören möchten. Dem Triumphe Amor's, nach dem Epigramme des Philippos von ihm dargeſtellt, ſchloſs er den Triumph Pſyche's an. So tritt uns alſo in den Fresken der Farneſina in Wahrheit eine Doppelerzählung vor die Augen, doch ſo eng verknüpft, ſo einheitlich im Tone, daſs wir die Ableitung aus verſchiedenen Quellen erſt nachträglich bemerken. Die Umdichtung des überlieferten Stoffes hat Raffael vielleicht mit dem Beirath gelehrter und poetiſch angeregter Freunde begonnen, aber gewiſs ſelbſt entſcheidenden Antheil daran genommen, nicht einen fremden Auftrag mechaniſch ausgeführt, ſondern eine perſönlich freie That vollzogen. Denn die Auswahl der Scenen leitete auſser einer feinen Empfindung für das Harmoniſche ein vollendeter, nur dem Künſtler eigenthümlicher Raumſinn. Jedes Bild erſcheint für die Fläche, auf welche es gemalt iſt, ſo genau berechnet, die Gliederung und Ordnung des poetiſchen Stoffes den architektoniſchen Theilen ſo eng angepaſst, wie es nur von einem Manne ausgehen kann, deſſen Phantaſie die Raumverhältniſſe lebendig vorſchweben, und welcher jede Geſtalt gleich unmittelbar in einer beſtimmten äuſseren Form und entſprechenden Umgebung denkt.

Der maleriſche Schmuck der gröſseren Loggia, einer nach dem Garten durch groſse Bogen geöffneten Halle, bedeckt die Stichkappen, die Bogenzwickel über den Wandpfeilern und endlich die Decke der Wölbung. In den vierzehn Stichkappen, die man mit niedrigen, breiten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0170
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Dreiecken umſchreiben kann, ſchildert Raffael Amor's Triumph. Die hohen aber ſchmalen, gleichſam auf den Scheitel geſtellten Dreiecke der Bogenzwickel geben den Grund ab für die Darſtellungen aus Pſyche's Leben. Die Decke hat Raum für zwei gröſsere Gemälde, Götterverſammlungen, wie ſie Apuleius im letzten Kapitel des Märchens beſchreibt. Die Flächen der Stichkappen werden vollkommen durch die quer die Lüfte durchſauſenden Eroten ausgefüllt; in die Bogenzwickel lieſsen ſich nur Einzelgeſtalten oder eng verbundene Gruppen einzeichnen, eine Beſchränkung, welche gewiſs auf die Wahl der Scenen groſsen Einfluſs übte. Der Reigen der Bilder beginnt auf der linken Schmalſeite der Loggia. Amor zeigt uns zuerſt ſeine eigene, die ſtärkſte Waffe. Er trägt auf dem Rücken den Köcher voll Pfeile, deren Spitzen er mit dem Finger prüft. In den folgenden Stichkappen erblicken wir ihn ſtets mit den Attributen eines anderen Gottes ausgerüſtet; er trägt die Blitzbündel Jupiter's, den Dreizack Neptun's und den Zweizack Pluto's. Auch Mars und Apoll, Bacchus und Pan, Minerva, Vulcan und Hercules muſsten ihre Waffen Amor überliefern, welcher zuletzt, einen Löwen und ein Seepferd am Zügel führend, auch als Beherrſcher der Elemente auftritt. Die durchaus gleiche Rolle Amor's in allen vierzehn Feldern hemmte Raffael's ſchöpferiſche Kraft nicht im geringſten. Er gab dem Grundmotiv ſtets eine andere Wendung, gewann dem triumphirenden Liebesgotte, obſchon er überall dasſelbe thut, doch immer neue, immer anmuthige Seiten ab. Die Ecken und Winkel der für jeden anderen Künſtler unbequemen Flächen belebte er, indem er Amor noch einen Genoſſen ſchenkte oder ihn von ſymboliſchen Thieren, dem Adler, dem dreiköpfigen Cerberus, dem Greif, dem Panther, der Eule begleiten lieſs, in ſo natürlicher, ungezwungener Weiſe, daſs man in dem ſcheinbar wenig gefügigen Raume nicht eine Schranke, ſondern einen Reiz für Raffael's Phantaſie erblickt.

Unter allen Eroten beſitzt der Amor mit dem Flügelhute und Heroldſtabe Mercur's die individuellſte Haltung. Er trägt nicht allein die Attribute des Gottes, ſondern ahmt auch ſein Weſen nach. Wahrſcheinlich nicht ohne Abſicht. Raffael hat dieſem Eroten benachbart den wirklichen Götterboten, wie er die Himmelsräume durchſchreitet, gemalt. Da ſcheint es nun, als ob Amor denſelben im Scherze nachäffen wollte. Auch er ſchreitet aus, eine Botſchaft auszurichten, aber nicht leicht beſchwingt, ſondern mit komiſcher Schwerfälligkeit, die ſofort als künſtlich und erborgt ſich erweiſt, ſobald man ſein ſchalkhaftes Geſicht erblickt.

Zwiſchen den Stichkappen ſteigen die Bogenzwickel empor, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0171
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

einen wie die anderen von üppigen, farbenreichen Fruchtſchnüren eingerahmt. In den Bogenzwickeln wird der Triumph der Pſyche erzählt. Apuleius darf nur ſoweit die Führung übernehmen, als in den einzelnen ihm entlehnten Scenen ſeine Worte mit überraſchender Genauigkeit und Treue in Linien und Farben übertragen wurden. Die Auswahl der Bilder traf, wie bereits erwähnt, Raffael ſelbſtändig; er änderte nicht allein den Ton des Märchens, ſondern fügte auch, um dieſen zu kräftigerem
Anm. 19. Anſchlage zu bringen, zwei neue Scenen hinzu. Venus, auf Wolken

Fig. 27. Die drei Grazien. Zwickelbild aus der Farneſina.

thronend, zeigt Amor ihre irdiſche Nebenbuhlerin und fordert ihn zur Rache auf. Eng an die Mutter geſchmiegt, ihrem Fingerzeige folgend, ſchickt Amor ſich an, den Pfeil zu werfen. Kein Zweifel, daſs der Pfeil treffen und der armen Pſyche eine »ſüſse Wunde« ſchlagen werde. Aber die Waffe kehrt ſich gegen Amor ſelbſt. Auch er wird, wie das zweite (von Raffael erfundene) Bild offenbart, vom Strahle der Liebe berührt und weiſt beſeligt den Grazien die Geliebte (Fig. 27). Keine Gruppe hat Raffael in dem ganzen Bilderkreiſe der Farneſina ſchöner in den Raum hineincomponirt, als die drei Grazien. Zwei derſelben, im Hintergrunde auf Wolken ſitzend, wenden ihr Antlitz Amor zu, welcher ihnen zugekehrt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0172
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

mit dem Finger auf (die unſichtbare) Pſyche deutet; die dritte, vom Rücken ſichtbar, ſtützt ſich mit der Linken auf den Wolkenrand und ſpäht in die Ferne nach der Geliebten Amor's aus. Wie Venus, über dieſe unerwartete Wendung erzürnt, Juno und Ceres ihr Leid klagt und bei Jupiter Hilfe zu holen beſchlieſst, ſchildern die folgenden Bilder.

Fig. 28. Mercur. Zwickelbild aus der Farneſina.

Venus hat ein Taubenpaar vor ihren reich geſchmückten Wagen geſpannt, Sperlinge umſchwärmen ſie, im raſchen Fluge bläht ſich ihr Schleier ſegelartig auf — ſo eilt ſie zum Olymp. Mit liebenswürdiger Ruhe hört Jupiter, der ſich auf den Rücken des Adlers behaglich niedergelaſſen, die Bitte der ſchönen Schmeichlerin an, willigt in ihre Bitte und entſendet Mercur, ſeinen Befehl, daſs die flüchtige Pſyche aufgeſucht werden ſolle, allen Völkern zu verkünden. Wie die Grazien die ſchönſte Gruppe, ſo iſt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0173
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Mercur die anmuthigſte Einzelgeſtalt der Farneſinafresken. (Fig. 28). Frei und fröhlich ſchwebt er einher, aus der Tiefe des Himmels, dem Beſchauer gerade entgegen, mit dem wehenden Mantel, den weit ausgebreiteten Armen den ganzen Raum ausfüllend, das Bild jugendlicher Schönheit und faſt überſchäumender Lebenskraft.

Es bedarf aber keines Aufrufes mehr, Pſyche zu ſuchen und zu finden. Sie hat alle ihr auferlegten Prüfungen glücklich überwunden, ſteigt, die im Orcus geholte Urne mit der Schönheitsſalbe hoch emporhaltend, von Amoretten geſtützt empor und überreicht der überraſchten Venus das Geſchenk Proſerpina's. Nun hält auch Amor nicht länger zurück und eilt zu Jupiter, ſich von dieſem Pſyche als Gattin zu erflehen. Jupiter faſst Amor kräftig am Kopfe, preſst ihm die Wangen zuſammen und drückt ihm auf den ſchwellenden Mund einen derben Kuſs. Die Bitte iſt erhört, Mercur führt Pſyche im Triumphe zum Olymp. Auch in dieſer letzten Gruppe offenbart Raffael wieder den Meiſter in der Beherrſchung des Raumes, ohne darüber die feine natürliche Empfindung zu vergeſſen. Wie vortrefflich iſt das Emporſchweben wiedergegeben! Mercur und Pſyche entſteigen gleichſam dem engen irdiſchen Raume; derſelbe wird immer breiter und offener und gewährt ſo den Eindruck, als müſste man in ihm leichter und freier in die Höhe ſchweben. Mercur hat die Gefährtin leiſe umfaſst, blickt ſie ermunternd an und weiſt mit der Rechten nach oben, Pſyche aber hält beide Hände über dem Buſen verſchränkt und bewahrt ſo inmitten triumphirenden Glückes einen Zug zarter weiblicher Zurückhaltung.

Den Schluſs der Erzählung von Amor und Pſyche enthalten die Deckenbilder. Raffael theilte die Decke durch dicke Frucht- und Blumenſchnüre, die von den Pfeilern aufſteigen, und dachte ſich die zwei ſo gewonnenen Felder als ausgeſpannte Teppiche. Auf dem einen Teppich ſchildert er Jupiter's Richterſpruch und Pſyche's Aufnahme in den Olymp, auf dem anderen beſchreibt er die Hochzeit Amor's mit Pſyche. Das erſte Bild zeigt zwei bei Apuleius getrennte Scenen vereinigt und bietet einen neuen Beweis für die ſelbſtändige, das Künſtlerrecht wahrende Auffaſſung Raffael's. Aus dem Kreiſe der verſammelten Götter ſind Venus und Amor vor den Richterſtuhl Jupiters getreten. Dieſer ſtützt nachdenklich das Kinn mit der Hand und horcht aufmerkſam auf Amor, welcher ſich gegen die Anklage ſeiner Mutter lebhaft vertheidigt. Die drei Göttinnen an Jupiter's linker Seite, die mit ihm den Thron theilende Juno, dann Diana und Minerva hinter dem Richter blicken freundlich auf den angeklagten Schalk und erſcheinen ihm günſtig geſtimmt, während Neptun und Pluto, auf der anderen Seite ſitzend, die Augen auf Venus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0174
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

richten und ernſte Mienen zeigen. Venus ſchreitet im Eifer etwas vor, faſst mit der einen Hand ihr Gewand und deutet mit der anderen auf den Miſſethäter. Mit Spannung verfolgt die andere Göttergruppe hinter Venus den Vorgang. Ihr zunächſt ſteht Mars, behelmt und gewappnet, dem ſich Apollo, Bacchus und der auf ſeine Keule ſich ſtützende Hercules anreihen. Zwei Waſſergötter, gemächlich in der Nähe einer Sphinx gelagert, und mehr im Hintergrunde Vulcan und Janus ſchlieſsen den Kreis. Der Richterſpruch iſt zu Gunſten Amor's ausgefallen. Denn Mercur überreicht in der linken Ecke des Bildes der von einem Eroten herzhaft umſchlungenen Pſyche den Trank der Unſterblichkeit.

War Raffael für die Anordnung des Göttergerichtes weſentlich auf ſeine erfinderiſche Kraft angewieſen, da Apuleius die Verſammlung nur flüchtig erwähnt, ſo lieferte dieſer dagegen für die Hochzeit Amor's mit Pſyche ein ſo reiches Programm, daſs ihm Raffael Zug für Zug folgen durfte. (Fig. 29). Den Ehrenplatz am reich geſchmückten Hochzeitstiſche nimmt das jugendliche Ehepaar ein. Eng aneinander geſchmiegt, als echte Liebende unbekümmert um ihre Umgebung, mag ſie auch aus Göttern beſtehen, flüſtern ſie ſich zärtliche Worte zu. Ihnen zunächſt hat ſich Jupiter mit Juno gelagert, und in weiterer Ordnung Neptun und Amphitrite, Pluto und Proserpina, Hercules und Hebe. Bacchus, von zwei Eroten unterſtützt, gieſst den Nectar in groſse Miſchkrüge, Ganymed überreicht knieend Jupiter in einer Schale den Göttertrank, eine der drei Grazien, welche die glücklich vereinten Liebenden umſchweben, gieſst Balſam auf Pſyche's Haupt, die Horen ſtreuen Blumen auf die Götter herab. An die Tafelrunde ſchlieſst ſich links die Gruppe der Sänger und Tänzer. Zur Leyer Apollo's, zur Flöte Pan's und zum Geſange der Muſen bewegt ſich Venus, indem ſie zugleich mit der Rechten das Gewand faſst und in der Linken das Schleierband anmuthig emporhält, in zierlichem Tanzſchritte.

Darüber kann kein Zweifel herrſchen, daſs die Compoſition des ganzen Bilderſchmuckes von Raffael's Hand ſelbſt herrührt. An den Deckenbildern wie an den Gruppen und Einzelfiguren in den Stichkappen und Bogenzwickeln begegnen wir überall den unnachahmlichen feinen Wendungen, wie ſie eben nur Raffael aus ſeiner unerſchöpflichen Phantaſie hervorzuzaubern verſtand. Immer neue Wandlungen erfahren, der Stimmung entſprechend, die einzelnen Typen. Jupiter als Richter in der Götterverſammlung, Jupiter, welcher Venus und dann wieder Amor, man möchte ſagen, Privataudienzen ertheilt, zeigt ſtets einen anderen Ausdruck, Pſyche vor Venus, und Pſyche am Arme Mercur's emporſchwebend wird von ganz verſchiedenen, aber ſtets richtigen Empfindungen beſeelt. Auch die Umriſslinien der groſsen Compoſitionen an der Decke, in leichtem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0175
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Schwunge wellenförmig ſich hinziehend — die Köpfe der einzelnen Figuren, gleichviel ob dieſe ſtehen oder ſitzen, ſind beinahe in der gleichen Höhe gehalten — ſo wie die reizenden Bindeglieder der einzelnen Gruppen daſelbſt konnte in dieſer einfachen, gleichſam ſelbſtverſtändlichen Schönheit nur Raffael zeichnen. Leider beſitzen wir nur wenige der eigenhändigen Entwürfe des Meiſters. Röthelzeichnungen, theilweiſe Studien nach dem Nackten, ſind zwar in vielen Sammlungen vorhanden. Acht Blätter beziehen ſich allein auf das Hochzeitsmahl. Doch können die meiſten nur als Schülerarbeit gelten, nicht ſelten erſt nach den ausgeführten Fresken zur Uebung gezeichnet. Vaſari ſchreibt Raffael nicht allein alle Cartons zu, ſondern behauptet auch, daſs dieſer viele Figuren mit eigener Hand in Fresco gemalt habe. Er verbeſſert ſich aber ſelbſt in den Biographien Penni's und Giulio Romano's. »Penni«, ſagt er hier, »malte nach den Cartons und der Anweiſung Raffael's die Decke in der Farneſina, Giulio Romano hat den gröſsten Theil der Geſchichten, die ſich in der Loggia Chigi's befinden, gearbeitet. Der reiche Blumenſchmuck iſt ein Werk des Giovanni da Udine.« Der gegenwärtige Zuſtand der Fresken macht die Entſcheidung unmöglich. Bekanntlich wurde der ganze blaue Himmelsgrund, von welchem ſich ſämmtliche Figuren abheben, am Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts unter der Leitung Carlo Maratta's erneuert. Dadurch wurde nicht allein die Farbenſtimmung verändert, ſondern auch allen Umriſſen eine unangenehme Härte verliehen. Auch die Figuren wurden faſt alle übermalt. Die wenigen in ihrer urſprünglichen Geſtalt erhaltenen Reſte geſtatten keine Unterſcheidung des Antheiles Raffael's von jenem ſeiner Schüler. Es gilt zwar z. B. der Rücken einer Grazie auf dem Bilde, wo Amor den Grazien ſeine Geliebte zeigt, als die eigenhändige Arbeit Raffael's; in Wahrheit kann man aber nur behaupten, daſs dieſe Geſtalt von keiner ſpäteren Hand berührt wurde. Sie giebt den Maſsſtab für das Urtheil, wie viel feiner urſprünglich die einzelnen Figuren modellirt und zarter die Farben abgetönt waren, und läſst uns die ehemalige Schönheit des Werkes ahnen, die jetzt nicht mehr rein genoſſen werden kann; ſie geſtattet aber keinen zwingenden Schluſs auf die Perſon des Urhebers.

Anm. 20.

Eine beſtimmte Aufeinanderfolge in der Schilderung der Werke Raffael's, die getrennte Aufzählung der letzteren war unvermeidlich. Gar leicht wird dadurch der Eindruck hervorgerufen, als ob dieſelben auch in gemächlicher Weiſe nach einander geſchaffen worden wären. In keinen gröberen Irrthum könnten wir verfallen. Die Wahrheit aus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0176
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 29. Die Hochzeit Amor's und Pſyche's. Deckengemälde in der Farneſina.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0177
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Raffael's ſpäterem Leben erfahren wir erſt, wenn wir uns ſeine in jedem Augenblicke allſeitig ausſtrahlende Thätigkeit, die ſtaunenswerthe Summe der gleichzeitig unternommenen Werke vor Augen halten. Daſs auch die reichſte menſchliche Kraft Schranken unterworfen ſei, ſcheinen Raffael's Zeitgenoſſen vergeſſen zu haben. Keinem Künſtler vor ihm oder nach ihm wurde ſo viel zugemuthet, keiner hat aber auch ſo willig alle erdenklichen Aufgaben, die ihm geſtellt wurden, übernommen. Von allen Gaben der Natur beſaſs Raffael nur eine nicht: die Fähigkeit, Bitten zu verweigern. Und gerade die Gewährung dieſer Gabe wäre für ihn ſegensreich geweſen. Sie hätte ihn nicht zu einer Ueberſpannung ſeiner Kräfte verleitet, unter welcher ſein Körper vorzeitig zuſammenbrach.

Die Farben zu dem Bilde der allumfaſſenden Thätigkeit Raffael's in ſeinen letzten Lebensjahren liefern uns die Urkunden, namentlich die Briefe der Agenten italieniſcher Fürſten am römiſchen Hofe in über-
Anm. 21. raſchendem Reichthum. Sie reiſsen uns aus der Nothlage, zum Beweiſe, wie ausgedehnt Raffael's Wirken war, Schöpfungen zweifelhaften Urſprungs heranziehen zu müſſen, wie die kleinen Fresken aus der ſogenannten Villa Raffael's im Garten Borgheſe, welche nach der Zerſtörung des kleinen Bauwerkes in die Galerie Borgheſe übertragen wurden, oder die decorativen Deckenbilder in der Villa Lante oder die Entwürfe zu einer neuen Folge von Teppichen mit Scenen aus dem Leben Chriſti.

Es war kein leeres Wort, welches Beltrame Costabili, der Geſandte des Herzogs Alfon's von Ferrara, ſeinem Herrn (13. Auguſt 1518) ſchrieb: »Alles, was ſich auf Kunſt bezieht, überträgt der Papſt Raffael.« Am meiſten nimmt ihn in dieſer Zeit der Petersbau in Anſpruch. Er begnügt ſich nicht mit der allgemeinen Oberleitung. Auf dem Bauplatze ſelbſt iſt er heimiſch, wo er am liebſten den Werkmeiſter bei Seite ſchieben und die Hand mit anlegen möchte. So voll iſt er des Eifers. Von da wandert er wiederholt nach den Stätten des alten Rom, und miſst und zeichnet die Ruinen. Heute wird er nach der Engelsburg gerufen, um die Aufſtellung der Bühne, welche der Neffe des Papſtes, der Cardinal Cybo hier errichten lieſs, zu leiten und die Decorationen zu entwerfen. Morgen empfängt er Aufträge des Papſtes zu Porträts, Bildern und Zeichnungen. Die Porträte kennen wir. In das Jahr 1518 fallen die Bildniſſe Leo's X. mit zwei Cardinälen und des Lorenzo de' Medici. Bei den Zeichnungen denken wir unter anderen an die Pläne für die Vigna des Papſtes und an die Entwürfe für die Bilder in der Kapelle der Magliana. Dieſes kleine Jagdſchloſs, am Tiber auf der Straſse nach Fiumicino gelegen, iſt zwar älteren Urſprungs; auch der Schmuck
Anm. 22. der Kapelle muſste bereits zu Lebzeiten Julius' II. weſentlich vollendet

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0178
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gewesen sein. Zeigen doch die Majolicaplatten des Fussbodens das Wappen Julius' II. und seines Günstlings, des 1511 ermordeten Cardinals von Pavia. Nur zwei Fresken wurden erst später ausgeführt: das Bild Gottvaters in der Altarnische und die Darstellung der Marter der heiligen Cäcilia an der einen Langwand. Für beide lieferte Raffael in seinen letzten Jahren die Zeichnungen. Auf der Freske über dem Altar, welche nachmals aus der Mauer ausgesägt und 1873 nach Paris gebracht wurde, erscheint Gottvater in der Mandorla, einem mandelförmig zugespitzten Lichtschein, von zwei blumenstreuenden Engeln begleitet. Die Figur des segnenden Jehova ist bis zu den Knien sichtbar, ebenso die beiden Engelsgestalten. Besonders die letzteren, anmuthig und leicht bewegt, schwungvoll und doch natürlich in der Haltung, gehören zu den glücklicheren Schöpfungen Raffael's. Die Composition des anderen halbzerstörten Bildes lernen wir aus einem Kupferstiche Marcanton's (B. 117) kennen. Ohne irgendwie hervorzuragen, trägt sie deutliche Spuren des Raffaelischen Ursprungs.

Zu einer Vertiefung in die Arbeit gebrach es wohl dem Meister an Musse. Denn welche Anforderungen werden an ihn gestellt? Einmal soll er für einen Münzstempel den Kopf Lorenzo's de' Medici im Profil zeichnen und nach Florenz senden, das andere Mal wieder muss er für den Herzog von Ferrara antike Medaillen und Sculpturen aussuchen. Ein »Bett des Polykrates«, von welchem Ghiberti bekanntlich ein zweites Exemplar besass, wahrscheinlich ein Grabrelief, erschien ihm namentlich begehrenswerth. Sogar zu Plänen für verbesserte Heizanlagen, so dass die Luft leichter kreisen und der Rauch freier abziehen kann, ist er erbötig.*) Die gröfste Plage blieben aber die immerwährenden neuen Bilderbestellungen, welche abzulehnen Raffael nicht den Muth, und auszuführen doch nicht die Zeit finden konnte. In seiner Werkstätte lehnte bereits gar manche Tafel an der Wand, die seit einem Jahrzehnt und länger der Vollendung harrte, so die Madonna del baldacchino und die Anm. 23.
Krönung der Jungfrau, für das Kloster Monteluce bei Perugia bestimmt. Im Jahre 1505 hatten die Nonnen das Bild bei Raffael bestellt, einen neuen Vertrag 1516 mit ihm abgeschlossen, nach welchem er sich zur Ablieferung der Tafel binnen Jahresfrist verpflichtete, und doch wurde dieselbe erst mehrere Jahre nach seinem Tode von Penni und Giulio Romano vollendet.

Die alten Aufträge wurden durch neuere zurückgedrängt, aber auch die neuen traf kein besseres Schicksal. Die Markgräfin Isabella von

*) Campori, Notizie p. 6 und 24.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0179
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Mantua glaubte ſich nahe am Ziele ihrer Wünſche, als ſie 1515 von Raffael die feſte Zuſage eines Werkes ſeiner Hand empfing. Er verſprach alle angefangenen Arbeiten liegen zu laſſen und erbat ſich die Maaſse ſowie eine genaue Angabe, von welcher Seite das Licht in ihr Cabinet einfalle. Aber auch in dieſem Falle kam Raffael über die guten Vorſätze nicht hinaus. Nach einigen Jahren (1519) erreichte Caſtiglione, welcher der Markgräfin gern gefällig war, ſo viel, daſs, wenn er Raffael beſuchte, dieſer die Tafel hervorholte und ein paar Stunden an ihr zu malen begann. »Ich bin überzeugt«, ſprach Caſtiglione zu einem Freunde, »ſobald ich mich entfernt habe, rührt er den Pinſel nicht mehr an.« Wir erfahren nichts über die Stimmung der Markgräfin nach all dem langen, vergeblichen Warten.*) Der Herzog Alfons I. von Ferrara dagegen, welchen Raffael in ähnlicher Weiſe von Jahr zu Jahr hinzog, nahm dieſe ſtetigen Zögerungen gar zornig auf und drohte ſchlieſslich mit ſeiner fürſtlichen Ungnade und der Klage bei dem Papſte.

Der Herzog hatte (1517) bei Raffael ein mythologiſches Bild »den Triumph des Bacchus in Indien« beſtellt und dieſer auch bereits eine Zeichnung (vielleicht die Quelle mehrerer Kupferſtiche der Marcanton'ſchen Schule) vorgelegt. Als aber Raffael vernahm, daſs der friuler Maler Martino da Udine, bekannter unter dem Namen Pellegrino da S. Daniele, denſelben Gegenſtand für den Herzog male, erbat und empfing er die Erlaubniſs zu einer anderen Schilderei. Wir wiſſen nichts über den Inhalt des neuen Entwurfes, wir hören nur, daſs er über die Anfänge nicht hinauskam. Von dem ungeduldigen Herzog unaufhörlich angeſtachelt, drängen ihn die ferrareſiſchen Geſandten, zuerſt Coſtabili, dann Pauluzzi, ſein Verſprechen zu erfüllen. Raffael iſt unerſchöpflich mit Vertröſtungen. Sobald nur das eine oder das andere Werk, an welchem er auf Befehl des Papſtes arbeitet, vollendet ſei, wolle er ſofort das Gemälde für den Herzog in Angriff nehmen. Oſtern 1518 hatte er zuerſt als Friſt angeſetzt, dann die Hoffnung ausgeſprochen, das Bild zu Weihnachten fertig zu ſtellen. Aber Oſtern wie Weihnachten verſtrichen, ohne eine ſichtliche Förderung des Werkes. Einen neuen Grund des Aufſchubs findet Raffael im Februar 1519. Er dankt dem Himmel, daſs er das Bild nicht früher angefangen habe. Denn in den letzten drei Monaten hat er Dinge geſehen — wahrſcheinlich neu aufgefundene Antiken — von welchen er bis dahin keine Ahnung gehabt und die er nun für die Tafel verwerthen will. Um den Herzog bei guter Laune zu erhalten, verehrt er ihm drei Cartons, die Zeichnung zu einer der

*) Campori, Gaz. de beaux arts. 2de per. VI. 359.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0180
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fresken im Leozimmer aus der Geſchichte Leo's III., den Entwurf zum h. Michael und den von Giulio Romano ausgeführten Carton des Porträts Johanna's von Arragonien. Es muſs zu Ehren der beiden Geſandten bemerkt werden, daſs ſie ihre Mahnungen ſtets in die liebenswürdigſten Formen kleideten und ihrer Verehrung für den groſsen Künſtler oft zum Verdruſs des Herzogs, der rückſichtslos vorgehen wollte, unumwundenen Ausdruck gaben. Sie zweifelten nicht an Raffael's gutem Willen und ſahen mit eigenen Augen ſeine Ueberbürdung. »Es iſt nicht zu glauben, meldet einmal Coſtabili, was ihm alles der Papſt aufträgt.« Freilich, als die Ausflüchte kein Ende nahmen und der Herzog immer ungeſtümer wurde, muſsten auch Coſtabili und Pauluzzi zudringlicher werden. Raffael wurde förmlich von ihnen belagert. Sie paſsten ihm auf, wenn er ſich nach ſeinem Hauſe begab und als er ſich hier verleugnen lieſs, ſchrieben ſie ihm Mahnbriefe oder überraſchten ihn auf dem Bauplatze von S. Peter, wo er ihnen nicht entfliehen konnte. So ſchleppte ſich die Sache hin bis zum Tode des Künſtlers. Der Herzog fand es nicht unter ſeiner Würde, ſich für die getäuſchten Hoffnungen ſo weit ſchadlos zu halten, daſs er von Raffael's Erben das Darangeld, fünfzig Dukaten, in rauher Weiſe zurückforderte.*)

Den perſönlichen Freunden, die in Rom geſshaft waren und vor allem dem Papſte gegenüber hatte Raffael natürlich einen viel ſchwereren Stand. Wollte er ſich nicht den täglichen Umgang vergiften, ſo muſste er das ſtetige Entſchuldigen und Vertröſten aufgeben. Hier half nur ein ſtärkeres Heranziehen ſeiner Schüler, die für ihn eintraten und weſentliche Theile der Arbeit übernahmen, ohne daſs dieſe Mitwirkung den Beſtellern immer oder ſogleich kundgegeben wurde. Die Tafeln kamen aus Raffael's Werkſtätte und trugen ſeinen Namen; die Flagge, möchte man ſagen, deckte die Ladung.

Am päpſtlichen Hofe gab es nur wenige Männer von Anſehen und Einfluſs, die nicht Raffaeliſche Werke begehrt und, wie die Liſte der Letzteren zeigt, wenige, die nicht auch ſolche von dem liebenswürdigen, ſtets gefälligen Künſtler empfangen hätten. Dem Geheimkämmerer und Secretär des Papſtes Sigismondo Conti, für welchen Raffael die Madonna di Foligno gemalt hatte, reihen ſich Giovan-Battiſta Branconio d' Aquila, der Cardinal Pompeo Colonna und Lodovico di Canoſſa an. Branconio,

*) Campori, Notizie. S. 25—31.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0181
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

der zum näheren Haushalte des Papſtes gehörte und ein beſonderer Gönner Raffael's war, empfing von dieſem nicht nur den Plan zu einem Palaſte, ſondern auch das Bild der Heimſuchung mit lebensgroſsen Figuren, welches im ſiebzehnten Jahrhundert nach Madrid kam.*) Im Beſitze Colonna's befand ſich der jugendliche Johannes der Täufer, deſſen anmuthige Geſtalt, mehr an Dionysos als an einen Heiligen erinnernd, zu ſo vielen Wiederholungen reizte; Lodovico di Canoſſa, eine der einflufsreichſten politiſchen Perſönlichkeiten am Hofe Leo's X., be-
Anm. 24. ſtellte bei Raffael, wie Vaſari erzählt, eine Geburt Chriſti, an welcher beſonders die ſchöne Morgenröthe gerühmt wurde.

Auch Cardinal Bibbiena nahm noch einmal Raffael's Kunſt in Anſpruch. Er befand ſich 1518 als Legat am franzöſiſchen Hofe. Um die Gunſt des gerade damals von den Medici viel umworbenen Königs Franz I. zu gewinnen, beſchloſs er demſelben ein Bild zu ſchenken, welches ſowohl den Liebhaber der Kunſt, wie den Verehrer ſchöner Frauen — und beides war Franz I. im hohen Maaſse, — erfreuen ſollte. Er erbat ſich von Raffael das Porträt der Gemahlin des Connetable von Neapel, Ascanio Colonna, der »göttlichen« Johanna von Arragonien. Raffael ging nicht ſelbſt nach Neapel, ſondern liefs durch einen Schüler die Fürſtin zeichnen. Nach dem Carton wurde 1518 ſodann das Porträt in Rom gemalt.**) Von wem? Von dem Schüler, welcher Johanna nach der Natur gezeichnet hatte, oder von Raffael, der in dieſem Falle das Bild ohne ein Modell aus dem Kopfe vollenden muſste? Das Porträt, im Louvre bewahrt, zeigt Johanna von Arragonien mit den Reizen jugendlicher Anmuth und fürſtlicher Pracht geſchmückt. Sie iſt ſitzend dargeſtellt, das Geſicht leiſe nach links gewendet; die eine Hand läſst ſie läſsig auf ihrem Schooſse ruhen, die andere hebt ſie empor, um den Pelzmantel zu faſſen. Ein rothbraunes Sammtkleid, mit gelbem Atlas gefüttert, umſchlieſst ihre Glieder, auf ihren Kopf hat ſie einen rothen, mit Perlen verzierten Hut geſtülpt, ſo daſs das reiche blonde Haar unverhüllt bleibt. Die gezwungene Haltung des Kopfes mag der etwas lange Hals, der übrigens auch bei der Madonna in der Madrider Heimſuchung wiederkehrt, verſchuldet haben; die harten Umriſſe des Geſichtes, die in der That trockene und nicht gerade lebensfriſche Färbung desſelben erklären ſich vollkommen aus dem Umſtande, daſs das Bild nicht unmittelbar nach der Natur gemalt wurde, und weiſen nicht nothwendig auf Schüler-

---

*) Stich von Desnoyers.

**) Campori, Notizie. S. 14. Von der Johanna v. A. ſind mehrere Kopien vorhanden u. a. in der Gal. Doria in Rom, in der Gal. zu Lütſchena bei Leipzig.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0182
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

arbeit hin, zumal die Hände, in der Form an jene der Donna velata erinnernd, meiſterhaft gezeichnet erſcheinen. Und ſo mag immerhin Vaſari Recht haben, welcher dem Giulio Romano zwar einen überwiegenden Antheil an dem Werke zuſchreibt, den Kopf aber von Raffael ſelbſt gemalt wiſſen will.

Bibbiena ſtand nicht allein mit dem Wunſche und dem Glauben, durch Kunſtſpenden den guten Willen Franz' I. zu gewinnen. Papſt Leo X., welcher das Bündniſs mit Frankreich befeſtigen und namentlich die Familienintereſſen durch eine engere Verbindung mit der königlichen Familie ſichern wollte, beſchloſs gleichfalls, Franz I. Werke von Raffael's Hand zu verehren. Er beſtimmte einen heiligen Michael, den Schutzpatron Frankreichs, zum Geſchenke für den König, eine heilige Familie für die Königin. Im Frühjahr 1517 begann Raffael die Arbeit, im Mai des folgenden Jahres waren die beiden Bilder vollendet. In prächtiger Einrahmung wurden ſie im Juni 1518 über Florenz und Lyon nach Fontainebleau geſendet. Der Papſt drängte beſonders in den letzten Monaten unaufhörlich zur Eile, da ſein Neffe Lorenzo, der ſich gerade in Frankreich aufhielt und in Amboiſe ſeine Vermählung mit Madeleine de la Tour d'Auvergne feierte, die Geſchenke perſönlich überreichen ſollte.

Der Erzengel Michael ſtürmt in gewaltigem Fluge vom Himmel herab, hat bereits auf den zu Boden geworfenen Satan einen Fuſs geſetzt und holt, mit beiden Händen die Lanze haltend, weit aus, um dem Feinde den Todesſtoſs zu verſetzen.*) Durch die Zeichnung und das Colorit werden die beiden Geſtalten in einen wirkſamen Gegenſatz gebracht. Schnellkraft und jugendliche Schönheit zeichnen den Engel aus. Mit der ſtrahlenden Rüſtung ſtimmt trefflich der hellleuchtende Ton des Fleiſches; die ſchlanken und doch ſtarken Glieder führen die kühne Bewegung, halb Flug, halb Schritt, leicht und natürlich aus. Dem Satan dagegen gab Raffael einen grobſehnigen Körper, harte Züge, gewaltſam verzerrte Bewegungen und eine düſtere rothbraune Farbe. Zur Steigerung des Effectes iſt der Vorgang in ein wahres Höllenthal verſetzt, das von dunkeln Felſen eng begrenzt und durch einzelne aus den Klüften ausſtrömende Flammen erleuchtet wird. Die Beſchaffenheit des wiederholt reſtaurirten Bildes läſst kein ſicheres Urtheil darüber zu, ob die künſtleriſche Abſicht urſprünglich erreicht wurde, gegenwärtig erſcheinen die Farbengegenſätze zu ſchroff und der feineren Empfindung nicht ganz entſprechend. Anm. 25.

Das Gemälde, welches der Papſt der Königin von Frankreich verehrte, iſt unter dem Namen »die groſse heilige Familie« welt-

*) Stich von Al. Tardieu.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0183
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

berühmt. Die Compoſition ſowohl, als auch die Zeichnung der einzelnen Geſtalten und das Colorit unterſcheiden das Werk auffallend von allen älteren verwandten Schilderungen. Doch ſteht es nicht vereinzelt da, ſondern muſs als das letzte, am reichſten entwickelte Glied einer gröſseren Gruppe von Madonnenbildern gelten. Gar weit liegt hinter Raffael das Madonnenideal ſeiner florentiner Periode zurück, welches das innige Zuſammenſein von Mutter und Kind, die einfache, reine Seligkeit und Freude der erſteren feiert. Seitdem hatte ſich ſeine Phantaſie mit Bildern voll dramatiſchen Lebens und mächtiger Leidenſchaften erfüllt, an groſse, breite Schilderungen gewöhnt. Auch ſein Formenſinn hatte eine tiefgreifende Wandlung erfahren. Ein heroiſches Geſchlecht, kräftig gebaut, kühn in den Bewegungen, von markigem Ausdruck, bildet den Träger der neuen Gedanken. Starke Gegenſätze heben die Bedeutung der Einzelgeſtalten, bringen Mannichfaltigkeit in die Gruppen. Auch das Colorit verträgt nicht nur, ſondern fordert geradezu ſchärfere Accente. Der Grundton wird tiefer genommen, die Modellirung durch ſtärkere Schattenlagen zu erreichen verſucht. Wenn nun jetzt Raffael wieder auf Darſtellungen der Madonna zurückkam, ſo konnte ihm die ältere Auffaſſung in keiner Weiſe genügen, nicht der lyriſche Anklang, nicht die einfache Situation, nicht die »Blondheit« des Colorits. Er liebte auch hier eine breitere Schilderung, eine freiere Bewegung der Einzelgeſtalten, eine reichere Entfaltung der Gruppe. Ein äuſserer Umſtand begünſtigte die Ueberleitung der Madonnenbilder in das dramatiſche Gebiet. Die Ausführung derſelben lag nicht oder doch nicht vollſtändig in den Händen des vielbeſchäftigten Meiſters. Sein perſönlicher Antheil beſchränkte ſich überwiegend auf die Compoſition und die Zeichnung, welche ja auch in dieſen ſpäteren Jahren den gröſseren Reiz für ihn beſaſsen. Auf dieſe legt er daher den Hauptnachdruck und verleiht ihnen ein Gewicht, durch welches zuweilen die weitere maleriſche Ausführung wie durch eine ſchwere Rüſtung gedrückt wird. Immerhin ſchafft er einen Kreis von Madonnenbildern oder, richtiger geſagt, von Bildern der heiligen Familie, welcher für Raffael's letzte Jahre ebenſo charakteriſtiſch erſcheint, wie die Madonnen im Grünen für die florentiner Periode.

Das Chriſtkind iſt eben aus dem Schlummer erwacht und aus der Wiege, der echten italieniſchen Korbwiege, herausgeſtiegen. Zur Mutter ſtrebt es empor oder hat bereits ihren Schooſs erklettert. Es ſammelt ſich nun die heilige Familie, der kleine Johannes, die alte Eliſabeth um Mutter und Kind — auch Joſephus iſt in der Regel nicht fern — und giebt ihren halb zärtlichen, halb andächtigen Empfindungen bewegten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0184
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Ausdruck. Dieſes Motiv liegt der »Perle« in Madrid und der groſsen heiligen Familie in Paris zum Grunde und wird auch in Schulbildern, wie in der Madonna unter der Eiche in Madrid, in der kleinen heiligen Familie in Paris wiederholt, ein Beweis ſeiner Beliebtheit und daſs es geradezu in den letzten Jahren Raffael's eine typiſche Geltung beſaſs.

Der feinſte und gelehrteſte Kenner der Perſonen und Dinge des alten Italiens, Herr von Reumont, hat bis zu vollkommener Gewiſsheit dargethan, daſs die Perle, — ſo benannt, weil König Philipp IV. von Spanien das Bild als die Perle ſeiner Sammlung rühmte — mit der für Lodovico di Canoſſa gemalten Geburt Chriſti identiſch ſei.*) Freilich paſst der von Vaſari überlieferte Name nicht auf das Werk. Vaſari hat es aber ſchwerlich mit eigenen Augen geſehen und beſchreibt es ziemlich flüchtig. Doch führt er mehrere Nebenumſtände an, welche ungezwungen auf die Perle Anwendung finden.

Die Stelle bei Vaſari lautet: »Nach Verona ſandte Raffael an die Grafen von Canoſſa ein groſses Bild. Es ſtellte eine ſehr ſchöne Geburt des Heilandes dar, mit einer Morgenröthe, die ſehr gerühmt wird. Das Werk wird von den gedachten Grafen in verdienten Ehren gehalten, und dieſe haben es nie veräuſsern wollen, obgleich viele Fürſten ihnen einen ſehr hohen Preis dafür geboten haben.« Er nennt unter den Perſonen die h. Anna. Schon dieſes ſpricht gegen die Annahme einer Darſtellung der Geburt Chriſti und macht geneigt, an ein Bild der heiligen Familie zu glauben. Die gerühmte »aurora« dagegen findet in den röthlichen Wolkenſtreifen und der Morgenſtimmung der Landſchaft in der Perle ihre vollſtändige Erklärung. Es paſst ferner die Bezeichnung »un gran quadro« bei Vaſari auf die beinahe lebensgroſsen Geſtalten in der Perle, ebenſo iſt ein Verkauf von Bildern aus dem Beſitze der Familie Canoſſa in Verona an den Herzog von Mantua, aus deſſen Sammlung die Perle ſtammt, nachweisbar. Mit vielen anderen Kunſtwerken kam die Perle 1628 aus Mantua nach London und von da 1649 bei dem Verkaufe der Kunſtſchätze König Karl's I. nach Madrid.

Der Chriſtusknabe ſitzt auf dem rechten Knie der Madonna, ſo daſs er das eine Bein frei herabhängen läſst, mit dem anderen ein Wiegenkiſſen berührt. Er ſtreckt die Hände nach den Früchten aus, welche ihm der kleine Johannes in ſeinem Schürzchen darbietet. Die Madonna hält mit der Rechten ihr Kind feſt, mit dem linken Arme umfaſst ſie die h. Eliſabeth, welche dicht hinter Chriſtus kniet und mit ruhigem Behagen, das Kinn auf die Hand geſtützt, dem Vorgange zuſieht. Aus

*) Zahn's Jahrbuch für Kunſtwiſſenſchaft II. S. 250.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0185 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

den antiken Ruinen, links im Hintergrund, kommt Joſephus hervor, rechts breitet ſich eine weite, von kleinen Figuren belebte, reich bebaute Landſchaft aus.*)

Die Anordnung der Gruppe weckt mit Recht die gröſste Bewunderung. Sie iſt breit angelegt und doch feſt geſchloſſen, bei aller Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung in kunſtvoller Weiſe innig verſchlungen. Man muſs die Madonna aus dem Hauſe Canigiani mit der Perle vergleichen, um den gewaltigen Umſchwung, welchen Rom in Raffael's Phantaſie hervorgerufen, zu begreifen. Gegen das Colorit in der Perle werden mannichfache Einwendungen erhoben, bei der maleriſchen Ausführung die Theilnahme Giulio Romano's vermuthet. Der Farbenton erſcheint im Allgemeinen dunkel gehalten, mit tiefen Schatten und ſtarken Laſuren. Man muſs dabei aber die ſchlechte Erhaltung des Bildes in Anſchlag bringen und darf nicht vergeſſen, daſs die reichere Compoſition, das groſse Format, das erregtere Leben der einzelnen Geſtalten auch auf die Farbenſtimmung Einfluſs übten. Weicht dieſe von der früher üblichen, für Raffael nach der gewöhnlichen Auffaſſung geradezu typiſchen ab, ſo liegt darin doch noch kein Grund zum Tadel.

Ebenſo laut regt ſich der letztere gegen die Ausführung der groſsen heiligen Familie des Königs von Frankreich. Die Compoſition zeigt eine groſse Verwandtſchaft mit der »Perle«, einen noch reicheren Aufbau der Gruppe und entfaltet eine nahezu pomphafte Pracht.**) Das Chriſtkind, aus dem Schlafe erwacht, entſteigt der Wiege und ſtrebt zur Mutter empor, welche es mit beiden Händen umfaſst und zärtlich zu ſich zieht. Die knieende Eliſabeth auf der anderen Seite hat den kleinen Johannes dicht an das Chriſtkind herangebracht und leitet ihn an, die Hände zur Anbetung zu falten. Ein Engel mit andächtig
Anm. 26. gekreuzten Händen und ein zweiter Engel, welcher mit weit geſpannten Armen Blumen ſtreut, ſchlieſsen die Gruppe ab. Rechts vor einem Vorhange ſteht Joſephus und betrachtet, den Kopf auf die Linke gelehnt, nachdenklich die Gruppe. Ein Modellact zur Madonna im Louvre (Br. 258), ein Studium zu ihrem Gewande und zum Chriſtkinde in den Uffizi (Br. 486, 487), alle mit Röthel gezeichnet, legen Zeugniſs ab von der ſorgſamen Vorbereitung des Werkes, dem man nur eine weniger künſtliche Anordnung wünſchen möchte. Das Bild macht nicht den Eindruck, als wäre es im erſten ſchöpferiſchen Drange entſtanden, läſst

---

*) Stich von Lecomte. Röthelzeichnung des Kopfes der h. Eliſabeth in Oxford (Br. 51).

**) Geſtochen von Edelinck und Richomme.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0186
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Fig. 30. Die h. Familie, genannt die Perle. Muſeum del Prado in Madrid.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0187
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

vielmehr auf eine ſorgfältige Berechnung der künſtleriſchen Wirkungen ſchlieſsen. Vom Papſte unaufhörlich zur Eile gemahnt, hat dann Raffael die auch von Vaſari verbürgte Hilfe Giulio Romano's bei der Ausführung in Anſpruch genommen und ein abgekürztes Malverfahren angewendet. An die Stelle des gleichmäſsigen matten Schimmers, der gelben Mitteltöne, die in ein feines Perlgrau übergehen, ſetzt er einen intenſiv leuchtenden Geſammtton mit tiefen braunen Schatten und übergeht das Ganze ſchlieſslich mit leichten Laſuren. Kraft und wirkſame Rundung wurde dadurch raſch erreicht, die Farbenharmonie aber auf die Dauer geſchädigt, da das dem Schatten beigemiſchte Schwarz durchſchlägt und die Retouchen zerſtört. Doch nicht wir klagen erſt über das wenig anmuthende Colorit der Tafelbilder in Raffael's letzten Jahren, ſchon die Zeitgenoſſen ſparten nicht bitteren Tadel.

»Schade, daſs Ihr nicht in Rom ſeid«, ſchrieb (2. Juli 1518) Sebaſtian
Anm. 27. del Piombo an Michelangelo, »und nicht die zwei Gemälde des Oberſten der Synagoge ſehen könnt, die nach Frankreich gegangen ſind. Ihr habt keine Vorſtellung davon und gewiſs in eurem ganzen Leben nichts erblickt, was Euerer Art ſo ſehr entgegen wäre. Ich ſage nur ſo viel, daſs die Figuren ausſehen, als wären ſie im Rauch aufgehängt geweſen oder von Eiſen, ſo glänzen ſie ganz hell und ganz ſchwarz, und gezeichnet ſind ſie — nun, Leonardo (Sellajo) wird es Euch erzählen.« Nicht der Tadel ſo ſehr, als der Ton, in welchem er ausgeſprochen wird, erſcheint für die Kenntniſs der römiſchen Zuſtände in den letzten Lebensjahren Raffael's überaus lehrreich. So ſchlug denn endlich die Künſtlereiferſucht und der Neid, die gewiſs ſchon lange unter der Decke glimmten, in hellen Flammen aus. Und das war kein Wunder. Die Alleinherrſchaft Raffael's muſste in den Künſtlern, die nicht zu ſeiner Schule gehörten, eine gereizte Stimmung hervorrufen. Ueber alle Kunſtzweige dehnte ſich ſeine Wirkſamkeit aus, in alle Kreiſe reichte ſein ausſchlieſslich geltender Einfluſs. Es war ſelbſtverſtändlich, daſs wer ein Kunſtwerk erwerben wollte, zuerſt bei Raffael anklopfte. Während dieſer die Maſſe der Beſtellungen nicht zu bewältigen vermochte, unter der Laſt der Arbeit beinahe zuſammenbrach, muſsten andere Künſtler mit gekreuzten Armen müſsig ſtehen. Den ſtärkſten Grund, die Zurückſetzung bitter zu empfinden, beſaſs Michelangelo. Gerade in den Jahren des mächtigſten Aufſchwunges Raffael's ſah er ſich dazu verdammt, in den Bergen von Pietraſanta Steine zu brechen. Doch würden wir ihm groſses Unrecht thun, wollten wir ihn dem Kreiſe der Neider und ſchmähſüchtigen Verkleinerer Raffael's anreihen. Er barg ſtolz den Miſsmuth in ſeiner Seele. Nicht ein Wort, das auf ein verächtliches Herabſehen auf den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0188
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

glücklicheren Nebenbuhler ſchlieſsen lieſse, entſchlüpft ihm in ſeinen Briefen. Dafür waren ſeine Freunde und Anhänger in Rom deſto eifriger befliſſen, ihm alles erdenklich Schlechte und Ungünſtige von Raffael zu berichten, als hätten ſie es darauf abgeſehen, das Verhältniſs zwiſchen den beiden Helden zu vergiften, den Bruch zu erweitern.

Allen voran ging darin neben Leonardo Sellajo der Maler Sebaſtiano del Piombo. In früheren Jahren hatte er nahe Beziehungen zu Raffael unterhalten, Anregungen gegeben, in gleichem Maaſse, wie z. B. ſeine h. Familie im Muſeum zu Neapel zeigt, ſolche empfangen. Sein Ehrgeiz fand ſich offenbar durch eine untergeordnete Stellung in der Nähe Raffael's nicht befriedigt. Und ſo ſchlug er ſich denn auf die Seite der Gegner und ſuchte insbeſondere durch die Anlehnung an Michelangelo die eigene perſönliche Bedeutung zu verſtärken. Nicht ohne Erfolg. Die Partei der Zurückgeſetzten und Neidiſchen fand für ihre herben Urtheile allmählich ein offenes Ohr bei manchen Kunſtliebhabern, deren Forderungen Raffael nicht befriedigen konnte, und auch bei manchen Kunſtfreunden, welche die nothwendigen Vorausſetzungen des Stilwechſels überſahen, und was die Raffael aufgezwungene Haſt der Arbeit, was die Mitwirkung der Schüler verſchuldete, nicht wuſsten oder wiſſen wollten. Aus den Aeuſserungen Sebaſtiano's und Anderer möchte man ſchlieſsen, daſs der Antheil Giulio Romano's an den letzten Gemälden Raffael's nicht bekannt war, jedenfalls der Meiſter die Verantwortung für dieſelben ausſchlieſslich trug. Die Ausſichten für die Maler, welche ſelbſtändig in Rom lebten, geſtalteten ſich dadurch günſtiger, und im Jahre 1518 galt Sebaſtiano del Piombo, deſſen Tüchtigkeit allerdings weit die Begabung der anderen Fachgenoſſen überragte, in einflufsreichen Kreiſen, z. B. bei dem Cardinal Giulio de' Medici, Raffael für ebenbürtig. Welcher von Beiden in einem Wettkampfe die Palme erringen werde, erſchien Manchem zweifelhaft.

Die nahezu unbegrenzte Steigerung der Thätigkeit Raffael's brachte nicht nur Kampf in die römiſchen Kunſtkreiſe, ſondern übte auch tiefen Einfluſs auf des Meiſters Gemüthsſtimmung. In einem Briefe an den Herzog von Ferrara, vom 17. December 1519 datirt, ſchildert ihn der ſcharfſichtige Pauluzzi in folgender Weiſe: »So bedeutende Naturen wie Raffael ſind immer melancholiſch. Und Raffael iſt es gerade jetzt um ſo mehr, als ihm ſeit Bramante's Tode das ganze Bauweſen aufgebürdet iſt.«

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0189
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Dieſe nervöſe Reizbarkeit und leichte Erregtheit lag nicht in ſeinem urſprünglichen Weſen. Wie aus ſeinen früheren Werken ein ungetrübter harmoniſcher Sinn und eine heitere Anmuth ſpricht, ſo athmet auch ſein bereits wiederholt angeführter Brief an Ciarla aus dem Jahre 1514 eine befriedigte, glückliche Stimmung. Erſt das Uebermaaſs der Arbeit ſeit 1515, die Unmöglichkeit ruhiger Sammlung der Seele, die Verpflichtung, in jedem Augenblicke das Verſchiedenartigſte in ſeiner Phantaſie zuſammenzufaſſen und Bauten, Alterthümern, groſsen Freskenkreiſen, Tafelbildern die gleiche Aufmerkſamkeit zu widmen, erzeugten jene hohe Spannung der Geiſteskraft, welche alle Empfindungen in ihm ſtärker erzittern machte und ſeine Reizfähigkeit ſo mächtig ſteigerte. Der Wiederſchein dieſes Seelenzuſtandes ſpiegelt ſich in den letzten Werken, an welche Raffael noch die Hand anlegte, deutlich ab.

Noch ſtand der Abſchluſs der vaticaniſchen Fresken aus; auſserdem beſchäftigten ihn in ſeinem letzten Lebensjahre zwei groſse Compoſitionen zu Tafelbildern: die Auferſtehung Chriſti und die Transfiguration. Nach der Vollendung des Wandſchmuckes im Leozimmer kam die Reihe an den groſsen Saal neben der Stanza d'Eliodoro, welcher unmittelbar an die Loggien anſtöſst. Als Gegenſtand der Darſtellung wurden Ereigniſſe aus dem Leben Kaiſer Conſtantin's, der Triumph des Chriſtenthums über das Heidenthum gewählt. Die Arbeit ſchritt aber nur langſam vorwärts. Als Raffael ſtarb, war noch nichts in dem Conſtantinſaale gemalt, auch nicht einmal der Inhalt der Bilder endgültig feſtgeſtellt. Aus einem Briefe Sebaſtian del Piombo's vom 27. October 1520, alſo ſieben Monate nach Raffael's Tode an Michelangelo gerichtet*), erfahren wir, daſs damals folgende Scenen zur Schilderung auserſehen waren. An der erſten Wand ſollte der Künſtler die Erſcheinung des Kreuzes darſtellen, welches Zeichen Conſtantin den Sieg verheiſst, ferner die Tödtung eines Königs durch den letzteren. Für die gröſste Wand wurde ein Schlachtbild gewählt, an der dritten Wand werden dem Kaiſer Gefangene vorgeführt, den Schluſs bildet die Erzählung einer im Mittelalter viel verbreiteten Legende aus dem Leben Conſtantin's. Er litt an der Miſelſucht. Da riethen ihm die heidniſchen Aerzte, ſeinen Leib im Blute unſchuldiger Kinder zu baden. Schon war alles zum Vollzug des grauſamen Rathes vorbereitet, als der Kaiſer, ohnehin durch das Geſchrei der unſchuldigen Kinder zaghaft geworden, durch eine Viſion auf den Papſt Sylveſter gewieſen wurde, der ihn auch heilte und bekehrte. »Da gibt es Mütter, welche ſich zur Wehre ſetzen, und Kinder und Kriegs-

*) Gotti I, 138.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0190
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

knechte, die dieſe packen, um ſie zu tödten«, fügt Sebaſtiano zu ſeiner Schilderung hinzu.

Die ausgeführten Fresken im Conſtantinſaale weichen von dem Programme, wie es unmittelbar nach Raffael's Tode feſtſtand, weſentlich ab. Wir ſehen hier die Kreuzeserſcheinung, die Conſtantinſchlacht, die Taufe Conſtantin's und die Schenkung Roms an den Papſt dargeſtellt. An den beiden letzten Bildern hat alſo Raffael nicht den geringſten Antheil, da nicht einmal die Gegenſtände der Darſtellung, ſo lange er lebte, bekannt waren. Es wäre eitle Mühe, nach Skizzen Raffael's zur Taufe Conſtantin's und zur Schenkung zu ſuchen. Wenn dennoch, wie aus demſelben Briefe Sebaſtiano's erhellt, die Schüler Raffael's behaupteten, in ihren Händen befänden ſich zu den »Hiſtorien« Zeichnungen von ihres Meiſters Hand, ſo konnten ſich dieſe nur auf die im Programm angegebenen Schilderungen beziehen. Zur Bluttaufe und zur Uebergabe der Gefangenen wurden bis jetzt keine Handzeichnungen nachgewieſen. Aber auch für die Erſcheinung des Kreuzes und die Conſtantinſchlacht erſcheint die Ausbeute an Originalſkizzen gering.

Den Entwurf zur Erſcheinung des Kreuzes bewahrt die Sammlung des Herzogs von Devonſhire in Chatsworth (Br. 98). In der Freske ſteht Conſtantin auf erhöhter Bühne vor dem kaiſerlichen Zelte und blickt ſtaunend, wie ſein Unterfeldherr hinter ihm, auf das Kreuz, welches Engel in den Lüften hochhalten. Die Soldaten eilen im Sturmſchritte herbei und umringen die Bühne; einige wenden das Antlitz dem Zeichen am Himmel zu, andere richten das Auge auf den Kaiſer, als wollten ſie ihn nach der Bedeutung des Vorganges fragen. Im Vordergrunde links ſtehen zwei Pagen mit dem Helme und Schwerte Conſtantin's, rechts aber hat ſich ganz vorn ein häſslicher plumper Zwerg aufgepflanzt, der grinſend ſich einen ſchweren Helm aufzuſetzen verſucht. Dieſe bloſsen Füllfiguren fehlen auf dem Entwurf in Chatsworth und offenbaren ſich als ſpätere Zuthaten. Zeigt auch der Entwurf (eine Federzeichnung mit Biſter gewaſchen) die urſprüngliche Geſtalt der Compoſition, ſo ſträubt ſich doch der Sinn, ihn Raffael ſelbſt zuzuſchreiben und damit eine vollſtändige Ermüdung ſeiner Phantaſie einzugeſtehen. Denn nur auf dieſe Weiſe kann die ſtarke Anlehnung an die Antike erklärt werden. Für die Hauptgruppe dienten Reliefs von der Trajansſäule und von dem Conſtantinbogen, welche Trajan's Anſprache an ſeine Soldaten ſchildern, zum Vorbilde.*) Auch die Reihe der im Lauffchritt anſtürmenden Krieger deutet die geringe Ueberlegung bei der Wahl der Motive an. Ebenſo

*) Fröhner, la Colonne de Trajan pl. 60, 69, 109.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0191
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gut könnten die Männer in einer wirklichen Kampfſcene verwendet werden. Eine ſolche äuſserliche, faſt mechaniſche Zuſammenſtellung der einzelnen Bildtheile liegt ſonſt nicht in Raffael's Gewohnheiten und überdieſs war in den letzten Lebensjahren ſeine Phantaſie nicht ermattet, ſondern überreizt.

Von der Conſtantinſchlacht darf man eher annehmen, daſs ihr ein eigenhändiger Entwurf Raffael's zu Grunde liegt. Nur beſitzen wir ihn nicht in der groſsen Louvrezeichnung (Br. 237), welche die ganze Compoſition, wenn auch mit einzelnen Abweichungen von der Freske, wiedergiebt. Die techniſche Herſtellung des groſsen Blattes weiſt auf eine Schülerhand hin; auch erſcheinen hier die Hauptgruppen weniger fein abgewogen, das Werk nicht ſo klar gegliedert, wie in der ausgeführten Freske. Was auf dieſer ſo ergreifend wirkt und ſie zu einem Muſter einer heroiſchen Schlachtſchilderung erhebt, geht gewiſs auf Raffael ſelbſt zurück. Dazu rechnen wir vor allem das energiſche Hervorheben des ſiegreichen Helden aus der Maſſe der Kämpfer, ohne daſs er ſich von dieſen trennte und die Einheit der Handlung gelockert würde. Die Schlacht iſt bereits entſchieden. Unwiderſtehlich drängt das ganze Heer nach rechts dem Tiberufer zu. Mögen auch einzelne Feinde noch tapferen Widerſtand entgegenſetzen, mag namentlich in der linken Ecke leidenſchaftlich gekämpft werden: nichts hält mehr den Triumph Conſtantin's auf. Allen voran über Todte und Verwundete hinweg ſprengt er einher. Die Engel in den Lüften weiſen ihm den Weg. In der hoch erhobenen Rechten ſchwingt er den Speer gegen Maxentius, der im Strome die Rettung geſucht hat, hier aber vom Pferde ſtürzt und verzweifelnd mit den Fluthen ringt. Zwiſchen Conſtantin und Maxentius hat Raffael einen leeren Raum gelaſſen — dieſer fehlt auf der Louvreſkizze —, wodurch dieſelben noch deutlicher als die Helden der Handlung ausgezeichnet werden. Unmittelbar bei Conſtantin macht das Schlachtfeld eine Biegung; das Getümmel des Kampfes wendet ſich mehr nach dem Hintergrunde gegen die Milviusbrücke, auf welcher man die Scharen des Maxentius in wilder Flucht, von Conſtantin's Kriegern hart verfolgt, erblickt. Dadurch wird Kaiſer Conſtantin, der die Mitte des Bildes einnimmt, zugleich an die Spitze des Heeres geſtellt und als ſein Führer ſcharf hervorgehoben.

Die Grundzüge des groſsartigen Gemäldes, das bei aller Lebendigkeit und unmittelbaren Friſche der Schilderung einen Zug nach dem Groſsen und Mächtigen bewahrt, hat ohne Zweifel Raffael ſelbſt, wenn auch vielleicht nur in flüchtigen Umriſſen feſtgeſtellt. Für einzelne Gruppen begann er auch Studien nach dem Nackten zu zeichnen, ſo für die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0192
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

beiden Soldaten, welche ein Boot erklimmen wollen (Oxford), und für den einen Verwundeten, der rücklings in das Waſſer fällt (Chatsworth). Den Carton (Fragmente in der Ambroſiana Br. 134, 135) haben aber erſt ſeine Schüler (Giulio Romano) angefertigt, die Ausführung der Freske vollends erſt längere Zeit nach ſeinem Tode begonnen. So erklären ſich die zahlreichen Entlehnungen von der Antike, die auch in der Conſtantinſchlacht vorkommen. Sowohl für den Kaiſer wie für Maxentius und mehrere Kampfgruppen boten die Reliefs der Trajansſäule und des Conſtantinbogens willkommene Vorbilder.*) Auch die Zeichnung der Pferde geht unmittelbar auf antike Muſter zurück.

Eine alte Tradition legt Raffael die Abſicht bei, die Wandbilder im Conſtantinſaale in Oel zu malen. Thatſächlich ſteht feſt, daſs die Schüler (garzoni) Raffael's als Probe eine Figur in Oel an die Wand gemalt hatten. Der Cardinal Bibbiena verſicherte Sebaſtiano, welchem letzteren wir die Nachricht verdanken, ſie wäre ſo ſchön, daſs man die übrigen Stanzenbilder gar nicht mehr anſehen könne.**) Immerhin iſt es möglich, daſs ſie einen Plan Raffael's ausführten. In dieſem Falle gewönnen wir einen tiefen Einblick in die künſtleriſche Stimmung des Meiſters. Er hört von den ſpöttiſchen Bemerkungen über ſeine letzten Arbeiten — nicht nur die nach Frankreich geſendeten Bilder, auch die Teppiche und die Fresken in der Farneſina werden arg getadelt — und daſs Michelangelo's Anhänger nicht übel Luſt hätten, den Sebaſtiano als Trumpf gegen ihn auszuſpielen. Da ſammelt er denn auch ſorgfältiger ſeine Kräfte und bemüht ſich, neue Mittel zur Erhöhung der Wirkungen ſeiner Bilder zu finden. Die Anwendung des Oeles ſoll die Schranken der üblichen Frescomalerei erweitern, dem Colorit Tiefe und Glanz verleihen. Auch die allgemeine Anordnung des Wandſchmuckes im Conſtantinſaale, die wir mit gutem Grunde noch Raffael ſelbſt zuſchreiben, deutet die Abſicht an, den Eindruck des Werkes durch deſſen Aufbau mit Hilfe ſtarker Contraſte mächtig zu ſteigern. Wäre es bei dem urſpünglichen Programm geblieben, welche Fülle von leidenſchaftlichen Bewegungen, pathetiſchen Empfindungen und ſcharfen Gegenſätzen der Stimmungen hätte Raffael in alle Schilderungen hineingelegt. Der Kupferſtich des bethlemitiſchen Kindermordes läſst uns die Vorgänge im Blutbade Conſtantin's ahnen, die zahlreichen Kampfſcenen, welche Raffael mit ſichtlicher Begeiſterung in den letzten Jahren ſkizzirt hatte***), geben uns eine Vorſtellung von dem Tone, in welchem er die »Vorführung der

---

*) Fröhner, pl. 55, 61, 91, 174; Perrier Icones Rom 1695, pl. 24, 25.

**) Gotti I. 137.

***) S. oben S. 135.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0193
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Gefangenen« gehalten hätte. Diefe grofsen hiftorifchen Bilder heben fich als Teppiche von der Wand ab, die Zwifchenräume werden von den Geftalten heiliger Päpfte, in Nifchen gemalt, und von allegorifchen Figuren, Tugenden darftellend, ausgefüllt. Man denkt bei diefer Eintheilung der Flächen unwillkürlich an Michelangelo's Decke in der Sixtina, wo gleichfalls die biblifchen Bilder von einzelnen Geftalten und Gruppen eingerahmt find, und durch diefe Gegenfätze eine fo wirkungsvolle rhythmifche Gliederung des ganzen Werkes erzielt wurde.

Wohin Raffael's Stimmung drängte, welchen künftlerifchen Zielen er zuftrebte, und wie die Scenen befchaffen fein mufsten, um feine Phantafie in den letzten Lebensjahren ganz zu erfüllen und feine fchöpferifche Kraft leicht ftrömen zu machen, das alles fagen uns deutlich die beiden Arbeiten, über deren Ausführung und Vollendung ihn der Tod ereilte: zwei grofse Altarbilder, die Auferftehung Chrifti und feine Verklärung darftellend.

Bereits Woodburn hatte die Vermuthung aufgeftellt, dafs fich Raffael in feiner letzten Zeit mit Entwürfen zu einem Auferftehungsbilde befchäftigt habe. Doch erft Ruland und Robinfon brachten in die Sache vollftändige Klarheit.*) Sie wiefen den inneren Zufammenhang einer gröfseren Reihe von Studien nach und entdeckten ihre Beziehungen zu einem Gemälde der Auferftehung, deren früheftер Entwurf fich im Privatbefitze in London (W. Mitchell) befindet. Die weitere Entwickelung der Compofition verfinnlichen zwei Blätter in Lille und Oxford; die Liller Federzeichnung ftellt die obere, das in derfelben Technik behandelte Oxforder Blatt die untere Hälfte des Bildes dar. Aufserdem bewahren die Sammlungen in Oxford (Br. 56), Windfor (Ph. 2), Chatsworth (Br. 83, 87) und vielleicht die Albertina (Br. 180) forgfältig angelegte Detailftudien.

Das Werk, welchem alle diefe Entwürfe und Studien als Vorbereitung dienten, war eine Altartafel, mehr hoch als breit, oben abgerundet mit lebensgrofsen Figuren. In einer ftrahlenden Glorie fchwebt der auferftandene Chriftus mit ausgebreiteten Armen, von anbetenden Engeln und Cherubims umgeben, über dem leeren Grabe. Raffael gab dem letzteren die Geftalt eines antiken Sarkophages. Ein Engel fitzt auf dem Grabe und weift mit dem Finger nach oben, auf diefe Art die

*) Robinfon, Critical account p. 257. Ruland, Windforcatalog p. 40.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0194
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

obere Geſtalt mit der unteren Gruppe, den Wächtern und römiſchen Soldaten, vermittelnd. Von dem plötzlichen Lichtſchein getroffen, fahren dieſe aus dem Schlafe erſchreckt empor, ſuchen Schutz vor den blendenden Strahlen oder raffen ſich zu ſchleuniger Flucht auf. Auf der Stufe des Sarkophages hatte ſich ein Wächter niedergelaſſen, der nun, von banger Furcht erfaſst, unwillkürlich den Leib gewaltſam nach rückwärts biegt, gleichſam vor der drohenden Gefahr zurückweicht. Rechts von ihm verhüllt ein Krieger, mit einer Axt in der Hand, das Antlitz und wendet ſich zur Flucht, ein anderer aber, der auf der Erde gelegen, ſteht im Begriff, ſich zu erheben und greift dabei inſtinctartig nach ſeinen Waffen. Auf der linken Seite ſitzt ein Wächter auf einem Steine; er kehrt ſich von dem Engel ab und deckt mit dem emporgehobenen Arme den Kopf, mehr im Hintergrunde kniet ein Soldat und hält den Schild zum Schutz gegen die himmliſche Erſcheinung empor, während ſein Genoſſe ſich dicht an ihn drängt, ihn umklammert und ſo den höchſten Grad der Hilfloſigkeit und des paniſchen Schreckens verſinnlicht.

Keine Bewegung iſt ſo kühn, keine Verkürzung ſo ſchwer, daſs ſie nicht Raffael mit vollkommener Sicherheit beherrſchte. Das Plötzliche und Augenblickliche der Handlung kann im wirklichen Leben nicht deutlicher wahrgenommen werden, als es ſelbſt in den Modellacten zu den einzelnen Wächtern und Soldaten geſchildert wird. Man erkennt die Freude des Künſtlers an dieſen wuchtigen Körpern, an der Wiedergabe elementarer Empfindungen. Er berührt hier ganz nahe die Welt Michelangelo's. Ein anderer Zug der Compoſition erſcheint aber für Raffael's Entwickelungsgeſchichte noch wichtiger. Die Gliederung des Bildes ſpiegelt die perſönliche Stimmung und die künſtleriſchen Abſichten Raffael's treffend wieder. Heiſser war ſeine Phantaſie geworden und erregter ſein Sinn. Das machte ihn für das Verſtändniſs hochwogender Leidenſchaften empfänglicher und der Schilderung ſcharf betonter Empfindungen geneigter. Hatte er ſich früher mit Vorliebe die Aufgabe geſtellt, ſchroffe Charaktere ſtets zu mildern, alle Contraſte ſanft zu löſen und mit harmoniſchen und anmuthigen Eindrücken zu ſchlieſsen, ſo zieht er jetzt vor, ſtark betonte Gegenſätze unmittelbar und unverhüllt einander gegenüberzuſtellen und darauf die Wirkung der Compoſition zu gründen. Das erſte Beiſpiel dieſes Vorganges liefert die »Auferſtehung.« Der frei und ruhig im Strahlenkranze ſchwebende Chriſtus oben, die unruhig hin und her fahrenden, heftig bewegten Wächter und Soldaten unten führen uns die ſchärfſten Contraſte gleichzeitig vor Augen, welche das Colorit gewiſs noch verſtärkt hätte. Dazu kam es nicht. Raffael brach die Arbeit, nachdem er bereits Detailſtudien nach der Natur begonnen hatte,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0195
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

plötzlich ab. Den Grund kennen wir nicht, wie uns denn auch über die äufsere Beſtimmung des Werkes alle Nachrichten fehlen. Am meiſten ſpricht die Vermuthung an, daſs wir in der »Auferſtehung« die erſte Conception für die vom Cardinal Giulio de' Medici beſtellte groſse Altartafel beſitzen, an deren Stelle dann Raffael die Transfiguration ſchob, als er von dem Werke ſeines Nebenbuhlers Sebaſtiano nähere Kunde empfangen. Denn wenn auf der einen Seite der Zuſammenhang zwiſchen der Auferſtehung und der Transfiguration nicht geleugnet werden kann, — iſt doch die Geſtalt Chriſti in der Verklärung aus der Liller Skizze zur Auferſtehung unmittelbar herübergenommen — ſo tritt auf der andern Seite die enge Beziehung zwiſchen Lazarus' Auferweckung und der Transfiguration deutlich zu Tage. Offenbar wollte Raffael den Wettſtreit auf das von Sebaſtiano unter Mithilfe Michelangelo's betretene Gebiet der pathetiſch-dramatiſchen Schilderung übertragen und wechſelte den Gegenſtand der Darſtellung. Die Compoſition der unteren Hälfte des Verklärungsbildes wird erſt ganz verſtändlich, wenn man ihr die Gruppen auf dem Gemälde der Auferweckung Lazari gegenüberſtellt.

Bereits im Jahre 1517 hatte der Cardinal Giulio de' Medici beſchloſſen, die Hauptkirche ſeines Biſchofsſitzes Narbonne mit zwei Altarbildern zu beſchenken. Das eine ſollte Raffael, das andere Sebaſtiano del Piombo malen. Ob der Cardinal es auf einen förmlichen Wettkampf zwiſchen beiden Künſtlern abgeſehen hatte, wiſſen wir nicht. Die Wahl gerade des Gegners Raffael's fällt allerdings auf. Sie kann aber auch ſo gedeutet werden, daſs Giulio, von der Ueberbürdung Raffael's unterrichtet, die Beſtellungen theilte, um eine raſchere Vollendung zu erreichen. Dann aber hatte Sebaſtiano, als der anerkannt bedeutendſte Maler nächſt Raffael, einen natürlichen Anſpruch, mit dem zweiten Bilde betraut zu werden. Sebaſtiano ſelbſt und ſeine Freunde betrachteten den Auftrag allerdings als einen vortrefflichen Anlaſs zu einem ernſten Wettſtreit mit Raffael. Michelangelo wurde in Mitleidenſchaft gezogen. Als er ſich im Januar 1518 einige Wochen in Rom aufhielt, in Angelegenheiten der Faſſade von San Lorenzo, muſste er guten Rath geben. Ueber den Fortgang der Arbeit ſchrieben ihm, ſtets mit hämiſch ſchielenden Seitenblicken auf Raffael, nach Florenz häufig ſowohl Sebaſtiano wie Leonardo Sellajo. Sebaſtiano zeigt ſich angeblich beſorgt, daſs Raffael ſein Bild — die Auferweckung des Lazarus — während er daran arbeitet, ſehen, ihm vielleicht etwas ablernen könnte. Raffael ſoll es erſt zu Geſichte bekommen, wenn er ſelbſt ſeine Tafel vollendet. Leonardo meldet im Januar 1519 dem Michelangelo, daſs Sebaſtiano's Bild beinahe fertig ſei und weit über Raffael's Leiſtungen geſtellt werde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0196
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Und als Sebaſtiano es im Dezember 1519 vollendet im Palaſt des Cardinals ausgeſtellt, berichtet er Michelangelo von dem groſsen Lobe, das ihm geſpendet wird, und daſs er ſelbſt glaube, die Tafel ſei beſſer gezeichnet, als das Tapetenzeug, welches aus Flandern gekommen.*)

Raffael hatte an ſeine Tafel im Sommer 1518 noch nicht die Hand angelegt. Die lange Zögerung wird durch den Wechſel des Gegenſtandes genügend erklärt. Nachdem ſich Raffael für die Darſtellung der Transfiguration entſchieden hatte, ging er mit beſonderer Sorgfalt an das Werk. Man möchte glauben, die argen Verdächtigungen der Feinde und Neider hätten doch einen Stachel in ihm zurückgelaſſen und ihn zum vollen Einſatze ſeiner Kraft angeſpornt. Zu keinem anderen Tafelbilde hat er ſo viele und ſo genaue Entwürfe gemacht, nicht etwa flüchtig mit der Feder angedeutete Skizzen, ſondern überaus fleiſsige, nach der Natur mit Kreide oder Röthel gezeichnete Studien, theilweiſe in der Gröſse der Ausführung; wohl niemals auch, ehe er zur Malerei ſchritt, über jede einzelne Geſtalt, ihre Bewegung und ihren Ausdruck ſo ſtrenge Rechenſchaft ſich abgelegt.**) Die Krone aller Studien bleibt wohl das Oxforder Blatt mit den faſt lebensgroſsen Köpfen und Händen der beiden Apoſtel, eines Jünglings und eines Greiſes, welche in dem Gemälde die Mitte des Vordergrundes einnehmen (Br. 57), hier aber lange nicht die Tiefe des Ausdruckes, die unmittelbare Kraft des Lebens erreichen, wie in der meiſterhaft beleuchteten Zeichnung.

Die Gliederung der Compoſition enthüllt dieſelben künſtleriſchen Grundſätze, welche bereits in der »Auferſtehung« beobachtet wurden. Ueber dem Gipfel des Berges Thabor ſchwebt im Lichtſcheine Chriſtus. Er hält beide Arme ausgebreitet, hat den Kopf leiſe zur Seite geneigt, die groſsen Augen nach oben gerichtet und ſteigt ſo majeſtätisch feierlich zum Himmel empor. Ihm wenden ſich die gleichfalls in den Lüften ſchwebenden Moſes und Elias zu; ſie ſind kleiner von Geſtalt, lebhafter in der Bewegung — denn ſie ſind vom Himmel herabgekommen und in den flatternden Mänteln klingt gleichſam noch der ſtürmiſche Flug aus — auch farbiger in der Erſcheinung. Chriſtus, die Lichtquelle, ſtrahlt allein in weiſsem Gewande; die Gewänder der Propheten, die ihr Licht von Chriſtus empfangen, zeigen gebrochene, in Gelb und Hellviolett ſchillernde Töne. Auf der Platte des Berges haben ſich die drei Apoſtel,

---

*) Gotti I. 126, 127; II. 56. Vgl. den Brief des Domenico da Terranuova (Menighella) an Michelangelo in Pini Scritture No. 128.

**) Br. Muſeum (Br. 93), Chathsworth (Br. 91, 92), Albertina (Br. 139, 140), Louvre (Br. 254), Ambroſiana (Br. 128) u. a.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0197
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

welche Chriſtus auf die Höhe mitgenommen, Petrus, Jacobus und Johannes, gelagert. Von dem Lichtſchein getroffen, bergen ſie das Haupt oder ſuchen ſich, ähnlich wie die Wächter in dem Auferſtehungsbilde, durch die vorgehaltene Hand gegen die Blendung zu schützen.

Während oben auf dem Gipfel des Berges Chriſtus in überirdiſcher Herrlichkeit ſtrahlt, ſpielt sich unten am Fuſse Thabors eine durch den Gegenſatz doppelt ergreifende Scene ab. Ein »Mondſüchtiger» wird zu den neun Apoſteln, die hier auf die Rückkunft Chriſti harren, gebracht, damit dieſe ihn von ſeinem Siechthum heilen. Der arme Knabe wird in dieſem Augenblicke wieder von ſeinen Krämpfen gepackt: die Augen rollen, die Glieder zucken, die Züge ſind verzerrt, die Finger geſpreizt, der Mund ſteht weit offen. Mit Mühe hält ihn der Vater, ſelbſt auf das tiefſte erſchüttert, in den Armen feſt, dabei unterſtützt von der Schweſter des Kranken, einem jungen Mädchen, deſſen von Schmerz und Theilnahme erfülltes Antlitz, dem Kopfe des Beſeſſenen unmittelbar benachbart, doppelt lieblich erſcheint. Hinter dieſer Hauptgruppe werden die Köpfe der Nachbarn ſichtbar, die ſich, von Neugierde und Mitgefühl getrieben, dem Zuge angeſchloſſen haben; ganz vorn kniet die Mutter des Knaben. Kleid und Mantel ſind ihr von der Schulter herabgefallen; ſie merkt es nicht. Mit der Rechten weiſt ſie verzweiflungsvoll auf ihr leidendes Kind, den Kopf wendet ſie faſt gebieteriſch den Apoſteln zu, als müſsten dieſe helfen (Fig. 31). Die Apoſtel aber, dicht aneinander gedrängt, können wohl Mitleid fühlen, helfen können ſie nicht. Der erſte derſelben, links im Vordergrunde ſitzend, legt das Buch, in dem er bis jetzt geleſen, bei Seite und fährt, von dem fürchterlichen Schauſpiele erſchreckt, mit dem Arme in die Höhe. Die beiden nächſten Apoſtel beugen ſich vor, um den Kranken näher zu prüfen. Aus dem Geſichte des jüngeren ſpricht die herzlichſte Empfindung, in den Zügen des älteren geſellt ſich zur Theilnahme noch der Ausdruck, daſs hier ſeine und ſeiner Genoſſen Kraft nicht ausreiche. Das beſtätigt der weiter zurückſtehende Apoſtel, welcher mit der Hand nach oben weiſt, eine Geberde, welche auch der Apoſtel links in der Ecke, mit zwei anderen Jüngern den Fall ernſt berathend, wiederholt. Dadurch wird die Verbindung mit der oberen Scene hergeſtellt, eine innere, organiſche Einheit der Compoſition geſchaffen.*)

Mit groſsem Eifer griff die Phantaſie ſpäterer Geſchlechter die Legende auf, Raffael habe das Gemälde der Transfiguration unvollendet hinterlaſſen. »Wie ein Held auf dem Schlachtfelde, ſo wurde Raffael

*) Stiche von R. Morghen und Desnoyers.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0198
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

mitten in der Arbeit vom unerbittlichen Tode getroffen.« Die älteſten Nachrichten wiſſen nichts von der nachträglichen Vollendung des Werkes durch die Hand Giulio Romano's. In dem Umſtande, daſs dieſer zwei

Fig. 31. Gruppe aus der Transfiguration.

Jahre nach Raffael's Tode den Reſt des ausbedungenen Preiſes ausbezahlt verlangte, liegt kein vollgültiger Beweis vor. Denn Giulio Romano war der Erbe Raffael's und als ſolcher zu der Forderung berechtigt. Immerhin mag Raffael in der unteren Hälfte ſich der Hilfe des Schülers

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0199
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

bedient haben. So erklären wir am leichteſten einzelne Härten in den Umriſſen und die ſtumpfen ſchwarzen Schatten, welche das von Raffael angeſtrebte leuchtende Helldunkel vollſtändig zerſtört haben. An der gegenwärtig geringeren Wirkung des Colorits trägt demnach der Meiſter keine Schuld. Es wird aber noch ein anderer Vorwurf erhoben, der allerdings gegen Raffael unmittelbar gerichtet iſt.

Seit Menſchenaltern geht das Geſchwätz von der Doppelhandlung um, welche Raffael angeblich in der Transfiguration neben einander geſchildert haben ſoll, und daran werden dann allerhand tadelnde Bemerkungen über dieſe auffallende Verletzung elementarer Kunſtregeln angeknüpft. Hätte Raffael die Verklärung Chriſti und die Heilung des Beſeſſenen — die byzantiniſchen Maler haben dieſe Scenen in ihren Bilderkreiſen ſtets unmittelbar auf einander folgen laſſen — in ſeinem Bilde vereinigt, ſo könnte allenfalls die Compoſition Bedenken erregen; Raffael that aber nur, wozu ihm die Worte der Bibel das unbedingte Recht verliehen. Im Matthäusevangelium (Kap. 17. v. 16) erzählt der Vater des Beſeſſenen Chriſtus, daſs er den Kranken während der Verklärung zu den Jüngern gebracht habe. »Dieſe aber konnten ihn nicht heilen.« Es ſind gleichzeitige und, wenn auch räumlich getrennte, doch innerlich zuſammenhängende Vorgänge, welche uns Raffael vorführt, es iſt in Wahrheit nur eine groſse Handlung, welche die Transfiguration ſchildert. Sie hat ſich in der Wirklichkeit nicht ſo zugetragen, ſie konnte aber von der poëtiſchen Phantaſie nicht anders aufgefaſst werden. Dem gröſsten Maler gab unſer gröſster Dichter unbedingtes Recht. »Wunderſam bleibt es immer«, meinte Goethe, »daſs man an der groſsen Einheit einer ſolchen Compoſition jemals hat mäkeln dürfen. Wie will man das Obere und Untere trennen? Beides iſt eins: unten das Leidende, Bedürftige, oben das Wirkſame, Hilfreiche, beides auf einander ſich beziehend, in einander einwirkend.« Aber der doppelte Augenpunkt, die ungleichen Maaſsverhältniſſe, die verſchiedene Beleuchtung, ſprechen dieſe nicht zu Gunſten der Tadler? Dieſe Abweichungen von der Regel ſind allerdings vorhanden, ſie ſind aber nicht unbewuſste Fehler, ſondern bewuſste Zugeſtändniſſe der niedrigeren Kunſtmittel an einen höheren Kunſtzweck. Der Berg Thabor muſste in einen Felſenhügel verwandelt, und doch die Geſtalt des verklärten Chriſtus in die Ferne gerückt werden. Daraus ergab ſich alles andere von ſelbſt. In Kraft bleibt nur das Urtheil, was bereits über die Auferſtehung gefällt wurde: der Aufbau der Compoſition wird unmittelbar auf die ſtärkſten Gegenſätze in Stimmung, Charakteriſtik und Bewegung der Hauptgruppen gegründet, damit die höchſte Steigerung des dramatiſchen Tones verbunden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0200
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Als Raffael an das Gemälde der Transfiguration die letzte Hand legte, blickte er auf eine nahezu zwanzigjährige Thätigkeit zurück. Bald nach 1500 hatte er ſeine Kraft ſelbſtändig zu üben begonnen. Wie lang, wie wunderbar verſchlungen erſcheint doch der von ihm zurückgelegte Weg! Wären die Thatſachen nicht ſo gut verbürgt und ſo ſicher beglaubigt, wer würde in den Erſtlingswerken und in den Schöpfungen ſeiner letzten Jahre dieſelbe Perſönlichkeit ſofort entdecken? Liegt nicht zwiſchen der zart innigen, ihrer Anmuth unbewuſsten Madonna Coneſtabile und der pomphaften groſsen heiligen Familie eine tiefe Kluft? Beſteht nicht zwiſchen den Geſtalten, welche ſeine Phantaſie in Perugia und Florenz erfüllten, und den Formen, in welchen er zuletzt in Rom ſeine Ideale ſchaute, der ſchroffſte Gegenſatz? Raffael beſaſs offenbar nicht wie Michelangelo eine ſo feſt gefügte, unwandelbare Individualität, welche alle Werke gleichmäſsig durchdringt und ihnen ein gemeinſames Gepräge verleiht. Dennoch dürfen wir an keinen Abfall von der alten Weiſe denken oder, daſs Raffael in den ſpäteren Schöpfungen ſeine Jugendbildung ſchroff verleugnete, glauben. Was würden wir darum geben, wenn wir von Raffael ein ähnlich Selbſtbekenntniſs über ſeine Wandlungen beſäſsen, wie es, wenn auch in knappſter Form, unſer Altmeiſter Dürer hinterlaſſen hat! Da uns dieſes Glück nicht beſchieden wurde, bleiben wir darauf angewieſen, in ſeinen Werken ſelbſt die verſchiedenen Stufen der Entwickelung aufzuſuchen. Der Kern der Raffaeliſchen Natur, jede neue Gedanken- und Formenwelt, in welche er eintritt, ſo frei und vollkommen in ſich aufzunehmen, als ob er nie eine andere gekannt, enthüllt ſich nicht erſt in ſeiner letzten Periode, ſondern begleitet ihn von dem Beginn ſeiner künſtleriſchen Laufbahn. Stets rettet er bei ſolchen Wechſeln einzelne Züge aus der früheren Zeit herüber, ſo daſs die Harmonie der Entwickelung gewahrt, der unvermittelte Sprung vermieden wird. Von lyriſchen Schilderungen nahm der Schüler Perugino's den Ausgangspunkt. Dieſelben hallen, wenn auch immer leiſer und leiſer in in den ſpäteren Werken nach. Eine lebensfrohe Naturwahrheit hatte er ſich in Florenz angeeignet. Auch dieſe geht in der römiſchen Zeit niemals vollſtändig verloren, mag ſie auch bei dem hochgeſpannten dramatiſchen Charakter der letzten Werke etwas in den Hinterdrund treten.

Haben wir nun in den dramatiſch-pathetiſchen Schilderungen den natürlichen Abſchluſs von Raffael's Thätigkeit zu ſehen, oder den Anfang einer neuen Epoche in ſeinem Schaffen zu begrüſsen? Würde Raffael bei längerem Leben ſich noch mehr dem Stile Michelangelo's genähert oder würde er, durch die Concurrenz Sebaſtiano's angeregt, im Colorit das wichtigſte Ausdrucksmittel geſucht haben? Wer darf es wagen, die Zukunft

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0201 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

eines grofsen Mannes zu beſtimmen, den Weg, den er möglicher Weiſe eingeſchlagen hätte, abzumeſſen? Wir beſcheiden uns, daran zu erinnern, daſs Raffael, bereits mehrere Jahre der auf das Einzelne gerichteten Thätigkeit entrückt, ſeine Intereſſen immer umfaſſender geſtaltete, ſo daſs er ſchlieſslich dem geſammten Kunſtleben Roms vorſtand und auf die allgemeine Leitung weit ausgedehnter Unternehmungen ſich beſchränken muſste. Wie es weiter gegangen wäre, wiſſen wir nicht. Er ſtand, wenn nicht am Ziele, ſo doch am Ende ſeines Lebens. Die unbegrenzte Thätigkeit war nur bei maſsloſer Anſtrengung durchzuführen. Sie hatte bereits ſeine Seelenſtimmung aus dem Gleichgewicht gebracht, ſie brach auch ſeinen Körper. Läſterzungen flüſterten ſich in ſpäterer Zeit zu, daſs Ausſchweifungen in der Liebe Raffael's Leben untergraben hätten. Aber Vaſari ſelbſt, der dieſes Gerücht am meiſten in Umlauf gebracht, ſpricht nur von einer Geliebten und erzählt, daſs Raffael ihr bis zum Tode treu geblieben wäre: »la quale Raffaelo amò fino alla morte.« Die Wolluſt des Schaffens hat ihm Mark und Bein verſehrt, das Uebermaaſs der Arbeit die Lebenskraft geraubt. Ein hitziges Fieber packte ihn im Frühling 1520 und brachte
Anm. 28. ihm nach acht Tagen den Tod. Er ſtarb am Charfreitag (6. April), an demſelben Tage, an welchem er vor ſiebenunddreiſsig Jahren war geboren worden, unerwartet und viel beklagt. Wie bei dem gröſsten Philoſophen des Alterthums, bei Plato, fällt auch bei Raffael Geburt und Tod auf denſelben Jahrestag. Selbſt die Erde ſchien den Verluſt mitzufühlen und erſchrak über den plötzlichen Tod des Götterſohnes, den ein neidiſches Schickſal, mitten aus der Blüthe, dem Ruhme und dem Glanze des Lebens herausgeriſſen hatte. Der vaticaniſche Palaſt, der Schauplatz ſeiner Thaten, zeigte Riſſe und drohte mit dem Einſturz. Und dazu kam die Nachricht, auch Michelangelo in Florenz liege ſchwer darnieder. Alle Welt ahnte bange, es nahe das Ende der goldenen Zeit der Kunſt heran.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0202
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

V.

Michelangelo in Florenz.

Schwerlich ahnte Michelangelo, als er im Sommer 1516 nach Carrara ging, um hier Marmorſteine für das Grabmal Julius' II. brechen und herrichten zu laſſen, daſs beinahe zwei Jahrzehnte verſtreichen würden, ehe er wieder nach Rom zurückkehrte. Bei dem Ueberblicke ſeines Lebens erſcheinen dieſe langen Jahre nahezu als eine Zeit der Verbannung. Florenz war zwar Michelangelo's Heimat, in ſeiner Natur ſollen ſich ſogar altetruskiſche Züge, das Herbe, das Wuchtige vererbt haben. Trotzdem blieb Rom allein die rechte Stätte ſeiner Thätigkeit. Hier allein führt die Einſamkeit nicht zu finſter verſchloſſenem Weſen, denn auch der Einſamſte kann ſich den unerſchöpflich reichen Anregungen der Antike nicht entziehen, am wenigſten ein Bildhauer. In Rom ſtand für Michelangelo ein würdiger Wettkampf in Ausſicht, während ihn nach Florenz nur elender Klatſch verfolgte, der ihn über die Dinge in Rom gar ſchlecht denken und doch mit der eigenen Verlaſſenheit in den Steinbrüchen von Carrara und Seravezza unzufrieden machte. In Rom allein endlich wurden die localen und perſönlichen Einflüſſe durch die unbezwingbare Macht der Verhältniſſe von ſelbſt in den Hintergrund gedrängt. Der Wunſch des Papſtes, die Kunſt im höfiſchen und perſönlichen Dienſte zu verwenden, hemmte wohl vielfach Raffael's Wirken. Schlieſslich wurde ſolchem Gelüſte doch immer die Spitze abgebrochen und die Kunſt in ideale Geleiſe zurückgeleitet. Das war weniger Raffael's als Roms Verdienſt, wo eben jedes Werk unwillkürlich den Zug in das Groſse und Allgemeine empfing. Der Titel, welchen Michelangelo in dieſer Zeit führte: »archimaestro scultore de la sedia apostolica« wäre in Rom unverfänglich geweſen; in Florenz dagegen bedeutete er die unmittelbare Abhängigkeit von der Familie Medici. In den Beziehungen zu den Medici lag aber der Keim zu den ſchweren Conflicten, welche ſein ganzes ſpäteres Leben vergifteten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0203
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

und die in Florenz zugebrachten Jahre für ſeine Kunſt wie für ſeinen perſönlichen Charakter verhängniſsvoll erſcheinen laſſen.

Gleich den Anfang ſeiner florentiner Thätigkeit trübten mannichfache Wirren; nicht da, wo man ſie hatte erwarten ſollen, bei dem Abbruch der Arbeiten am Juliusdenkmale. Es ſcheint, daſs die Erben Julius' II. ſich vorläufig dem Willen des Papſtes beugten und zunächſt den Künſtler gewähren lieſsen. Auch die Löſung der Verträge mit den Steinmetzen von Carrara, welche im Herbſte 1516 die Zurichtung der Marmorblöcke für vier gröſsere und funfzehn kleinere Statuen übernommen hatten, wurde ohne ſichtliche Schwierigkeiten (5. April 1517) vollzogen. Das neu beſtellte Werk vielmehr, die Faſſade von San Lorenzo, gab ſchon im Beginn Anlaſs zu Miſshelligkeiten.

Anm. 1. Im December 1516 war Michelangelo von Carrara nach Rom berufen worden, um dem Papſte die Entwürfe für die Faſſade von San Lorenzo vorzulegen. Nachdem Leo X. dieſelben gebilligt, eilte Michelangelo zurück, um ſofort Hand an die Arbeit zu legen. Das nöthige Material für das Werk, welches ſeiner Phantaſie bereits in Rieſengröſse vorſchwebte, ſuchte er in Carrara zuſammenzubringen. Unterſuchungen der Marmorbrüche, Beſprechungen mit Steinmetzen, Verhandlungen vor dem Notar folgen ununterbrochen auf einander. Michelangelo ging ſogar noch weiter. War es der alte florentiner Kaufmannsgeiſt, der in ihm erwachte, oder glaubt er ſein Werk dadurch raſcher zu fördern: er wollte ſich auch geſchäftlich an dem Kunſtwerke, welches er ſchuf, betheiligen. Am 12. Februar 1517 ſchloſs er mit Lionardo di Cagione, dem Beſitzer eines Steinbruches, einen Geſellſchaftsvertrag ab, laut welchem alle Marmorblöcke für den Bau der Lorenzofaſſade aus dieſem Bruche genommen werden ſollten. Die Koſten und den Gewinn theilten Michelangelo und Lionardo gleichmäſsig. Doch ſchon nach wenig Wochen beſann er ſich eines Beſſeren. Er ſagte ſich von der Gemeinſchaft los und nahm auch das Monopol, welches er dem Lionardo gewährt hatte, zurück. Nach den im März und April 1517 neu abgeſchloſſenen Verträgen verpflichtete ſich Lionardo zur Lieferung von hundert Laſten Marmor, zu ähnlichen Leiſtungen verbanden ſich andere Gewerkſchaften in Carrara. Die Gröſse der einzelnen Marmorblöcke wird genau angegeben, ihre Beſtimmung zu Figuren, Säulen, Reliefplatten gewöhnlich noch beſonders erwähnt.

Man ſieht, wie deutlich bereits und in das Einzelne gegliedert die Lorenzofaſſade vor Michelangelo's Auge ſtand, obſchon er damals noch kein Modell derſelben beſaſs. Dieſes ſollte nach ſeiner Zeichnung Baccio d' Agnolo, der ſich vom Holzſchnitzer zu einem der angeſehenſten Architekten aufgeſchwungen hatte, zuſammenſetzen, der Bildhauer Jacopo

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0204
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Sanſovino ihm dabei Hilfe leiſten. Ein Brief Sanſovino's, am 16. Februar 1517 an Michelangelo gerichtet*), gibt über den letzteren Umſtand Auskunft und beweiſt, daſs anfangs Sanſovino (und vielleicht auch Baccio da Montelupo) auserſehen waren, einzelne Marmorbilder für die Faſſade auszuführen. Als Michelangelo aber im März das Modell Baccio d' Agnolo's ſah, verwarf er es unbedingt. Das ſei ein Kinderſpielzeug, urtheilte er und erklärte, er brauche den Baccio nicht weiter. Zugleich löſte er überhaupt die ihm wahrſcheinlich von dem Papſte und dem Cardinal aufgezwungene Gemeinſchaft mit anderen Künſtlern. Begreiflicher Weiſe erregte dieſer Entſchluſs den Zorn der plötzlich zurückgeſetzten Genoſſen. Sanſovino überhäufte ihn in einem Briefe (30. Juni) mit den ärgſten Vorwürfen. »Der Papſt, der Cardinal und Jacopo Salviati, das ſind Männer, die wenn ſie Ja ſagen, ſo iſt das ſo gut, als wäre es unterſchrieben und beſiegelt. Denn ſie ſind wahrheitsliebend und nicht, wie Ihr ſie ſchildert. Aber Ihr miſst ſie nach Eurer Elle. Bei Euch gilt kein Vertrag und keine Zuſage und Ihr ſaget bald Ja, bald Nein, wie es Euch paſst.« **)

Michelangelo blieb feſt. Dem Papſte und dem Cardinal ſtellte er (2. Mai) durch Domenico Buoninſegni, ſeinen gewöhnlichen Mittelsmann, geradezu ein Ultimatum. »Leſet aufmerkſam, was ich Euch ſchreibe, denn es iſt wichtig. Ich habe den Muth, die Faſſade von San Lorenzo ſo herzuſtellen, daſs ſie als der Spiegel der Baukunſt und der Sculptur von ganz Italien erſcheine. Dann aber müſſen ſich der Papſt und der Cardinal raſch entſcheiden, ob ſie das Werk von meiner Hand wollen oder nicht. Wollen ſie es, ſo müſſen ſie mir das Werk ganz allein übertragen und unbedingt mir vertrauen. Oder ſie mögen einen anderen Weg einſchlagen, den ich nicht kenne. Die Koſten der Faſſade, wie ich ſie zu errichten gedenke, alles in allem, ſo daſs der Papſt ſich um nichts mehr zu kümmern braucht, können nicht geringer angeſchlagen werden als zu 35000 Ducaten. Um dieſen Preis will ich ſie in ſechs Jahren vollenden. Doch müſsten mir, weil die Beſtellung des Marmors drängt, binnen ſechs Monaten 1000 Ducaten angewieſen werden. Gefällt dem Papſte mein Vorſchlag nicht, ſo will ich die bereits erwachſenen Koſten zu meinem Schaden tragen und dem Papſte die empfangenen 1000 Ducaten zurückſtellen, oder er muſs einen Anderen beſtimmen, der das Werk fortſetzt. Denn ich will dann aus mannichfachen Gründen mich von hier wegbegeben.« ***)

Der Papſt und Giulio de' Medici gingen gleich auf den Plan ein,

---

*) Pini, Scrittura No. 180.
**) Gotti I. 136.
***) Milaneſi lett. CCCXLVIII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0205
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

nur wünſchten ſie noch vorher das Modell zu ſehen. Michelangelo hatte bereits in Carrara ein kleines Modell in Thon entworfen, doch war dieſes unſcheinbar und allmählich eingetrocknet und brüchig »wie ein alter Kuchen«. Um dem Papſte zu willfahren, begab er ſich nun (20. Auguſt) nach Florenz und vollendete hier ein groſses Modell aus Holz, an welchem die Figuren aus Wachs gebildet waren. Gleichzeitig lieſs er die Fundamente für die Faſſade graben und mauern. Im December brachte Pietro Urbano aus Piſtoja, ſein Gehilfe, der ſich übrigens mehr durch perſönliche Anhänglichkeit als durch Geſchicklichkeit in der Kunſt auszeichnete, das Modell nach Rom. Es fand groſsen Beifall, nur die gewaltige Gröſse, welche Michelangelo dem Werke geben wollte, erregte Bedenken. Werde ſein Leben lange genug dauern, das rieſige Denkmal zu vollenden, fragten Ängſtliche oder Miſsgünſtige? Denn Michelangelo begnügte ſich nicht, eine bloſse Faſſadenwand zu errichten; er dachte daran, dem Kirchenkörper einen förmlichen Vorbau von ſtattlicher Tiefe anzufügen. Michelangelo wurde nach Rom gerufen, um perſönlich ſein Modell zu erklären und ſeine Pläne auseinanderzuſetzen. Der Aufenthalt hier währte nur wenige Wochen (Januar 1518); er genügte, um endlich eine feſte Entſcheidung zu treffen und die Periode des Schwankens und der Ungewiſsheit zu ſchlieſsen. Wunderbar bleibt es, daſs erſt jetzt, nachdem Michelangelo bereits ein Jahr für das Werk thätig geweſen, der endgiltige Vertrag aufgeſetzt wurde. Nicht nur die Zuverſicht des Künſtlers ſpricht ſich darin aus, ſondern auch der Feuereifer, mit welchem er den einmal erfaſsten Gedanken ohne Ruhe und Raſt ſofort verkörperte und, unbekümmert um die äuſseren Verhältniſſe, nur ſeinem ſchöpferiſchen Drange folgte.

Der Vertrag wurde am 19. Januar 1518 von Michelangelo unterſchrieben. Er enthielt folgende Beſtimmungen: Michelangelo verpflichtet ſich die Faſſade von San Lorenzo binnen acht Jahren zu vollenden. Die Koſten des Werkes werden auf 40000 Ducaten angeſchlagen und dieſe ganze Summe Michelangelo in acht gleichen Jahresraten ausbezahlt, welcher dafür das Material — weiſsen Marmor — zu liefern, den Bau auszuführen und den ganzen plaſtiſchen Schmuck in Marmor und Bronze, die Figuren wie die Reliefs, mit eigener Hand herzuſtellen unternimmt. Eine genaue Beſchreibung des plaſtiſchen Schmuckes, ſo daſs wenigſtens der gewaltige Reichthum desſelben erſichtlich wird, iſt dem Vertrage einverleibt. Acht Marmorſäulen, elf Ellen hoch, trugen den Bau und ſchloſſen drei Thüren und vier Koloſſalſtatuen ein. Auch Relieftafeln ſollten hier angebracht werden. Jede der beiden Schmalſeiten der Faſſade zeigte eine Statue zwiſchen zwei Säulen. Ueber den Säulen erhoben ſich ebenſo viele Pilaſter mit ſitzenden Bronzefiguren dazwiſchen, und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0206
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

dann folgte das Hauptgeſchoſs, ebenfalls durch Pfeiler gegliedert und mit Tabernakeln geſchmückt. In jedem Tabernakel (vier auf der Hauptſeite, zwei an den Nebenſeiten) ſaſs eine Marmorfigur von fünfeinhalb Ellen Höhe, und oberhalb der Tabernakel waren noch Tafeln eingelaſſen, ebenfalls mit ſitzenden Figuren, in natürlicher Gröſse und in ſtärkſtem Relief. Nur an der Frontſeite der Faſſade ſchloſs ſich dem in dieſer Weiſe gegliederten Bau noch ein Geſchoſs an, mit fünf viereckigen und zwei runden Relieffeldern, welche »storie« enthielten. Bei der groſsen Entfernung dieſer Felder vom Auge des Betrachters ſollte das Relief nach Bedürfniſs ſo verſtärkt werden, daſs die Geſtalten deutlich geſehen werden könnten. Ein reich verzierter Giebel mit dem Wappenbilde der Medici krönte das Werk.

Der Vertrag ſchweigt über die Gegenſtände der Darſtellung, gibt nur Zahlen und Maaſse; aber ſchon dieſe genügen, um die Ueberzeugung zu wecken, daſs durch die Lorenzofaſſade das Denkmal Julius' II. in den Schatten geſtellt werden ſollte und Michelangelo jene mit eben ſo reichem plaſtiſchen Schmucke bedacht hatte, wie das Grabmal. Das letztere nach dem 1516 feſtgeſtellten Plane wäre ſogar hinter der Faſſade, mit ihren zwölf Marmorſtatuen, ſechs Bronzefiguren und neunzehn gewaltigen Relieftafeln zurückgeſtanden. So ausgeführt und vollendet, wie Michelangelo ſie entworfen, würde die Faſſade von San Lorenzo und nicht mehr das Grabdenkmal als das Hauptwerk des Künſtlers gegolten, würde ſie das glänzendſte Beiſpiel ſeines plaſtiſchen Stiles geliefert haben. Die Faſſade von San Lorenzo gelangte aber nicht einmal zu einem greifbaren Anfange. Merkwürdiger Weiſe ſind ſogar die vorbereitenden Arbeiten beinahe vollſtändig verſchollen. Vergebens ſuchen wir nach dem Holzmodell und nach den kleinen Wachsmodellen, deren Nachweis für die Erkenntniſs Michelangelo's von unſchätzbarem Werthe wäre. Selbſt unter den Handzeichnungen finden ſich nur wenige dürftige Spuren. Die Maaſse für eine Säule, welche der aus den Contracten wohlbekannte Matteo di Cucarello in Marmor meiſseln ſollte, gibt Michelangelo auf einem Blatte (Galerie Buonarotti in Florenz) an, andere Blätter zeigen Skizzen zu Thüren, Karnieſsen und anderen Architekturgliedern, die ſich wahrſcheinlich auf den Bau der Faſſade beziehen. Authentiſche Entwürfe zur ganzen Faſſade ſind bis jetzt nicht nachgewieſen worden. Die Blätter, welche gewöhnlich als Anſichten der Faſſade von San Lorenzo gelten, haben meiſt nichts mit derſelben, niemals etwas mit Michelangelo's Hand zu thun. Vollſtändig vermiſst werden Skizzen oder Studien zu dem plaſtiſchen Schmucke. Michelangelo hat wahrſcheinlich die Figuren und Reliefs gleich in Wachs modellirt. Ein wahrer Fluch ſcheint auf dem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0207
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Werke zu ruhen, in welchem Michelangelo einen Spiegel der Kunſt ſchaffen wollte und von welchem ſich den tauſenden von Centnern bereits zugerichteter Steine zum Trotze nicht einmal ein Hauch erhielt. An Flüchen und Verwünſchungen liefs es wenigſtens Michelangelo nicht fehlen.

In dem Vertrage vom 19. Januar 1518 wurde Michelangelo freigeſtellt, die für den Bau nöthigen Steine nach Bedarf aus den Marmorbrüchen von Carrara oder jenen von Pietraſanta zu holen. Die Einwohner von Seravezza hatten die im Kirchſpiel von Pietraſanta bisher nicht erſchloſſenen Steinbrüche der florentiner Republik zur Ausbeute überlaſſen. Wirthſchaftliche und politiſche Gründe machten es der letzteren wünſchenswerth, über Marmorbrüche auf eigenem Gebiete zu verfügen; das Intereſſe der Florentiner theilten auch der Papſt und die Medici. Dieſen Wünſchen, die neu gewonnenen Steinbrüche von Pietraſanta auszubeuten, muſste ſich Michelangelo fügen. Er that es widerwillig genug und muſste es erleben, daſs ihm von Giulio de' Medici die parteiiſche Begünſtigung Carrara's vorgeworfen und der Verdacht, daſs es aus Gewinnſucht geſchehe, ausgeſprochen wurde. Die Florentiner und die Medici waren zu dem Glauben verleitet worden, die Baukoſten würden ſich durch den Bezug des Marmors aus den Brüchen von Pietraſanta mindern. Sie beſtimmten daher, daſs alles für S. Peter in Rom, für den florentiner Dom und für S. Lorenzo erforderliche Material in Pietraſanta beſtellt werde, und ahnten nicht den Irrthum ihrer Berechnungen und auch nicht die Qual, die ſie dadurch Michelangelo bereiteten. Natürlich waren die Steinmetzen von Carrara nicht geſonnen, den Verluſt ihrer wichtigſten Erwerbsquellen ruhig hinzunehmen.

Als Michelangelo im Frühling 1518 aus Rom zurückkehrte, fand er ſie des böſen Willens voll und darauf ausgehend, ihm alle erdenklichen Schwierigkeiten in den Weg zu legen. An die alten Contracte hielten ſie ſich nicht ferner gebunden, die Verfrachtung der behauenen Marmorblöcke wuſsten ſie erfolgreich zu hindern. Michelangelo wanderte bis nach Genua, um hier Barken zu miethen, welche die Steine auf der Marina von Avenza — dem Hafen von Carrara — laden und nach Florenz bringen ſollten. Aber die Barkenführer wurden von den Carrareſen beſtochen und verweigerten die Fahrt. Er holte andere Barken aus Piſa, doch auch dieſe lieſsen ihn im Stiche. Da blieb denn freilich nichts anderes übrig, als ſich nach Pietraſanta zu wenden. Am 15. März 1518 ſchloſs er mit neun Steinmetzen, welche zu einer Genoſſenſchaft zuſammengetreten waren, einen neuen Vertrag ab, und übergab ihnen die ganze Marmorlieferung für San Lorenzo. Zwölf Säulen von elf Ellen Höhe ohne Baſis und Kapitäl und zwei Thürpfoſten werden beſonders namhaft

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0208
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gemacht. Andere Contracte folgen in den nächſten Monaten. Michelangelo erlebte aber die bitterſten Täuſchungen. Die Werkleute hier, zumeiſt von Settignano herbeigerufen, verſtanden ſich weder auf das Steinegraben noch auf die Marmorarbeit. »Sie haben mir noch nicht einen Brocken Marmor geliefert, der brauchbar wäre, und machen einen Lärm und ein Geſchrei, als hätten ſie der Himmel weiſs was für groſse Dinge geleiſtet. Ich wollte die Todten auferwecken, die Berge zähmen, die Menſchen lehren und die Kunſt in dieſe Landſchaft bringen, habe aber nur mein Geld weggeworfen. Verflucht ſei der Tag und die Stunde, an welchen ich mich von Carrara entfernte. Das war mein Unglück, daran werde ich zu Grunde gehen.« So klagte Michelangelo ſeinem Bruder. Und an dem Streite mit den Carrareſen und dem Aerger mit den Steinmetzen von Pietraſanta war es noch nicht genug. Auch die florentiner Behörden brachten ihn in Zorn.

Die neuen Marmorbrüche wurden von der Wollweberzunft verwaltet, welche als Bauherr des Domes das nächſte Intereſſe an ihrer Ausbeutung beſaſs. Sie hoffte, aus denſelben nicht allein den Bedarf an Steinen für den Dom zu decken, ſondern auch ſonſt noch aus dem Betriebe Gewinn zu ziehen. »Die Notare und Erznotare, die Proveditoren und Unterproveditoren, alle Beamte ſind ſchon dabei, Tabellen für Taxen und Steuern zu entwerfen«, ſpottete Michelangelo. Auch das Recht, die Straſse, welche von den Steinbrüchen nach dem Meere gelegt werden muſste, zu leiten, nahm die »arte della lana« für ſich in Anſpruch. Von dem fiscaliſchen Standpunkte wollte aber Michelangelo nichts wiſſen, ebenſo wenig eine Einſprache über die Richtung der Straſse dulden. Das verſtehe er allein, denn nur er wiſſe, wo der beſte Marmor, wie er ihn für ſeine Figuren brauche, zu ſuchen ſei. Habe der Papſt ihm den ganzen Bau der Faſſade ohne jede einſchränkende Bedingung übertragen, ſo müſſe ihn auch die Zunft der Wollweber in den Steinbrüchen von Pietraſanta unbedingt frei ſchalten laſſen. Daraufhin ſtellte er im April 1518 ſein Ultimatum. »Beſchlieſst die Wollweberzunft nicht nach meinem Willen, ſo ſteige ich zu Pferde und gehe ſofort zum Papſte und Cardinale und ſage ihnen meine Meinung. Dann laſſe ich hier alles liegen und kehre nach Carrara zurück, wo man mich ohnehin anfleht, wie nur Chriſtus angefleht wird.« Die Wollweberzunft wagte keinen Widerſpruch. Durch Vermittlung Jacopo Salviati's, des Schwagers des Papſtes, kam (22. April 1518) ein Beſchluſs zu Stande, welcher Michelangelo auf Lebenszeit die freie Verfügung über die Marmorbrüche in Pietraſanta gewährte. Er darf Steine brechen laſſen, wo und ſo viele er will, ſie nach Belieben bei allen Werken, die er gegenwärtig ſchafft oder künftig ſchaffen wird, verwenden und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0209
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

durch keine Forderung irgend einer Gebühr oder Abgabe beläſtigt werden. Durch dieſe Freigebigkeit dem Manne gegenüber, der »nach ſeinem Rufe alle anderen Künſtler überragte«, glaubten die Vorſteher der Wollweberzunft die Zukunft Pietraſanta's und des Baues von S. Lorenzo geſichert zu haben.

Michelangelo nahm nun wieder die vorbereitenden Arbeiten auf, ſchloſs neue Contracte mit Steinmetzen in Pietraſanta, ohne aber die Carrareſen vollſtändig von der Marmorlieferung auszuſchlieſsen — es ſcheint, daſs er die Steine von Pietraſanta nur für architektoniſche Zwecke dienlich erachtete — und ſuchte bereits eine Werkſtätte in Florenz, geräumig genug, um die vielen Marmor- und Erzfiguren gleichzeitig in Angriff zu nehmen. Eine ſolche fand ſich auf dem Platze Ogniſanti vor der Kirche.

Der Frieden währte aber nicht lange. Keinen Brief ſchreibt Michelangelo, in welchem er nicht über die Steinmetzen in Pietraſanta Beſchwerde führte. Gleichviel, ob ihre Dummheit oder ihre Böswilligkeit die gröſsere Schuld trug: ſie lebten auf ſeine Koſten, verdarben ihm die Steine, lieſsen dann die Arbeit liegen und gaben ihm noch ſchlimme Nachreden. Auf keinen Menſchen konnte er ſich verlaſſen. Als endlich eine Säule fertig zugerichtet war und gehoben werden ſollte, ſprang der ſchlecht gearbeitete eiſerne Ring, mit welchem ſie gerüſtet war, und ſie zerbrach in hundert Stücke.*) Dennoch hätten alle dieſe Aergerniſſe die Vollendung der Faſſade kaum verhindert — nach Oſtern 1519 dachte er die Bildhauerarbeit zu beginnen — wenn nicht die Entzweiung mit dem Cardinal Giulio de' Medici hinzugetreten wäre. Dieſen verdroſs der ſchleppende Fortgang des Werkes. Zuflüſterungen, daſs die Schuld an Michelangelo liege, dieſer nicht arbeite und niemals die Faſſade vollenden werde, fanden allmählich bei ihm Glauben. Da die unmittelbare Leitung der Arbeiten in den Steinbrüchen beſonders zeitraubend erſchien, ſo ſollte nach dem Vorſchlage des Cardinals Michelangelo mit der Beſchaffung des Materials nicht weiter beläſtigt, ſondern die Marmorblöcke ihm fertig zugerichtet in ſeine Werkſtatt in Florenz geliefert werden. Schon dieſes ging gegen die urſprünglichen Verträge. Es folgte ein weiterer Riſs in dieſelben. Die Domverwaltung brauchte Marmor für die Neupflaſterung der Kirche. Der Cardinal wies ſie an, den Bedarf aus den Steinbrüchen von Pietraſanta zu holen. Da brauſte Michelangelo auf: durch dieſes Eindringen fremder Arbeiter werde ſein und des Papſtes Eigenthum geſchädigt, ehe er von dieſem ſeiner Verflichtungen ledig

*) Milaneſi lett. No. CCCLXIV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0210
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

erklärt worden, dürfe der Cardinal über die Marmorblöcke nicht verfügen. Der Cardinal antwortete kühl: Michelangelo möge nur die empfangenen Gelder und die von ihm gemachten Ausgaben berechnen, er werde ihm dann die Befreiung von allen weiteren Pflichten bei dem Papſte erwirken. Die Rechnung war einfach genug. »Ich habe bisher 2300 Ducaten empfangen und 1800 Ducaten ausgegeben. Und dabei rechne ich nicht die Koſten des Holzmodells, nicht die verlorenen drei Jahre, und auch die Schande will ich nicht anrechnen, daſs mir das Werk zuerſt übergeben und nun, ich weiſs nicht aus welcher Urſache, wieder aus den Händen geriſſen wird, noch auch den Schaden, den ich in Rom, wo ich mein Haus verlaſſen muſste, erlitten habe. Der Papſt nehme einfach die von mir gebrochenen Steine und ich behalte das Geld, das ich noch übrig habe — 500 Ducaten.«

Schwerlich erwartete er, daſs der Papſt ohne alles Widerſtreben bereitwillig auf den Vorſchlag eingehen würde. Bitter klingen daher die Worte, mit welchen er in ſeinen Ricordi (10. März 1520) die Entſchlieſsung des Papſtes verzeichnet. »In der Meinung, daſs die Faſſade von San Lorenzo auf dieſe Weiſe früher vollendet werde, als es nach dem mit mir abgeſchloſſenen Vertrage geſchehen kann, worin ich mit ihm übereinſtimme, hat der Papſt den Vertrag gelöſt und mich von allen Verpflichtungen freigeſprochen, ſo daſs mich niemand fernerhin zur Rechenſchaft ziehen kann.« Damit ſchlieſst die Geſchichte der Faſſade von San Lorenzo.

Beinahe vier Jahre war Michelangelo bereits von Rom abweſend, zu nicht geringem Kummer ſeiner Anhänger, welche in ihrem Kampfe gegen Raffael den natürlichen Führer, das Haupt, vermiſsten. Doppelt eifrig zeigten ſie ſich in ihren Bemühungen, Michelangelo zur Rückkehr zu bewegen. Unmöglich konnte ihm nach dem erduldeten Schimpf Florenz noch einen behaglichen Aufenthalt bieten, in Rom aber war durch Raffael's Tod der freie Raum für eine unbegrenzte Thätigkeit gegeben. Zur Ueberſiedlung drängte am lauteſten Sebaſtiano del Piombo. Den Verkehr mit Michelangelo hatte derſelbe fleiſsig unterhalten, auch perſönliche Beziehungen mit ihm angeknüpft. Michelangelo übernahm (1519) bei einem ſeiner Kinder Pathenſtelle. Mit Sicherheit glaubte er auf Michelangelo's Unterſtützung für ſeine Pläne rechnen zu dürfen. Dieſe gingen aber dahin, Raffael's Erbſchaft anzutreten. Mit ſchlecht verhehlter Schadenfreude gab er Michelangelo Nachricht von Raffael's

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0211
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Anm. 2. Tode. »Ihr werdet wohl ſchon vernommen haben, daſs der arme Teufel Raffael geſtorben iſt. Gewiſs hat es Euch leid gethan. Der liebe Gott möge ihm verzeihen.« Von dem ſiegreichen Nebenbuhler befreit, zweifelte Sebaſtiano nicht daran, allen übrigen Malern und insbeſondere den Schülern Raffael's den Rang abzugewinnen. Er bewarb ſich bei den einflufsreichen Cardinälen wie Bibbiena und auch bei dem Papſte um die Malereien im vaticaniſchen Palaſte. Denn noch harrte die gröſste Stanze, der ſogenannte Conſtantinſaal, des Schmuckes. Der Papſt ſchwankte. Um ihn auf Sebaſtiano's Seite zu bringen, wurde Michelangelo's Vermittlung erbeten.

In der That lieſs ſich dieſer herbei, Sebaſtiano zu empfehlen. Der Brief (Juni 1520) an Bibbiena gerichtet, ſoll ſcherzhaft lauten, doch bricht der Unwille Michelangelo's und die tief verletzte Empfindung in jeder Zeile durch: »Ich bitte Euere Herrlichkeit, nicht als Freund und Diener, denn ich verdiene nicht das eine oder andere zu ſein, ſondern als ein gemeiner, armer, verrückter Kerl, dahin zu wirken, daſs Sebaſtiano einen Antheil an den Arbeiten im Palaſte erhalte. Wenn Euere Herrlichkeit auch meinen mag, die einem Menſchen meines Schlages erwieſene Gefälligkeit ſei weggeworfen, ſo denke ich doch, daſs es mitunter auch angenehm ſein kann, Narren zu dienen, wie ja auch Zwiebeln ſchmecken, wenn man ſich an Kapaunen überſättigt hat. Sebaſtiano iſt wirklich ein tüchtiger Mann. Und der Dienſt, an mir weggeworfen, würde es an ihm nicht ſein. Er würde Euerer Herrlichkeit vielmehr Ehre machen.« *) Im päpſtlichen Palaſte lachte man über die Scherzworte; den bitteren Ernſt, der unter ihnen verborgen war, wollte man nicht verſtehen. Da der Papſt mit der Entſcheidung zögerte, verſuchte Sebaſtiano ſtärkere Mittel. Er beſchwor Michelangelo, ſich perſönlich an der Arbeit zu betheiligen. Wahrſcheinlich dachte er, daſs Michelangelo ſich mit der oberen Leitung begnügen, ihm wenigſtens die Ausführung überlaſſen werde. In einer Unterredung mit dem Papſte (October 1520) ſtellte er dieſem nicht nur ſeine eigenen, ſondern auch Michelangelo's Dienſte zur Verfügung. »Ich erklärte ihm, daſs ich mir mit Euerer Hilfe Wunderdinge zu machen getraute, worauf er antwortete: Daran zweifle ich nicht, denn ihr habt alle von Michelangelo gelernt. Und er ſagte mir ferner: Betrachte doch die Werke Raffael's, wie er die Werke Michelangelo's

Anm. 3. geſehen, hat er ſofort die Weiſe des Perugino verlaſſen und ſich, ſoviel er konnte, jener des Michelangelo genähert. Der iſt aber ein fürchterlicher Menſch, wie du ſelbſt ſiehſt, und es läſst ſich gar nicht mit ihm umgehen.«

*) Milaneſi lett. No. CCCLXXIII.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0212
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Leo hatte noch die Kämpfe mit dem »Terribile« aus Anlafs der Faffade von San Lorenzo in frifcher Erinnerung. Wenige Tage, nachdem Sebaftiano über die Unterredung mit dem Papfte berichtet, kommt er (27. October) abermals darauf zurück, dafs Michelangelo die Ausmalung des Conftantinfaales felbft übernehmen follte. »Es gibt keine ehrenvollere Aufgabe in der Welt. Das wäre eine prächtige Gelegenheit, Euch für alle erlittenen Unbilden zu rächen und die Schwätzer zum Schweigen zu bringen. Die fchönften Gefchichten laffen fich in dem Saale malen.« Und als Michelangelo mit der Zufage noch immer zögert, fchreibt er ihm (9. Nov.) unwillig: »Ihr könntet hier alles erhalten, was Ihr nur wollt; denn ich weifs, wie hoch Euch der Papft achtet, und wenn er von Euch fpricht, fo ift es nicht anders, als wie von einem Bruder und mit Thränen in den Augen. Er hat mir gefagt, dafs ihr zufammen erzogen feid und er zeigt, dafs er Euch kennt und Euch liebt. Aber Ihr jagt nur Jedermann Schrecken ein, felbft dem Papfte.«

Michelangelo war nicht in der Stimmung, vor den Papft als Bittender zu treten. Wie er über diefen und die römifchen Verhältniffe dachte, enthüllt deutlich ein Sonett, welches aus guten Gründen in diefe Zeit verfetzt wird. Dasfelbe, mit den Worten: »Qua si fa elmi di calici e spade« beginnend, ift im Inhalte nicht immer leicht verftändlich, vollends räthfelhaft durch die Unterfchrift: »Michelagniolo in Turchia.« Aber gerade die Bezeichnung »in Turchia« gewährt einen ficheren Anhaltspunkt, die Zeit, in welcher das Sonett gedichtet wurde, zu beftimmen. Im Jahre 1519 hatte Michelangelo von einem Landsmann, der in Adrianopel lebte, die Einladung, ihm dorthin zu folgen, empfangen.*) An Arbeit würde es ihm nicht fehlen, auch nicht an Anerkennung. Da denkt fich Michelangelo bereits im Geifte nach der Türkei verfetzt, und indem er zugleich auf die koftfpieligen Kriege des Papftes und auf die ihm angethane Schmach bei dem Faffadenbau anfpielt, fchildert er in bitterer Weife die römifchen Zuftände, wo aus Kelchen Schwerter und Helme gefchmiedet und Kreuz und Dornen in Lanzen und Schilde umgewandelt werden. »Wenn ich jemals darauf ausging, mir durch die Kunft Schätze zu erwerben: der Mann im Prieftermantel läfst mich unthätig ftehen und macht mich, als wäre er die Medufa, zum leblofen Stein. Arm bin ich nun, und es dient die Armuth zu ewigem Heile; wird nicht aber durch das Treiben auf Erden alle Hoffnung auf das künftige Heil zerftört?«

Michelangelo verzichtete auf jede Theilnahme an den Arbeiten im

---

*) C. Giufti, Rime di Michelangelo. Sonett No. 4. Der Brief des Tommafo di Dolfo bei Gotti I. 144.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0213
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Vatican und kam nicht nach Rom. An ſeiner Stelle ſchickte er eine Statue, die lange genug in der Werkſtatt auf die Vollendung gewartet hatte: die Chriſtusſtatue, beſtimmt, in der Kirche Sta. Maria sopra Minerva aufgeſtellt zu werden.

Vier Römer, Geſchlechtsverwandte, der Canonicus Bernardo Cenci, dann Mario Scapucci, Paolo Caſtellani und Metello Vari, hatten bereits 1514 (14. Juni) Michelangelo eine Marmorſtatue aufgetragen. Sie ſollte den auferſtandenen Chriſtus nackt, mit dem Kreuze im Arme, in natürlicher Gröſse darſtellen und vom Künſtler um den Preis von zweihundert Ducaten binnen vier Jahren vollendet werden. Noch in Rom machte ſich Michelangelo an die Arbeit und ſtellte das Werk auch fertig her. Da aber eine dunkle Marmorader das Antlitz entſtellte, ſo verwarf er das Werk. Er überlieſs es zwar dem Metello Vari, welcher es in ſeinem Hauſe in einem Hofraume aufbewahrte, wo es noch 1550 zu ſehen war; doch verpflichtete er ſich, die Statue in einem reineren Blocke zu wiederholen. Die Ueberſiedlung nach Florenz, der Bau der Lorenzofaſſade verzögerten aber die Arbeit. Ende 1518 lagerte der roh zugehauene Stein mit vielen anderen Marmorblöcken noch in Piſa. Michelangelo wartete auf einen höheren Stand des Arno, um ihn in ſeine florentiner Werkſtätte zu überführen. So kam das Jahr 1521 herbei, ehe die Statue fertig wurde. Pietro Urbano, der bekannte Gehilfe Michelangelo's, brachte ſie nach Rom, um hier mit Rückſicht auf Beleuchtung und den Ort der Aufſtellung die letzte Hand anzulegen. Er entſprach aber ſchlecht dem Vertrauen des Meiſters und verſtümmelte, was er vollenden ſollte. Die Zehen des rechten Fuſses, die Finger, insbeſondere der Hand, welche das Kreuz hielt, erſchienen wie von Teig geknetet, der Bart wie mit einem ſtumpfen Meſſer beſchnitten; auch die richtige Höhe der Aufſtellung (in der Nähe des Hauptaltars) hatte Pietro Urbano nicht getroffen. Um dieſen Mängeln abzuhelfen, wurde auf den Rath Sebaſtiano del Piombo's die Hilfe des ſonſt nicht weiter bekannten Bildhauers Roderigo Frizzi aus Florenz in Anſpruch genommen. Nach der Kürze der Zeit zu ſchlieſsen, welche Frizzi zur Verbeſſerung der Fehler brauchte, und dem geringen Lohne (vier Ducaten), den er verlangte, müſſen jene
Anm. 4. nicht allzu ſchlimm geweſen ſein. Dennoch erbot ſich Michelangelo, die Statue nochmals durch eine neue zu erſetzen. Metello Vari wies den Vorſchlag mit liebenswürdiger Wendung zurück: nur ein ſo groſser Geiſt wie Michelangelo könne ein Werk, das gar nicht beſſer zu machen ſei

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0214
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

und ſeinesgleichen nicht habe, noch beſſer machen wollen. Zum Zeichen ſeiner freudigen Dankbarkeit ſchenkte er dem Künſtler ein Reitpferd.

Chriſtus, nackt und aufrechtſtehend dargeſtellt, wie es die Beſteller des Werkes im Vertrage vorgeſehen, hat das Kreuz mit der Rechten umfaſst und ſtützt es zugleich mit der Linken, indem er den an ein Rohr befeſtigten Schwamm an dasſelbe andrückt. Beide Arme üben die gleiche Function aus: ſie halten das ſeitwärts von Chriſtus aufgepflanzte Triumphalkreuz feſt. Dadurch wird die Bewegung der ganzen Geſtalt beſtimmt. Der linke Arm legt ſich quer über die Bruſt, der Oberkörper wendet ſich dem Kreuze zu. Nur der Kopf, ſcharf nach rechts gerichtet, bringt Contraſte in die Haltung. Offenbar verzichtete Michelangelo freiwillig auf ein reicheres Geberdenſpiel und wollte nicht durch mannichfaltige Bewegung die Einheit und die Wahrheit der plaſtiſchen Auffaſſung ſchädigen. Nackte Figuren ſind in der Kunſtwelt nothwendig auf einen engeren Kreis der Thätigkeit angewieſen. Wenn über die Schilderung ruhiger Anmuth, kraftvoller Schönheit hinausgegangen und das Gebiet lebhaft bewegter Action betreten wird, ſo naht auch bald die Grenze der künſtleriſchen Berechtigung des Nackten. Es iſt überall da berechtigt, ja es bedingt oft die volle Wirkung, wo die ganze oder doch die entſcheidende Handlung auf der ſinnlichen Bewegung, der körperlichen Thätigkeit beruht; es iſt überflüſſig und kann ſogar die Wirkung ſchädigen, wo die Thätigkeit des Körpers oder einzelner Glieder nur die Aufgabe hat, eine innere Empfindung, eine Geiſteshandlung zu verdeutlichen, und wo auf das Erkennen der letzteren der Hauptnachdruck gelegt wird. Im Kampfe und Ringen, im Wettlauf und Tanze enthüllt ſich der künſtleriſche Werth des Nackten; der Schilderung des ungebrochenen, naiven Naturlebens verleiht es erſt die volle Wahrheit. Ein nackter Leib hilft aber nichts dazu, die Geiſtesrichtung und den Charakter einer Perſönlichkeit anſchaulicher zu geſtalten. Die Antike hat dieſe Grenzen erweitert, doch nicht gänzlich vernichtet, in der neueren Kunſt dagegen beſitzen ſie vollſtändige Geltung. Michelangelo handelte alſo weiſe, indem er in ſeiner Chriſtusſtatue die phyſiſche Thätigkeit hervorhob, ſelbſt im Kopfe ſich auf den Ausdruck mildernſter Würde einſchränkte. Eine ſchärfere Individualiſirung, die Andeutung des Lehrens und Segnens etwa durch eine emporgehobene Hand, hätte den Widerſpruch verſtärkt. Befremdend wird Michelangelo's Chriſtusbild immer wirken. Es verſchuldet nicht die Nacktheit dieſen Eindruck. Wer behauptet, daſs der fromme Sinn dieſelbe anſtöſsig finden muſste, vergiſst, daſs der Volksglauben die Heiligung eines Gegenſtandes nicht immer von ſeiner Ehrwürdigkeit abhängig machte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0215
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Wenn es wahr ist, dafs nur die Umhüllung mit einem Bronzeschuh den Marmorfufs der Statue vor dem Schicksale bewahrte, von andächtigen Lippen schliefslich ganz weggeküfst zu werden, so liegt ein giltiges Zeugnifs vor, wie wenig die Nacktheit den Cultus störte. Neuere hervorragende Bildhauer haben uns das Bild Christi in bekleideten Statuen vorgeführt, ohne unserer Phantasie seine Erscheinung näher zu bringen. Das Christusideal, wie es sich im Volksgeiste aufgebaut hat und der Kunst überliefert wurde, verlangt, so mufs man annehmen, eine andere Auffassung und Wiedergabe, als ihr die Einzelstatue zu geben vermag. Ob Christus häfslich, ob er schön von Gestalt war, darüber herrschte in den alten christlichen Zeiten ein langer bitterer Streit. Finsterer Kunsthafs hatte an diesem Zanke grofsen Antheil, aber auch die dämmernde Empfindung, dafs die Natur des Erlösers in der vollendeten äufseren Erscheinung nicht vollkommen ausgesprochen werde, sein Wesen vielmehr erst in seinem Verhältnifs zu den Menschen, in seinem Thun und Handeln sich offenbare. Wenn Christus am Kreuze dargestellt wird, einsam in dunkler Nacht sterbend, oder wenn geschildert wird, wie er gramerfüllt mit der Dornenkrone auf dem Haupte allein auf einem Steine sitzt, so steigert diese Verlassenheit die dramatische Wirkung. Dramatischer Natur sind überhaupt alle Züge, welche das ideale Bild Christi bestimmen. Sein Leiden, sein Lehren und Wirken im Kreise der Schüler, gegenüber den Widersachern, verleihen ihm in den Augen der Gläubigen die göttliche Würde. Michelangelo's Statue mufste unter diesen natürlichen Schranken plastischer Auffassung leiden. Sie zeigt uns das Bild eines Mannes von stattlichen Gliedern und edlem, ernsten Ausdruck, sie hilft das Vorurtheil zerstreuen, als wäre Michelangelo zur Wiedergabe milder, mafsvoller Gestalten unfähig gewesen, sie athmet aber nicht die Fülle des Lebens, welche Michelangelo's Jehova, seinen Propheten und Sibyllen in der sixtinischen Kapelle die Unsterblichkeit sicherten.

Eine dürftige Ausbeute an vollendeten Schöpfungen gewährt das Jahrzehnt, welches seit 1516 verstreicht. Es fehlte zwar Michelangelo nicht an Aufträgen. Der König von Frankreich hatte keinen gröfseren Wunsch, als auch ein Werk von Michelangelo zu besitzen, selbst wenn es nur »eine Kleinigkeit wäre«. Nachdem er die Bilder Raffael's, die heilige Familie, den heiligen Michael und das Porträt der Johanna von Arragonien empfangen hatte, mufste es ihn natürlich reizen, auch den anderen grofsen Meister in seinem Cabinet vertreten zu sehen. Die Bauvorsteher der Kirche San Petronio in Bologna erbaten sein Gutachten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0216
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

über die noch immer unvollendete Faſſade und legten ihm eine Reiſe nach Bologna nahe. Cardinal Grimani brannte vor Verlangen, eine Arbeit Michelangelo's, gleichviel, ob eine Malerei oder eine Sculptur, zu erwerben. Der Rath von Genua verhandelte mit ihm über ein Standbild Andrea Doria's. Viel geplagt wurde Michelangelo auch mit Bitten um Zeichnungen und Entwürfe. Als die Mitglieder der florentiner Akademie 1519 ein Geſuch an den Papſt richteten, er möge die Uebertragung der Gebeine Dante's nach ſeiner Vaterſtadt geſtatten, faſste Michelangelo ſogleich ſelbſtändig den Plan zu einer gröſseren Schöpfung. Er unterſchrieb gleichfalls die Bittſchrift und fügte die Worte hinzu: »Auch biete ich mich an, dem göttlichen Dichter ein würdiges Denkmal in dieſer Stadt zu errichten.«*) Michelangelo konnte ſich aber nicht entſchlieſsen, irgend ein Werk ernſtlich in Angriff zu nehmen. Stets ſtand, einem Geſpenſt gleich, das längſt begonnene und immer wieder unterbrochene Denkmal Julius' II. ihm vor Augen. Es raubte ihm die Freude am Schaffen und die Freiheit zu ſchaffen; es hinderte ihn, ſich einem anderen Werke mit voller Kraft hinzugeben, und doch fehlte ihm der Muth, dasſelbe entweder allen äuſseren Hinderniſſen zum Trotze rüſtig weiterzuführen oder endgiltig aufzugeben. Auch hatten ihn die vielen Plagen und Reibungen, die mit den Vorarbeiten für die Faſſade von San Lorenzo verknüpft waren, merklich ermüdet. »Ich bin alt und ſchlecht aufgelegt«, klagte er ſeinem Freunde Angiolini, welcher Grimani's Bitte ihm vorgetragen hatte. »Wenn ich einen Tag gearbeitet habe, muſs ich vier Tage ausruhen. Ich kann daher nichts Sicheres verſprechen.« So gingen viele Jahre hin. Er war gewiſs nicht unthätig, kam aber nicht vorwärts. Und als er ſich endlich aufraffte, wollte es ſein Verhängniſs, daſs ſeine Kunſt abermals dem Hauſe Medici dienſtbar wurde.

*) Gotti II, 82.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0217
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

VI.

Die Mediceergräber.

Michelangelo in greifen Tagen ſprach öfter ſeufzend von der Tragödie ſeines Lebens und meinte damit das Juliusdenkmal. Mit vollem Rechte hätte er ſeine Klage ausdehnen können, daſs in ſeinem Leben eine Tragödie die andere ablöſte. Dieſe andere Tragödie aber waren die Mediceergräber. Vierzig Jahre lang plagte ihn das Juliusdenkmal. Eine kürzere Friſt verſtrich über der Arbeit an den Grabmonumenten in San Lorenzo, deſto härtere und ſchwerere Kämpfe bereitete das Werk dem Künſtler. Das Juliusdenkmal wurde Michelangelo ſchlieſslich doch nur durch den peinlichen Gedanken verbittert, daſs er ſich nicht kräftig und fähig erwieſen, die äuſseren Hinderniſſe ſeiner Vollendung zu überwinden. Die Mediceergräber dagegen brachten den Künſtlerberuf mit ſeiner ſittlichen Perſönlichkeit in herben Conflict. Er diente einer Familie, welche er gleichzeitig bekämpfte, und verherrlichte das Andenken eines Hauſes, deſſen Daſein er eigentlich verfluchen ſollte. Denn die Arbeit an den Mediceergräbern fiel in die Jahre, in welchen die Republik Florenz den letzten Verſuch wagte, die Herrſchaft der Medici zu brechen, nach kurzem heldenmüthigen Widerſtande aber ihrer Freiheit beraubt und unter das Joch der alten Machthaber zurückgebracht wurde.

Als Michelangelo das Werk begann, da lagen freilich noch die groſsen politiſchen Ereigniſſe weit entfernt, erſchienen die Beziehungen zwiſchen Florenz und dem Haupte der mediceiſchen Familie, dem Papſte Leo, ungetrübt. Genoſſen doch die Florentiner als Landsleute des Papſtes groſse Gunſt in Rom, ſo daſs ſie von den übrigen Italienern vielfach beneidet, ja geradezu als Schmarotzer verſpottet wurden.

Man muſs annehmen, daſs gleich nach dem Tode des letzten directen Sproſſen Coſimo's, des jüngeren Lorenzo de' Medici (4. Mai 1519), der Plan zu einem groſsen Familiengrabmale gefaſst wurde. In einem Briefe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0218
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Michelangelo's an Domenico Buoninſegni aus dem Jahre 1519 findet ſich folgende Stelle: »Ich bin zu jeder Stunde bereit, mit meiner Perſon und meinem Leben dem Cardinal zu dienen, wenn es ihm gefällt. Ich meine die Grabmäler und die Marmorblöcke, die in Carrara beſtellt ſind.« *) Doch gewann der Plan erſt im folgenden Jahre eine greifbare Geſtalt. Michelangelo entwarf eine Skizze zur Grabkapelle und zu dem Denkmal, welche Giulio de' Medici, dem Cardinal, in Rom vorgelegt wurde. In der Kapelle ſollten der alte Coſimo und ſein Enkel Lorenzo il Magnifico, dann die jüngſt verſtorbenen Glieder der Familie: Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, beigeſetzt werden. Alle vier Gräber waren frei aufgeſtellt und in der Mitte der Kapelle errichtet. Der Cardinal billigte den Entwurf; nur erhob er (28. November 1520) den Einwand, daſs die beſchränkten Raumverhältniſſe der Kapelle die freie Aufſtellung der Monumente ſchwer zulaſſen würden.**) Ob ſich Michelangelo gleich oder erſt ſpäter dem Bedenken fügte, wiſſen wir nicht, jedenfalls gab er den Plan auf und verlegte, wie alle uns erhaltenen Zeichnungen zeigen, die Denkmäler an die Wände der viereckigen Kapelle.

Im guten Glauben an den ernſten Willen des Cardinals und nachdem Anm. 1.
er (9. April 1521) eine Anzahlung von 200 Ducaten empfangen hatte, ging Michelangelo ſofort mit dem gewöhnlichen leidenſchaftlichen Eifer daran, das Material für ſeine Arbeit in ſeinen Beſitz zu bringen. Bereits am 10. April ſendet er einen Steinmetzen nach Carrara, um hier Marmor brechen zu laſſen, er ſelbſt folgt ihm und bleibt in Carrara zwanzig Tage, gibt die Maaſse der Steine genau (zum Theil in Thonmodellen) an, und ſchlieſst mit zwei Genoſſenſchaften (22. und 23. April) Verträge ab, über die Lieferung von 200 Laſten Marmor. Die gröſsere Maſſe war für den architektoniſchen Schmuck der Grabkapelle beſtimmt, doch werden drei Blöcke für Figuren und ein Block für eine ſitzende Madonna beſonders erwähnt. Nun beginnt aber wieder das alte Schauſpiel, welches ihm die Arbeit an der Faſſade von San Lorenzo verleidet und ſeine Seele mit Bitterkeit erfüllt hatte. Abermals erfuhr er ſchwere Täuſchungen und gerieth das kaum begonnene Werk ins Stocken.

Michelangelo hatte gleich nach ſeiner Rückkehr von Carrara dem Cardinal Vorſchläge gemacht, wie er die Arbeit weiter zu führen gedenke, entweder indem er gegen eine runde Summe das ganze Werk unternimmt und fertig ſtellt oder indem er nach dem Maaſse und der Zeitdauer ſeiner Arbeit bezahlt wird. Dieſe Anträge wurden ziemlich

*) Milaneſi lett. No. CCCLXXI. | **) Gotti I. 150.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0219
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ungnädig zurückgewieſen. Er erbot ſich ſodann, als der Cardinal doch wieder auf die Sache zurückkam, die Modelle der Grabmäler aus Holz in ganzer Gröſse herzuſtellen, ebenſo die Thonmodelle für die Figuren und die Ornamente zu liefern. »Abermals wurde nichts daraus.« Einen dritten Anlauf wagte Michelangelo, als der Cardinal auf dem Wege zum Heere der Liga im Sommer 1521 Florenz berührte. »Ich eilte gleich zu ihm, denn ich wollte ihm gern dienen und erhielt den Beſcheid, ich möchte nur die Steine und die Arbeiter beſorgen und ſchaffen, was in meinen Kräften ſtände, ſo daſs er bei der Rückkehr etwas gethan vorfinde, ihn aber nicht weiter fragen. Wenn er am Leben bleibe, wolle er auch die Faſſade noch vollenden. Uebrigens habe er dem Domenico Buoninſegni die nöthigen Gelder angewieſen. Als ich aber bei dieſem mich meldete, erhielt ich die Antwort: er wiſſe von nichts.« Auf der Rückreiſe von Mailand im December 1521 gewann der Cardinal trotz ſeiner Eile — er hatte das Heer der Liga auf die Nachricht vom Tode des Papſtes (1. December) ſchleunigſt verlaſſen und begab ſich nach Rom zum Conclave — die Zeit Michelangelo zu ſprechen. Die Hoffnung, jetzt endlich Gewiſſes über ſeine Zukunft zu erfahren, wurde jedoch abermals getäuſcht. »Wir wollen, daſs an den Grabmälern etwas Gutes ſei, nämlich etwas von deiner Hand.« Mit dieſen höflichen Worten wurde der arme Künſtler vertröſtet. Das Werk ſelbſt blieb liegen und ſchwebte noch volle zwei Jahre als unfertiger Plan in der Luft.

Zur Entſchuldigung des Cardinals darf man wohl in dieſem Falle auf die ſchweren politiſchen Wirren und die Geldnoth, unter welchen das Papſtthum gerade in dieſen Jahren darniederlag, hinweiſen. Zwei neue Weltmächte waren allmählich in die Höhe gekommen und hatten den italieniſchen Boden zum Schauplatze auserſehen, hier ihre Kraft zu erproben und ihren Kampf auszufechten. Wie die ganze Welt, ſo war auch der päpſtliche Hof in zwei Parteien, in eine franzöſiſche und eine ſpaniſche, getheilt. Die ausſchlieſsliche Herrſchaft der einen oder der anderen Macht zu verhindern, bald an dieſe, bald an jene ſich anzulehnen, durch dieſe Schaukelkunſt ſich Vortheile zu ſichern, bildete das Hauptziel der päpſtlichen, auch auf das Familienintereſſe bedachten Politik. Die Helden gingen, die Diplomaten kamen. Begreiflich litt unter den unaufhörlichen politiſchen Sorgen die ſtetige Kunſtpflege. Groſse Pläne wurden wohl gefaſst, aber nicht mehr mit treuer Liebe durchgeführt. War der erſte Reiz verflogen, ſo lieſs man den Plan leicht wieder fallen, durch andere Intereſſen abgezogen oder auch der groſsen Koſten wegen bedenklich geworden. Denn namentlich in den letzten Regierungsjahren Leo's X. zeigten die päpſtlichen Kaſſen eine erſchreckende Leere. Aus

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0220
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

den mannichfachen Verhandlungen mit Michelangelo empfängt man den deutlichen Eindruck, wie lähmend die Geldnoth auf die künſtleriſchen Unternehmungen zurückwirkte. Zuerſt werden glänzende Verſprechungen gemacht, auch die erſten Anzahlungen raſch und reichlich geleiſtet, dann aber zeigt ſich ein plötzlicher Umſchlag der Stimmung und ſichtlicher Widerwille, weiter zu gehen und noch ferner groſse Summen für halbvergeſſene Werke zu ſpenden. Dieſes Verhalten entſpricht nur zu gut der leichtſinnigen Wirthſchaft Leo's X., der unfähig war, augenblicklichen Gelüſten von Freigebigkeit zu widerſtehen, für weitausſehende Unternehmungen aber niemals Geld bereit hatte. Der reichſte Papſt war zugleich der ärmſte. Nach ſeinem Tode fand ſich im Schatze nicht einmal ſo viel vor, um Wachskerzen für die Exequien zu kaufen.

Die ſchlechtgeordneten Finanzen der Medici erklären die immer wiederkehrenden Verſchleppungen der Arbeiten, zu welchen Michelangelo berufen war. Sie dauerten auch während des Pontificats Hadrians VI. So lange die Herrſchaft dieſes ehrlichen aber den feingebildeten und durch die Prachtliebe Leo's verwöhnten Italienern widerwärtigen Mannes währte, der in der Sixtiniſchen Kapelle nur eine Badeſtube voll nackter Kerle — una ſtufa d'ignudi — ſah, laſtete überhaupt ein Druck auf allen Künſtlern. Der Cardinal Giulio de' Medici hatte aber noch einen beſonderen Grund, jetzt nicht allzueifrig Michelangelo's Arbeiten in Florenz zu betreiben. Denn der Papſt, von den Erben Julius II. gewonnen, fand es nur billig, daſs Michelangelo angehalten werde, ſein Verſprechen zu erfüllen und das Denkmal Julius' II. zu vollenden. Wolle er dieſes nicht, ſo möge er das empfangene Geld zurückzahlen und Schadenerſatz leiſten. Der Cardinal, welcher ſich bereits als den künftigen Thronerben anſah und ſeinen Einfluſs am päpſtlichen Hofe wahren muſste, hätte unklug gehandelt, wenn er Michelangelo offen von dem Juliusdenkmal abzog und ſo dem ausgeſprochenen Willen des Papſtes ſich widerſetzte. Es blieben daher die Arbeiten für die Mediceergräber vorläufig liegen. Erſt als der Cardinal ſelbſt den Stuhl Petri beſtieg (10. November 1523), kam neues Leben in das Werk. Auch Michelangelo, allen Erfahrungen zum Trotze, theilt die fröhlichen Hoffnungen, mit welchen die Römer und alle Künſtler den Regierungsantritt Clemens' VII. begrüſsten. »Ihr werdet gehört haben«, ſchrieb er dem Domenico Fancelli nach Carrara (25. November), »daſs der Cardinal zum Papſte gewählt worden iſt. Es ſcheint, daſs alle Welt ſich darüber freut. In der Kunſt, ſo meine ich, wird er groſse Dinge unternehmen, alſo dienet gut und treu, daſs wir Ehre einlegen.«

Mit erhöhtem Eifer ging Michelangelo wieder an die Arbeit. Den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0221
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Tag, an welchem ſeine perſönliche Thätigkeit an den Mediceergräbern anfing, verſäumte er nicht in ſeinen Ricordi förmlich anzumerken.
Anm. 2. »Heute am 12. Januar 1524 begann Baſtiano, der Schreiner, mit mir an den Modellen für die Grabmäler zu arbeiten.« Da Michelangelo genau Buch und Rechnung führte, ſelbſt die Nägel, die Bretter, Latten, den Leim einzuſchreiben nicht vergaſs, ſo kann der Fortgang der Arbeit mit groſser Sicherheit verfolgt werden. Der übrigens ganz einfache Bau der Grabkapelle war am früheſten fertig geworden. Am 6. Februar wurde bereits das Gewölbe in Felder eingetheilt und für die Aufnahme des Stucco vorbereitet, bald darauf auch die äuſsere Laterne von dem Maurermeiſter Stefano di Tommaſo vollendet und die faſſettirte vergoldete Kugel, ein Werk des Goldſchmiedes Piloto, aufgeſetzt. Ehe drei Monate verſtrichen waren, hatte Michelangelo bereits das erſte Holzmodell für die Architektur der Grabmäler zuſammengeſtellt und die Thonmodelle für die Figuren in Angriff genommen. Und da die Ankunft der in Carrara beſtellten Steine ſich verſchleppte, ſo lieſs er aus ſeinem Hauſe zwei ihm gehörige Blöcke nach San Lorenzo überführen, um die Marmorarbeit beginnen zu können.

Es ſollte aber Michelangelo auch jetzt nicht ſo gut werden, das angefangene Werk ungeſtört und ungehemmt fortzuſetzen. Papſt Clemens war nicht aus dem Kraftſtoffe eines Julius' II. gebildet worden; nicht einmal die Eigenſchaften, welche Leo's Regierung, wenn nicht groſs, doch äuſserlich glänzend geſtaltet hatten, zeigten ſich bei ihm entwickelt. Sein Wankelmuth und ſeine Unentſchloſſenheit, ſein kleinlich kurzſichtiges Weſen, das ihn nicht über die nächſten Intereſſen hinausblicken und darum ſtets den richtigen Augenblick der Entſcheidung verſtreichen lieſs, erwieſen ſich nicht allein in der Politik verhängniſsvoll, ſondern warfen auch auf ſeine Kunſtliebe einen dunklen Schatten. Er beſaſs nicht den feſten Willen, auf einer Sache, die einmal beſchloſſen war, zu beſtehen, wechſelte gern Pläne und war neuen Projecten leicht zugänglich. Kein Wunder, daſs das Verhältniſs zu Michelangelo bald getrübt wurde und die Klagen über den wetterwendiſchen Herrn in den Briefen des Künſtlers regelmäſsig wiederkehren. Von den Arbeiten an der Lorenzofaſſade her muſste es dem Papſte bekannt ſein, daſs Michelangelo nach ſeiner ganzen Natur unmöglich mit anderen Künſtlern gemeinſam wirken konnte, eine Gleichordnung mit Fachgenoſſen nicht duldete. Trotzdem kam er jetzt abermals darauf zurück. Als der Bildhauer Andrea Sanſovino zu Weihnachten 1523 in Rom ſich aufhielt und dem Papſte den Wunſch
Anm. 3. ausſprach, an den Arbeiten in San Lorenzo mit thätig zu ſein, ging dieſer gleich darauf ein und trug Andrea auf, mit Michelangelo die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0222
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

weitere Abrede zu treffen. Michelangelo zögerte nicht mit ſeiner entſchiedenen Weigerung. »Heiliger Vater«, ſchrieb er dem Papſte, »wenn Ihr wollt, daſs ich das Werk ausführe, ſo ſetzt mir nicht andere Künſtler auf den Nacken, ſondern vertraut mir und gebt mir volle Freiheit. Ihr werdet ſehen, was ich machen kann, und ich werde Euch ſchon Rechenſchaft legen.« Kaum war dieſe Wolke vorübergezogen, ſo ſtieg ſchon wieder eine andere auf. Dem Papſte kam der Gedanke, für die mediceiſche Bücherſammlung, welche nach dem Tode Leo's nach Florenz zurückgebracht worden war, einen ſelbſtändigen, würdigen Bau zu errichten. »Es iſt zwar nicht meine Sache«, meinte Michelangelo, als ihm (Januar 1524) der Wille des Papſtes kundgegeben wurde, »doch will ich die Entwürfe gleich zeichnen.« Lange dauerten die Verhandlungen. Der Papſt fand an der Skizze Manches auszuſetzen, namentlich, daſs Michelangelo die Räume der Bibliothek nur durch Holzlagen von den unteren Zellen der Kanoniker trennte. »Da könnte ja ein betrunkener Mönch leicht die Bibliothek in Brand ſetzen.« Er verlangte eine Wölbung.*) Noch im December 1525 waren die Pläne nicht endgiltig feſtgeſtellt. Der raſchen Vollendung der Grabmäler war dieſer neue Auftrag nicht förderlich. Er vermehrte die Koſten und ſteigerte den Bedarf an Marmor. Michelangelo fand aber ſchon jetzt nur zu oft Anlaſs zur Klage, daſs die beſtellten Steine ausbleiben und vom Papſte kein Geld angewieſen werde. Auf einen dem römiſchen Hofe bequemen und hier auch gewöhnlichen Ausweg ging Michelangelo nicht ein. Der Vertrauensmann des Papſtes, Giovan Francesco Fattucci, trug dem Künſtler eine geiſtliche Pfründe anſtatt des Monatsſoldes von 50 Ducaten an. Das Bild eines ſorgenfreien Alters lockte Michelangelo nicht, wenn es durch die Verpflichtung, die niederen Weihen zu empfangen und ehelos zu bleiben, erkauft werden ſollte.

Heute ſchob der Papſt den Bibliotheksbau, morgen ein Ciborium über dem Altar in S. Lorenzo, beſtimmt, die Reliquien zu bergen, zwiſchen die Arbeiten an den Mediceergräbern ein; das Tollſte aber war der Einfall, an der Ecke der Loggia des mediceiſchen Gartens eine Koloſſalſtatue, vierzig Ellen hoch, ſo daſs ſie noch die Zinnen des Palaſtes überragte, aufzumauern. Wahrſcheinlich hatte die Erinnerung an den neroniſchen Koloſs dieſen thörichten Gedanken geboren. Michelangelo trumpfte ihn, wie ſich gebührte, mit derbem Spotte ab. »Ich ſchlage vor«, ſchrieb er (October 1525) an Fattucci**), »den Koloſs an der anderen Ecke des Platzes zu errichten, da wo die Barbierſtube iſt, und

*) Gotti I, 166.

**) Milaneſi, lett. No. CCCXCIX.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0223
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

um nicht den Miethzins, den dieſe zahlt, zu verlieren, könnte die ſitzende Statue hohl gemacht werden und in die Höhlung der Barbier überſiedeln. Allerdings müſste die Barbierſtube wie bisher einen Schornſtein haben; da denke ich der Statue ein hohles Füllhorn in die Hand zu geben, durch welches der Rauch abzieht. Von dem hohlen Kopfe habe ich gleichfalls vor, Vortheil zu ziehen. Ich kenne auf dem Platze einen Höker, der ein guter Freund von mir, und dieſer hat mir insgeheim mitgetheilt, in dem Raume des Kopfes gäbe es einen prächtigen Taubenſchlag. Mir fällt aber noch etwas Beſſeres ein. Man könnte den Koloſs höher machen; von Werkſtücken laſſen ſich ja Thürme errichten; und der Kopf würde dann als Glockenthurm dienen und im Innern die Glocken von San Lorenzo aufgehängt werden. Wenn dieſelben angeſchlagen würden und der Schall aus dem Munde herauskäme, möchte man dann nicht glauben, beſonders an Feſttagen, wo öfter und mit den groſsen Glocken geläutet wird, der Koloſs ſchreie um Erbarmen?«

Von der Errichtung der Koloſſalſtatue war fernerhin keine Rede. Eine andere Gefahr drohte ſeinen Arbeiten, als der Papſt (Mai 1524) von Jacopo Salviati für den Plan geworben wurde, auch Papſt Leo's und das eigene Grabmal in der neuen Sacriſtei — ſo hieſs die Grabkapelle in San Lorenzo, zum Unterſchiede von der alten von Brunellesco gebauten auf der entgegengeſetzten Seite der Kirche — zu errichten. Ein Monument mit zwei Sarkophagen ſollte dem Andenken des alten Coſimo und des Lorenzo il Magnifico, ein zweites ebenfalls mit zwei Sarkophagen, jenem der beiden Herzöge Giuliano und Lorenzo des Jüngeren gewidmet werden, die beiden Päpſte aber jeder ein ſelbſtändiges Denkmal erhalten.*) Michelangelo wies dieſe Erweiterung des urſprünglichen Planes nicht unbedingt von ſich. Wie aus dem Briefwechſel mit Fattucci hervorgeht, zeichnete er, den Wünſchen des Papſtes entſprechend, neue Entwürfe, wobei er freilich die Beſchränktheit des Kapellenraumes doppelt hinderlich fühlen muſste. Wie bald und aus welchen Gründen die Abſicht, auch den beiden Päpſten in der neuen Sacriſtei von San Lorenzo eine Grabſtätte zu bereiten, aufgegeben wurde, läſst ſich nicht mehr genau feſtſtellen. Im Jahre 1526 dachte man offenbar nicht mehr an die Papſtbegräbniſſe, ſelbſt Coſimo und Lorenzo Magnifico erſcheinen in dieſer Zeit bereits ausgeſchieden. Es iſt von nun an nur noch von Monumenten für Giuliano und Lorenzo den Jüngeren, den beiden »capitani«, die Rede.

*) Gotti I, 158.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0224
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Die Spuren der mannichfachen Wandlungen in der Anlage der mediceiſchen Gräber laſſen ſich in den erhaltenen Skizzen und Zeichnungen ziemlich deutlich verfolgen. Sind wir auch nicht im Stande die

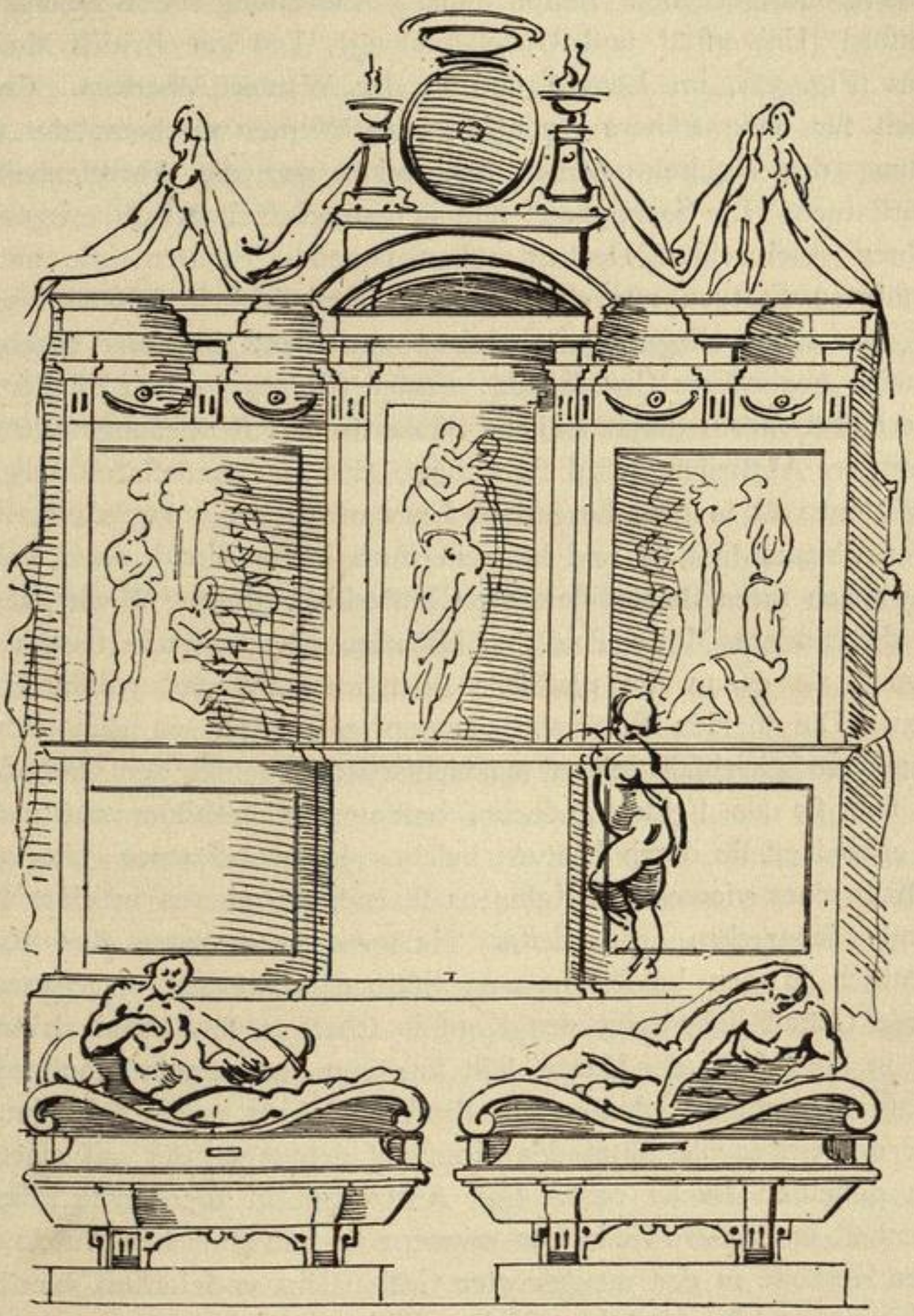

Fig. 32. Skizze zu einem Mediceergrabe. Federzeichnung in Florenz.

Zeitfolge der einzelnen Blätter zweifellos zu beſtimmen, da mehrere Entwürfe auch als bloſse Varianten desſelben Grundgedankens aufgefaſst werden können, ſo entdecken wir doch mit vollkommener Sicherheit zwei aufeinander folgende Stufen in der Entwickelung des Planes.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0225
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Mehrere Skizzen, wenn auch nicht immer die eigenhändige Arbeit Michelangelo's, ſo doch wahrſcheinlich auf ſeinen Angaben und Vorlagen beruhend, zeigen je zwei Sarkophage an einander gereiht und einer reichen Wanddecoration untergeordnet. Beiſpiele dieſer Anordnung liefern Zeichnungen in Oxford (Univerſität und Guiſefammlung), London (Britiſh Muſeum), Florenz (Fig. 32), im Louvre und in der Wiener Albertina. Charakteriſtiſch für dieſe frühere Auffaſſung des Werkes erſcheint die ſtarke Betonung des architektoniſchen Schmuckes und die Abweſenheit der Porträtſtatuen. Die Sarkophage ſind in ganz einfachen Formen gehalten, auf ihren geſchweiften Deckeln ruhen liegende Figuren, die mit den ausgeführten Statuen nur eine flüchtige Aehnlichkeit beſitzen, gewiſs aber, wie dieſe, allegoriſche Geſtalten vorſtellen. Darüber erhebt ſich eine reich gegliederte Grabfaſſade, einmal (Florenz) durch Pilaſter, das andere Mal (Oxford) durch ioniſche Säulen in drei Abtheilungen getrennt. Die mittlere Abtheilung wird ſtets durch eine Madonnenſtatue ausgefüllt. Die Madonna iſt in dem florentiner Entwurfe ſtehend dargeſtellt, in den anderen Skizzen ſitzt ſie und hält ein Buch in der Hand, nach welchem das zwiſchen ihren Beinen ſtehende Chriſtuskind greift. Weder das eine noch das andere Motiv fand bei Michelangelo dauernde Gunſt, ward vielmehr, als er an die plaſtiſche Ausführung ſchritt, vollſtändig verworfen. Die beiden Seitenabtheilungen offenbaren in den einzelnen Zeichnungen gleichfalls einen mannichfachen Wechſel der Compoſition. Bald ſind ſie als Felder gedacht, beſtimmt Reliefbilder aufzunehmen, bald erſcheinen ſie durch Statuen belebt. Je zwei Statuen, die unteren innerhalb eines viereckigen Rahmens ſitzend, die oberen in einer Niſche ſtehend, ſchmücken jede Seite. Heiligenfiguren hatte der Künſtler namentlich in den beiden unteren Statuen ſchwerlich im Sinne. Die ſitzende Geſtalt links zeigt den Kopf in ſcharfem Profil und richtet den Blick in die Ferne; der Mantel fällt loſe von der rechten Schulter herab, ſo daſs die andere Schulter mit Bruſt und Arm nackt erſcheint. Die Figur der Gegenſeite ſtützt den Kopf auf den Arm, der auf einem aufrecht geſtellten Buche ruht. Das Ausblicken in die Ferne, die Verſunkenheit in ſchwere Gedanken erinnern an den ähnlichen Ausdruck der beiden Herzöge in den ausgeführten Grabmälern und locken, hier bereits die Keime zu der charakteriſtiſchen Bildung der letzteren zu erblicken. Doch hält die Anweſenheit des Buches, wenig paſſend bei der Schilderung von Feldherrn, und die zeitloſe Tracht dieſen Glauben wieder zurück. Die oberen, ſtehenden Figuren, die eine mit verſchränkten Armen, die andere undeutlich in der Geberde — der rechte Arm hängt läſſig herab, der linke trägt einen Gegenſtand — können ebenſogut als

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0226
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

allegoriſche Geſtalten wie als Heiligenbilder aufgefaſst werden. Gekrönt wird die Grabfaſſade in der Mitte durch eine mächtige Scheibe, wahrſcheinlich zur Aufnahme des Wappenſchildes beſtimmt, an welche ſich Engel, gleichzeitig einen Vorhang zurückſchiebend, anlehnen, rechts und links ſind dann weiter über dem kräftigen Geſimſe Vaſen und Kandelaber aufgeſtellt, zwiſchen dieſen noch ruhende Figuren angeordnet.

Aus allen dieſen Entwürfen iſt kein einziger Zug auf das wirklich ausgeführte Werk übertragen worden. Bereits im Jahre 1524 beginnt Michelangelo die Grabdenkmäler in eine neue Form zu faſſen. An die Stelle der zwei kleineren nebeneinander geſtellten Sarkophage tritt ein gröſserer Sarkophag, über welchem die Porträtfigur, in einer Niſche ſitzend, ſich erhebt. Dieſe Compoſition verſinnlichen, wenn auch flüchtig, Zeichnungen im Louvre, im britiſchen Muſeum und in Oxford; auf dem letzteren Blatte lieſt man noch einen kurzen Vermerk über kleine Ausgaben der Haushaltung von Michelangelo's eigener Hand, wie er ſolche zu beſſerer Erinnerung raſch aufzuzeichnen liebte und dabei das Datum: 16. Juni 1524. Damals befand ſich die Sache der Grabmäler, wie wir wiſſen, in einer Art von Kriſis. Es ſollten auſser den vier urſprünglich beſtimmten Gräbern auch die Ruheſtätten der beiden mediceiſchen Päpſte in der Kapelle einen Platz erhalten. Während die Schöpfer des mediceiſchen Ruhmes und die Erben der mediceiſchen Macht, die beiden alten Volkshäupter und die jungen Herzöge ſich mit einem gemeinſamen Denkmale begnügen muſsten, dachte man daran, jeden der beiden Päpſte durch ein beſonderes Denkmal zu ehren. In dieſe Zeit fallen offenbar die zuletzt erwähnten Entwürfe, welche nur einen Sarkophag in der Mitte der Wand und darüber Niſchen, die mittlere mit der Statue des Verſtorbenen ausgefüllt, zeigen. Und bei dieſer Anordnung blieb es auch, als der Plan des Mauſoleums, wahrſcheinlich in Folge der Geldnoth des Papſtes, weſentlich beſchnitten und auf die Errichtung von zwei Grabmälern für Giuliano und Lorenzo Medici eingeſchränkt wurde. Das geſchah, wie aus den Briefen Michelangelo's geſchloſſen werden muſs, im Jahre 1525.

Am 24. October dieſes Jahres ſchrieb er an Giovan Francesco Fattucci: »Die vier angefangenen Statuen ſind noch nicht vollendet und iſt noch viel daran zu machen. Die vier anderen Statuen der Flüſſe ſind noch nicht begonnen, weil kein Marmor da war; doch iſt er jetzt gekommen.« Wenige Monate ſpäter (April 1526) berichtet er demſelben Agenten über den Fortgang der Arbeiten Folgendes: »In der nächſten Woche werde ich die bereits angelegten Statuen zudecken laſſen und die Sacriſtei für die Steinmetzen frei laſſen, denn ich will, daſs ſie das andere Grab zu mauern anfangen, jenem gegenüber, welches bereits

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0227
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gemauert und feſtgefugt iſt und woran nur wenig fehlt. Während ſie mauern, denke ich, kann die Wölbung fertig gemacht werden. Ich glaube, mit einer hinreichenden Zahl von Arbeitern könnte dieſes in zwei bis drei Wochen geſchehen. Doch davon verſtehe ich nichts. In der nächſt folgenden Woche kann ſeine Heiligkeit bereits den Meiſter Giovanni da Udine (für die Stuccoarbeiten) ſenden, wenn er will, daſs das Werk jetzt ſchon geſchehe, denn dann wird alles in Ordnung ſein. Ich arbeite ſo viel ich nur vermag. In vierzehn Tagen beginne ich den anderen »Capitano«; dann bleibt mir von wichtigen Arbeiten nichts übrig als die vier Flüſſe. Die vier Figuren auf den Sarkophagen, die vier anderen Figuren auf dem Boden, das ſind die Flüſſe, die zwei »Capitani« und die Madonna, die an der Kopfſeite der Gräber zu ſtehen kommt, das ſind die Statuen, die ich gern eigenhändig arbeiten möchte und von dieſen habe ich ſechs bereits angefangen. Ich fühle mich wohl im Stande, dieſelben zur rechten Zeit fertig zu machen oder das minder Wichtige von Anderen ausführen zu laſſen.«*)

Seit dem April 1526 fehlen für eine lange Zeit alle Nachrichten über die mediceiſchen Denkmäler. Der Grund des Schweigens liegt offen zu Tage. Im Jahre 1527 ſtellte Michelangelo die Thätigkeit in San Lorenzo ein. Die Peſt, die ſchon länger lauernd, jetzt ihre volle Wuth entfeſſelte, verjagte die Arbeiter, der furchtbare Krieg, welcher mit der Plünderung Roms begann und mit der Vernichtung der florentiner Republik ſchloſs, lähmte die Hand des Künſtlers.

Dreimal im Laufe eines Jahrhunderts, ſo beginnt Benedetto Varchi ſeine Erzählung der Geſchichte von Florenz, verſuchten die Florentiner die Gewalt der Medici zu brechen, dreimal verbannten ſie dieſelben aus der Stadt, aber jedesmal kehrten die Medici, gröſser an Macht, wieder. Das Exil des alten Coſimo, das kaum ein Jahr währte, hatte die Florentiner nur von der Unentbehrlichkeit des Mannes überzeugt. Friedlich war er zurückberufen worden; die Rückkehr aus der zweiten achtzehnjährigen Verbannung hatten ſich die Medici bereits mit den Waffen in der Hand ertrotzt. Die enge Verbindung der Familie mit dem Papſtthum war ſeitdem ihre ſtärkſte Stütze geweſen. Als nun das Papſtthum ſelbſt die tiefſte Demüthigung erfahren hatte, Clemens VII. ſcheinbar

*) Milaneſi, lett. No. CD. und CDII.; Gotti I, 173.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0228
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

machtlos zu Boden lag, glaubten die Florentiner endlich die rechte Stunde gekommen, die alte Freiheit für immer zu ſichern.

Papſt Clemens hatte guten Grund, die Franzoſen ebenſo zu fürchten, wie die Kaiſerlichen und hätte am liebſten Franz I. und Karl V. Italien fern gehalten. Sein verhängniſsvoller Wahn, die eine Partei gegen die andere ausſpielen zu können, brachte ihm das Verderben. Im entſcheidenden Augenblicke fand er ſich von der franzöſiſchen Hilfe verlaſſen und dem Angriffe der ſpaniſchen Söldner und der deutſchen Landsknechte rettungslos preisgegeben. Das Ziel ſeiner Politik war die Befreiung Italiens und die Hebung der mediceiſchen Hausmacht, ihr Ende die Eroberung Roms durch die kaiſerlichen Truppen an dem weltgeſchichtlichen Tage des 6. Mai 1527 und die Vertreibung der Medici aus Florenz. Kaum war die Nachricht von dem Falle Roms und der Flucht des Papſtes (11. Mai) nach Florenz gedrungen, als das ohnehin aufgeregte und ſeit längerer Zeit unruhige Volk ſich zum Sturm gegen die herrſchende Partei erhob und die Zuſtände, wie ſie vor der Rückkehr der Medici 1512 beſtanden hatten, wiederherſtellte.

Michelangelo war kein politiſcher Kopf, noch weniger ein ſtrammer Parteimann. Als ihm (Auguſt 1528) ein allerdings untergeordnetes Amt bei der Behörde, welche die fiscaliſchen Rechte an den Liegenſchaften und Einkünften der einzelnen Gemeinden zu wahren hatte, übertragen wurde, dachte er nicht daran, dasſelbe ſelbſt zu übernehmen. »Das verſtehe ich nicht, dazu habe ich auch nicht die Zeit.« Am liebſten hätte er es an ſeinen Bruder Buonarroto übertragen. Auch das perſönliche Stimm- und Wahlrecht lockte ihn nicht. Bei der Wahl eines Proveditore gab er einem Bekannten die Vollmacht, auch in ſeinem Namen zu ſtimmen. »Ihr verſteht dieſe Dinge beſſer als ich, daher billige ich die Stimme, die Ihr an meiner Statt abzugeben habt, wenn ich nur ſo viel Stimme behalte, um plaudern zu können.« Freunden, welche ſich vor den entfeſſelten Leidenſchaften des Volkes fürchteten, half er, ihre Habe an einem ſicheren Orte zu bergen. Piero di Filippo Gondi bat ſich (April 1527) als Verſteck die Sacriſtei von San Lorenzo aus. »Damit ich nicht ſehe, was er da mache, noch merke, wo er ſeine Sache berge, händigte ich ihm die Schlüſſel zur Sacriſtei ein.«*) Gegen die angeſehenſten Parteikämpfer, welche in dieſer Zeit in Florenz herrſchten, gegen Niccolò Capponi und Francesco Carducci, ſprach er nachmals herbe Urtheile aus. Und wenn auch Michelangelo's Erinnerungen im Greiſenalter an dieſe ſtürmiſchen Tage in Bezug auf die Thatſachen nicht

*) Milaneſi lett. No. CXXII und CDV; Ricordi p. 598.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0229
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

mehr feſt und ſicher waren, ſo liegt doch kein Grund vor, ihre Richtigkeit in Bezug auf ſeine Stimmungen zu beſtreiten.

Michelangelo's Verhalten wurde nicht durch politiſche Erwägungen, ſondern durch patriotiſche Empfindungen beſtimmt. Der begeiſterte Verehrer Dante's hegte ein ſtolzes Bild von der Gröſse ſeiner Vaterſtadt in der Bruſt; der Mann, welcher als Jüngling Savonarola's dunklen, aber das Gemüth tief ergreifenden Worten gelauſcht, konnte von dem Traume eines freien Florenz nicht laſſen. Jetzt ſchien der Traum in lebendige Wahrheit ſich verwandeln zu wollen. Wie in den Tagen Savonarola's wurde Chriſtus wieder als König von Florenz ausgerufen, wie damals wurden ſtrenge Geſetze zu Gunſten der Ehrbarkeit und der guten Sitte erlaſſen und auch der groſse Rath, welchen der Mönch von San Marco als den beſten Schutz der Freiheit empfohlen hatte und für welchen auch Michelangelo in ſeiner politiſchen Unſchuld ſchwärmte, ſchien zu gröſserer Bedeutung erhoben zu werden. Wenn nur nicht die vielen Parteien, die ewigen Streitigkeiten und inneren Kämpfe das ideale Bild der freien Republik getrübt hätten! Dieſe lieſsen ihn nicht allein für die Zukunft der Vaterſtadt bangen, ſondern ſchreckten auch ſeine Künſtlerſeele und bewirkten, daſs er zunächſt von aller thätigen Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten ſich zurückhielt. Ohnehin nahmen ihn Familienſorgen in Anſpruch. Sein Bruder Buonarroto, der ihm von allen Verwandten am nächſten ſtand, ſtarb an der Peſt am 2. Juli 1528. Er hatte es im Leben nicht weit gebracht, Michelangelo's Unterſtützung im reichſten Maaſse genoſſen. Auch jetzt muſste Michelangelo die Koſten der Krankheit und des Begräbniſſes tragen und der beiden hinterlaſſenen Kinder, Lionardo und Francesca, ſich annehmen. Die Tochter wurde in ein Kloſter gebracht, um hier bis zu ihrer Verheirathung zu bleiben. Aber auch die Hände des Künſtlers ruhten nicht vollſtändig.

Die politiſche Umwälzung in Florenz hatte Michelangelo gezwungen, die Thätigkeit an den mediceiſchen Grabmälern zu unterbrechen, weil es am Gelde fehlte; dieſelbe Umwälzung brachte ihm dafür eine andere Arbeit, rückte ein halbvergeſſenes Werk wieder in den Vordergrund. Der rieſige Marmorblock, welchen die Signorie im Jahre 1507 in Carrara erworben hatte, damit Michelangelo aus demſelben eine Statue für den Platz vor dem Palaſte meiſsele, war viele Jahre unbenutzt geblieben. Bekanntlich hatte Papſt Julius II. die Reiſe Michelangelo's nach Carrara
Anm. 4. verhindert, da er den Beginn der Frescomalerei in der Sixtina nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0230
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

zurückſchieben wollte. Lange Jahre lag der Stein unbenutzt in den Marmorbrüchen von Carrara, bis er endlich von Clemens VII. dem Baccio Bandinelli zur Bearbeitung überwieſen wurde. Vaſari berichtet in der zweiten Ausgabe ſeiner Biographieen ausführlich über die Kniffe und Liſten, welche bei dieſem Anlaſs gegen Michelangelo in's Werk geſetzt wurden. Der Neid Baccio's, die wetterwendiſche Geſinnung des Papſtes machen die Luſt an Intriguen gegen Michelangelo und ihren Erfolg wahrſcheinlich. Nach Vaſari's Erzählung ſoll der päpſtliche Agent, Domenico Buoninſegni, aus Aerger, daſs Michelangelo bei dem Bau der Lorenzo-faſſade nicht mit ihm gemeinſam Betrug üben wollte, den Papſt bewogen haben, den ledigen Block einem anderen Bildhauer zu ſchenken. Baccio Bandinelli, der ſich gern als der Doppelgänger Michelangelo's aufſpielte, in Wahrheit nur als deſſen Affe auftrat, erbot ſich, einen Hercules, welcher den Cacus tödtet, zu meiſseln. Der Block wurde im Jahre 1525 in Carrara verladen und unter ſchweren Umſtänden — er ſank im Arno und wurde mühſelig von Pietro Roſſelli aus der Tiefe des Fluſſes gehoben — nach Florenz gebracht, wo Bandinelli die Gruppe auszuhauen begann. Seine Arbeit wurde aber bald geſtört. Bandinelli hatte ſeine künſtleriſchen Erfolge ausſchlieſslich auf die Gunſt der Medici gebaut, ſeine Dienſtbarkeit in auffälliger Weiſe ausgeſprochen. Er fühlte ſich nach der Vertreibung der Medici in Florenz nicht mehr ſicher, lieſs ſein Werk in Stich und floh nach Rom. Dieſe Gelegenheit benutzte Michelangelo, um den ihm, wie es ſcheint, wiederholt zugeſagten Block für ſich zu fordern. Die Signorie eilte, ihm zu willfahren. Am 22. Auguſt 1528 faſste ſie den Beſchluſs, den in der Bauhütte des Domes lagernden Block, aus welchem das Bild des Cacus geſchaffen werden ſollte, Michelangelo auszuliefern. Sie gab zu, daſs derſelbe eigentlich ſchon an einen anderen Bildhauer vergeben war, hielt ſich aber durch den Ruhmestitel, den Michelangelo genoſs, zu dem Wechſel des Künſtlers berechtigt. Er durfte frei über den Stein verfügen, nach ſeinem Gutdünken eine Statue oder eine Gruppe aus demſelben meiſseln. Den Platz der Aufſtellung behielt ſie weiteren Beſchlüſſen vor. Bei genauer Prüfung des Marmors fand Michelangelo, daſs die Maaſse für eine Herculesgruppe nicht ausreichten, und entwarf die Skizze zu einem Samſon, welcher mit der Eſelskinnbacke einen niedergeworfenen Philiſter bedroht, während ein zweiter bereits todt zu ſeinen Füſsen liegt.

Unter den Handzeichnungen Michelangelo's entdeckt man mehrere Blätter, welche ſich auf dieſe Entwürfe beziehen. So beſitzen die Oxforder Sammlung, das britiſche Muſeum und Mr. Malcolm in London Skizzen zu einem Hercules, welcher den Antäus in ſeinen Armen erdrückt. Auf-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0231
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

fallender Weiſe trägt die Rückſeite des letzteren Blattes das Datum: 1524. Vielleicht darf man daraus ſchlieſsen, daſs Michelangelo nicht erſt nachträglich die Cacusgruppe in eine Antäusgruppe verwandelte, ſondern ehe er noch den von Bandinelli angelegten Block empfing, die letztere im Sinne hatte. In einer gleichzeitigen Chronik wird in der That als Gegenſtand der Darſtellung: Hercules, welcher den Giganten Antäus erdrückt, angegeben. Bemerkenswerth erſcheint ferner, daſs ſich in der Werkſtätte Michelangelo's in San Lorenzo eine Marmorſtatue, den Hercules mit Antäus darſtellend, vorfand, welche in ſpäteren Tagen der boshaft neidiſche Bandinelli eigenhändig zerſchlug. Offenbar hatte Michelangelo die Gruppe nach dem Wachsmodelle von einem Schüler in Marmor, aber in kleinerem Maaſsſtabe, arbeiten laſſen.

Auch von der Samſongruppe entwarf Michelangelo eine eigenhändige Skizze. Pierino da Vinci, Lionardo's Neffe, unter den jüngeren Künſtlern Michelangelo im Geiſte am nächſten ſtehend, begeiſterte ſich an derſelben zu dem Wagniſs einer verwandten Schilderung in Marmor. Der Verbleib von Pierino's Werke iſt nicht mehr nachzuweiſen und Michelangelo's Skizze (in Wachs?) verſchollen. An die Koloſſalſtatue, die das Gegenſtück zum Giganten bilden und mit dieſem gemeinſam den Palaſt der Signorie bewachen ſollte, legte Michelangelo nicht die Hand an, da ihn die Republik bald nach Uebernahme des Marmorblockes in ihre unmittelbaren Dienſte berief und mit der Leitung der Feſtungsarbeiten betraute.

Zwei Jahre waren ſeit der Erhebung des Volkes von Florenz vorübergegangen. Immer rathloſer zeigten ſich die Häupter der Regierung, immer ſchwieriger und gegen eine glückliche Löſung ſpröder die Verhältniſſe. Alle Berechnungen, auf welche die Florentiner ihr Heil geſetzt hatten, ſchlugen fehl. Die Verbindung der kleineren italieniſchen Staaten unter einander beſaſs bei der Verſchiedenheit ihrer Intereſſen keinen Halt, die Hilfe Frankreichs beſchränkte ſich nach dem Frieden von Cambray auf ſchöne Worte, die Hoffnung endlich auf eine dauernde Entzweiung zwiſchen Kaiſer und Papſt wurde mit jedem Tage ſchwächer. Dem politiſchen Idealismus in Florenz ſchwebte ein doppeltes Ziel vor: die Vertreibung der Barbaren vom Boden Italiens und die Befreiung der Republik aus der Gewalt der Medici. Damit war den Gegnern der Weg zur Einigung gewieſen. Karl V. gab willig ſeine Zuſtimmung zur Unterjochung von Florenz, wenn er dadurch die Freundſchaft des Papſtes, die für die Erweiterung der kaiſerlichen Macht ſo wichtig war, gewann;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0232
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Clemens VII. dagegen, deſſen Papſtmantel überall das mediceiſche Futter durchſcheinen lieſs, verzichtete auf eine nationale Politik im Stile Julius' II., ſobald ihm der Kaiſer die Wiedereroberung von Florenz zuſicherte. Noch ſtand im Frühlinge 1529 die letzte Entſcheidung aus; doch erſchien es rathſam, ſich bei Zeiten auf den Kriegsfall vorzubereiten. Die Republik warb Söldner, nahm Feldhauptleute in ihren Dienſt — als »Capitano generale« wurde im November 1528 der jugendliche Ercole d'Eſte, der Sohn des Herzogs von Ferrara, verpflichtet — und ſorgte für die Befeſtigung der wichtigſten Punkte der Landſchaft. Giovan Francesco da San Gallo, ein Bruder des Baſtiano, bereiſte Monate lang die einzelnen Städte und Flecken, um die Feſtungswerke zu beſichtigen und ihren Ausbau zu beſchleunigen. Zu gleichen Dienſten wurde neben anderen Ingenieuren auch Michelangelo von der Signorie berufen. Auf den Wunſch des Regierungscommiſſars Toſinghi begab er ſich nach Piſa, um hier die Vertheidigung in Stand zu ſetzen.*) Er wurde ſodann dem Kriegsrathe, den »Nove della milizia« beigeordnet und ihm am 6. April 1529 die oberſte Aufſicht über die Feſtungswerke von Florenz übertragen. Aus dem Wortlaute des Decrets, welches ihn zum »generale governatore et procuratore« der Mauern und Wälle der Stadt auf ein Jahr ernannte und ihm den täglichen Sold von einem Goldgulden zuſprach, erſieht man am deutlichſten ſein unbegrenztes Anſehen und das hohe, ihm von den Mitbürgern geſchenkte Vertrauen. Daſs er als Künſtler ſeines gleichen nicht finde, wird in demſelben rühmend hervorgehoben, ſeine Vaterlandsliebe und Uneigennützigkeit in glänzenden Farben geprieſen. Michelangelo faſste das ihm übertragene Amt, ſo fern es auch der bisher geübten Thätigkeit liegen mochte, ernſt und wichtig. Sein Augenmerk richtete er beſonders auf die Befeſtigung des Hügels von San Miniato, der ihm als der Schlüſſel zur Stadt galt, und lieſs hier, wie zahlreiche noch erhaltene Berichte und Rechnungen zeigen, eifrig Gräben ziehen, Wälle mauern und Baſtionen aufwerfen.

Die Signorie nahm Michelangelo's Dienſte auch für auswärtige Miſſionen in Anſpruch. Am 28. Juli 1529 kündigte ſie dem florentiner Geſandten bei dem Herzoge von Ferrara Gallotto Giugni die bevorſtehende Ankunft Michelangelo's an und empfahl ihm den letzteren angelegentlich.**) Er möge ihn bei dem Herzoge einführen und Sorge tragen, daſs Michelangelo alle die Dinge ſehen und hören möge, über welche er im Intereſſe der Republik unterrichtet werden ſoll. Aus den Antworten des Geſandten erſehen wir, daſs es ſich weſentlich um die

*) Gaye Cart. II. No. CXLI. | **) Ebend. No. CXLIV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0233
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Kenntnifs der Befeftigungen handelte, welche der im Feftungsbau und Gefchützwefen berühmte Herzog in feiner Hauptftadt errichtet hatte. Wir erfahren aus Giugni's Briefen ferner, dafs Michelangelo bei dem Herzoge die befte Aufnahme fand, fich aber in die Rolle einer officiellen Perfönlichkeit fchlecht fchickte. Er wies alle ihm zugedachten äufseren Ehren zurück und blieb, wie er es einige Monate früher in Pifa gethan hatte, in einer einfachen Herberge wohnen. Möglich, dafs Michelangelo noch andere Aufträge, als die Befichtigung der Fortification von Ferrara, empfing. Denn er blieb, obgleich feine baldige Rückreife nach Florenz gewünfcht wurde, länger abwefend und dehnte feine Reife bis Venedig aus, welches damals noch, ebenfo wie Herzog Alfons, wenigftens der Form nach mit Florenz verbündet war. Den Aufenthalt in Venedig mufs man aus dem noch erhaltenen Anfang eines Briefentwurfes fchliefsen, welcher in der Handfchrift Michelangelo's lautet: »Venedig, heute den 10. September.« *) Erft nach der Mitte diefes Monats traf er wieder in Florenz ein.

Während feiner Reife waren aber die Würfel gefallen, welche über das Schickfal von Florenz entfchieden. Kaifer Karl V. hatte am 27. Juni das Bündnifs mit dem Papfte abgefchloffen, am 12. Auguft feine Landung in Genua bewerkftelligt und den Vormarfch feines Heeres unter dem Befehle Philiberts von Oranien aus dem Süden Italiens nach Toscana befohlen. Florentiner Gefandte, die in Genua den Kaifer günftiger ftimmen follten, wurden von diefem fchnöde abgewiefen und die Republik dem Belieben des Papftes überantwortet. Nicht minder erfolglos waren die Bemühungen, von dem letzteren mildere Bedingungen zu erhalten. Oranien's Heer drang unaufhaltfam vorwärts. Perugia wurde von Malatefta Baglioni gegen die Zuficherung freien Abzuges ausgeliefert, Cortona ergab fich freiwillig, Caftiglione Aretino wurde mit Waffengewalt erftürmt und geplündert. Der härtefte Schlag aber traf die Florentiner durch den unerwarteten Verluft von Arezzo. Noch am 8. September war hier Michelangelo erwartet worden, um die befte Art der Vertheidigung anzuordnen. **) Er weilte aber damals in Venedig. Der florentinifche Commiffar, durch das Schickfal der anderen Städte erfchreckt und von der Furcht, durch den Feind von Florenz abgefchnitten zu werden, beherrfcht, verlor den Kopf und gab Arezzo, ohne Widerftand zu leiften, preis.

Als die Nachricht von diefer fchmählichen That nach Florenz gelangte, zugleich die Strafsen mit Flüchtlingen fich füllten, Gerüchte von

*) Milanefi, lett. p. 601.

**) Gaye Cart. II. No. CLIII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0234
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

den entſetzlichen Grauſamkeiten des Feindes mächtig an das Ohr ſchlugen, entſtand hier eine furchtbare Aufregung. Die Einen, vom Muthe der Verzweiflung getrieben, riethen zu den heftigſten Maſsregeln, wollten lieber die Heimath zerſtört wiſſen, als ſich wieder unter das Joch der Medici beugen; die Anderen aber ſahen das Unheil über Florenz bereits mit Rieſenſchritten herannahen, hielten den ſchlimmen Ausgang des Kampfes unabwendbar und lieſsen alle Hoffnungen auf Sieg und Freiheit fallen. Warnte doch ſelbſt die Stimme der Natur. In der auf Staatskoſten unterhaltenen Löwengrube ſprengte der Löwe den Käfig und zerriſs die Löwin. In dieſem mörderiſchen Streite der Wappenthiere der Republik ſprach ſich das Schickſal des Staates aus. Immer waren die Florentiner geneigt, auf ſolche Zeichen zu hören, wie hätten ſie jetzt gegen ein ſo deutliches Omen nicht empfindlich ſein ſollen. In der ſchleunigen Flucht, um nicht perſönlich in den ſchnöden Untergang des Vaterlandes verflochten zu werden, erblickten viele der angeſehenſten Männer die einzige Rettung. Zu ihnen gehörte auch Michelangelo. Seit längerer Zeit hatte er guten Grund, über die Lähmung ſeiner Wirkſamkeit zu klagen. Darüber wandelte ihn die Luſt an, wie ſo viele andere Künſtler, ſein Glück in Frankreich zu verſuchen, wo er des glänzendſten Empfanges ſicher ſein konnte. Unter dem Eindrucke des paniſchen Schreckens, der ſich auch ſeiner Seele in den Tagen nach dem Falle Arezzo's bemächtigt und die Entfernung aus Florenz rathſam gemacht hatte, kam er auf den Gedanken der Auswanderung zurück. Er verlieſs Florenz am 21. September und begab ſich zunächſt nach Venedig. Ueber die näheren Umſtände ſeiner Flucht äuſserte er ſich in einem am 25. September, alſo nur vier Tage nach dem Ereigniſſe geſchriebenen Briefe aus Venedig an ſeinen Freund Battiſta della Palla, einen am Hofe König Franz' I. wohlgelittenen und angeſehenen Mann, wie folgt: »Ich entfernte mich von dort, um, wie ich glaube, daſs Ihr wiſst, nach Frankreich zu gehen. Als ich in Venedig angekommen, erkundigte ich mich nach dem Wege und da wurde mir geſagt, ich müſste von hier durch deutſches Gebiet reiſen, was aber gefährlich und ſchwierig ſei. Daher dachte ich, von Euch zu hören, ob Ihr noch geſonnen ſeid, dorthin zu gehen, und Euch zu bitten, wie ich jetzt thue, daſs Ihr mir davon Nachricht gebt, und wo Ihr wünſcht, daſs ich Euch erwarte. Wir würden dann zuſammen reiſen. Ich ging fort, ohne irgend einem Freunde auch nur das geringſte Wort zu ſagen und in haſtiger Verwirrung. Obſchon ich, wie Ihr wiſst, um jeden Preis nach Frankreich gehen wollte und wiederholt die Erlaubniſs dazu nachgeſucht, aber nicht erhalten hatte, ſo war ich dennoch ohne irgend welche Furcht entſchloſſen, erſt das

Anm. 6.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0235
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Ende des Krieges abzuwarten. Aber am Dienstag Morgen, am 21. September, kam einer heraus zu mir vor das Thor S. Niccolò, wo ich mich bei den Baſtionen befand und raunte mir in das Ohr, hier ſei keines Bleibens mehr, wenn ich mir das Leben ſichern wolle. Darauf ging er mit mir nach Hauſe, ſpeiſte dort und verſchaffte mir Pferde und ließs nicht eher von mir ab, als bis er mich aus Florenz herausgebracht hatte, indem er mir vorſtellte, daſs dieſes nur zu meinem Beſten wäre. Ob es ihm Gott oder der Teufel eingegeben, ich weiſs es nicht.«

»Ich bitte Euch, ſchreibt mir auf den erſten Theil meines Briefes, ſobald Ihr könnt, denn ich brenne darauf, fortzugehen. Und wenn Ihr nicht mehr die Luſt habt, nach Frankreich zu reiſen, ſo bitte ich Euch, meldet es mir, damit ich alles vorkehre, ſo gut ich kann, um allein mich auf den Weg zu machen.«

Nach vielen Jahren erzählte Michelangelo die Beweggründe zu ſeiner Flucht und die näheren Umſtände derſelben in verſchiedener Weiſe, und dieſe Erzählung, zuerſt an Buſini (1549) gerichtet und von dieſem Varchi mitgetheilt, fand in den Geſchichtsbüchern allgemeinen Eingang. Darnach hatte Michelangelo, ſowohl bei Niccolò Capponi, wie bei Francesco Carducci, den beiden Gonfalonieren, den ſchlechten Willen und den geringen Ernſt, Florenz zu vertheidigen, bemerkt und ſchlieſslich von den verrätheriſchen Abſichten des oberſten Heerführers, Malateſta Baglioni, ſich überzeugt. Eine gewaltige Furcht ſei über ihn gekommen, daſs es ſeiner Vaterſtadt ſchlecht ergehen werde und auch ihm. Er entſchloſs ſich zur Flucht. Daſſelbe that Rinaldo Orſini, welchem er ſeine Gedanken und Abſichten eröffnet hatte. Nicht ohne Fährlichkeiten verließen ſie das gut bewachte Florenz und eilten nach Ferrara. Von da ging Michelangelo nach Venedig.

Welcher Bericht die gröſsere Glaubwürdigkeit verdiene, kann nicht zweifelhaft ſein. Als ſiebzigjähriger Greis beſaſs Michelangelo nicht mehr ſichere Erinnerungen an alle Einzelheiten, namentlich nicht an die genaue Zeitfolge der Ereigniſſe, die ſich vor mehr als zwanzig Jahren zugetragen hatten. Ueberdies hatte ſich nach dem Falle von Florenz allmählich eine Legende ausgebildet, welche, von den zahlreichen florentiner Verbannten gepflegt, die öffentliche Meinung und das Urtheil vollſtändig beherrſchte. Ohne die Schwäche der Führer, ohne die Verrätherei der Hauptleute wäre Florenz niemals beſiegt worden. Namentlich auf den Kopf Malateſta Baglioni's wurde alle Schmach und Schande gehäuft und ſein Judascharakter in den ſchwärzeſten Farben ausgemalt. Wann hat jemals eine beſiegte Partei die unabwendbare Nothwendigkeit ihrer Niederlage erkannt und nicht in Fehlern und Verbrechen einzelner

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0236
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Perſonen die ausſchlieſsliche Schuld derſelben entdeckt! Unwillkürlich fügte auch Michelangelo ſein perſönliches Schickſal in den Rahmen dieſer Legende und brachte ſeine Flucht mit verrätheriſchen Handlungen Malateſta's in Verbindung, welche dieſer zur Zeit, als jene ſtattfand, gar nicht begangen haben konnte, da er damals noch nicht in Florenz mit ſeinen Söldnern eingerückt war.

Die Worte Buſini's in ſeinem an Varchi gerichteten Briefe, die er aus Michelangelo's Munde ſelbſt vernommen hatte: »Von der Furcht übermannt, daſs es der Stadt und in Folge deſſen auch ihm ſchlecht gehen würde, habe Michelangelo die Flucht ergriffen«, bereiteten den Verehrern des Meiſters ſchon in alten Zeiten groſsen Kummer. Der Vorwurf der Feigheit heftete ſich zähe an ſeine Ferſen. Der alte Jacopo Nardi, welcher die Ereigniſſe miterlebt hatte, wuſste in ſeiner Geſchichte von Florenz zur Entſchuldigung Michelangelo's eben nur die »menſchliche Gebrechlichkeit« anzuführen, der zuweilen ſelbſt die Kräftigſten unterliegen. Und in der That, wenn die Flucht Michelangelo's politiſchen Beweggründen entſprang, durch das Miſstrauen gegen Carducci, Malateſta und andere Führer gezeitigt wurde, erſcheint die Abwehr des Tadels verlorene Liebesmühe. Nun weiſt aber der Brief Michelangelo's an Palla, unmittelbar nach der That geſchrieben, in erſter Linie die Rückſicht auf künſtleriſche Intereſſen als Fluchtmotiv auf. Er ſah ſeine Wirkſamkeit vollſtändig gelähmt und gedachte ſeine Werkſtätte fern von dem zerrütteten und verarmten Italien nach Frankreich zu verlegen.

Die Unmöglichkeit gedeihlicher Thätigkeit in dem groſsen Maaſsſtabe, an den er nun einmal gewöhnt war, muſste ihm namentlich in dieſen Septembertagen nahe rücken. Noch ſtand das traurige Loos, welches Rom durch die Kriegsſchaaren des Kaiſers erduldet, ſeine Plünderung und Verheerung, die furchtbare Noth der Bewohner, der Stillſtand aller künſtleriſchen Unternehmungen — höchſtens zu dürftigen Ausbeſſerungen der halbzerſtörten Häuſer beſaſs man Zeit und Geld — die Oede des Lebens vor Aller Augen. Dieſelben Schaaren wälzten ſich nun mordend, frauenſchändend, ohne auf Widerſtand zu ſtoſsen, gegen Florenz. »Ihr Herren Florentiner, haltet Euere Brocatſtoffe bereit, wir wollen ſie mit unſeren Piken meſſen«, höhnten die ſpaniſchen Söldner. War da für einen Künſtler wohl des Bleibens? Dazu kam der unheimliche Zwieſpalt in Michelangelo's Stellung. In dem groſsen Rathe von Florenz, welcher ſich nach dem Verluſte von Arezzo verſammelte, um die nothwendigen Maaſsregeln der Vertheidigung zu beſchlieſsen, ſprach Lamberto Cambi folgendes Bekenntniſs aus: »Ich verehre den Papſt als das Haupt der Kirche, ich haſſe aber und werde immer haſſen Giulio

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0237
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

de' Medici als den Feind und den Verderber unſerer ſchönen Stadt, ſeines unſchuldigen Vaterlandes.« Gerade ſo waren Michelangelo's Geſinnungen zwiſchen Anhänglichkeit und Zorn getheilt. Gutes und Schlimmes hatte er in gleichem Maaſse von den Medici erfahren, Gutes und Schlimmes von ihnen zu erwarten. Dieſer Widerſpruch muſste ſeine Seele aus dem Gleichgewichte bringen und ſeinen Entſchlüſſen die feſte Klarheit rauben, auch wenn er von Natur zu ruhiger Erwägung der Lage und der Verhältniſſe geneigt geweſen wäre. In Michelangelo's Charakter erſcheint aber kein Zug ſo hervorſtechend, wie die unbedingte Hingabe an augenblickliche Reizungen. Dieſem Zuge entſprang das Miſstrauen, das aufbrauſende, ſcheinbar harte Weſen, die »pazzia«, über welche viel geklagt wurde, ebenſo ſehr, wie die zarte Weichheit des Gemüthes und die Leichtigkeit, mit welcher er umgeſtimmt und gewonnen werden konnte. Gerade ſo wie jetzt hatte er unter ähnlichen Umſtänden ſchon zweimal gehandelt. Auf den Traum eines Dieners der Medici hin entfloh er, als Piero Medici's Herrſchaft bedroht erſchien, im Herbſte 1494 aus Florenz nach Bologna, um nach kurzer Beſinnung zurückzukehren. Die von einem Kämmerling des Papſtes Julius Oſtern 1506 erlittene Kränkung hatte in ihm einen ſo hellen Zorn angefacht, daſs er ohne weitere Ueberlegung Rom ſofort verlieſs und nach Florenz rannte. Und ebenſo genügte jetzt das Geflüſter eines Mannes, den Michelangelo nicht nennt, von dem er aber ſchon nach ein paar Tagen zweifelt, ob er ein wahrer oder falſcher Freund — o Dio o 'l diavolo quello che si sia stato, io non lo so —, um ihn zur ſchleunigen Flucht aus Florenz zu bewegen.

Die Phantaſie ſpäterer Geſchlechter hätte Michelangelo gern auch im Lichte eines politiſchen Helden erblickt. Und wer möchte ſie tadeln, daſs ſie dieſen Lorbeer gleichfalls um ſein Haupt winden wollte. In Zeiten, in welchen das politiſche Intereſſe überwiegt und die nationale Begeiſterung lodert, erſcheint der im Dienſte des Staates erworbene Ruhm als der würdigſte eines groſsen Mannes. Der ſchöpferiſche Künſtler zwar, deſſen Reich in einer idealen Welt ſich befindet, ſteht in der Regel den groſsen Kämpfen des wirklichen Lebens fern. Wer kann ſich z. B. Raffael in politiſchen Wirren befangen oder an den Angelegenheiten des Staates mit ganzer Kraft theilnehmend denken. Michelangelo's Perſönlichkeit aber überragt ſein künſtleriſches Wirken, ſie wird nicht von dem letzteren vollſtändig umſchloſſen, bleibt gleichſam gröſser und umfaſſender über demſelben ſchweben. Sein Geiſt ferner iſt auf das Erhabene, Ernſte gerichtet und dadurch weſentlich geeignet, auch dem öffentlichen Leben im Kreiſe des Staates ſeine Aufmerkſamkeit zu widmen und in das Schickſal des ſo ſchwer heimgeſuchten Volkes einzugreifen. Die Liebe

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0238
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

zum Vaterlande beſeelte ihn in der That tief und mächtig. Politiſches Heldenthum aber begehrte er nicht und war auch nicht für dasſelbe geſchaffen. Dazu hatte gerade in den entſcheidenden Augenblicken die unmittelbare Empfindung eine viel zu groſse Gewalt über ihn. Und wenn auch ſeine Fachkunſt nicht die ganze Kraft aufbrauchte, ſo übte die Rückſicht auf eine reiche künſtleriſche Wirkſamkeit doch immer den weſentlichſten Einfluſs auf ſeine Wünſche.

Daſs die Abſicht, nach Frankreich zu gehen, kein bloſser Vorwand, die Flucht zu beſchönigen, ſondern der wirkliche Grund ſeiner Entfernung aus Florenz war, zeigen ſeine Erlebniſſe in Venedig. Kaum war er daſelbſt angelangt, ſo machte der franzöſiſche Geſandte in Venedig, Lazare de Baïf, die gröſsten Anſtrengungen, um den König zu einem förmlichen Rufe Michelangelo's zu bewegen. Am 14. October ſchrieb er an Franz I.: »Sire, ich habe Euch gemeldet, daſs der vortreffliche Michel-Angelo ſich, als er die Gefahr von Florenz bemerkt, hierher geflüchtet hat und ganz im Verborgenen (in dem Hauſe des Bartolommeo Panciatichi) lebt. Von einem ſeiner Freunde habe ich vernommen, daſs er geneigt ſei, nach Frankreich zu gehen, wenn man ihm einen paſſenden Antrag machte.« Der König bot ihm ein eigenes Haus und ein Jahresgehalt von 1200 Livres auſser anderen Geſchenken an. Michelangelo war aber unterdeſſen nach Florenz wieder zurückgekehrt.

Nachdem der erſte Schrecken über den unerwarteten Verluſt von Perugia, Cortona, Arezzo verflogen war und der Feind doch nicht ſo raſch unter den Mauern von Florenz ſtand, wie man anfangs gefürchtet hatte, ſtieg wieder der Muth und erwachte der Kriegseifer. Wie es in ſolchen Fällen gewöhnlich geſchieht, ſchlug die Stimmung in das vollkommene Gegentheil um, und während man Mitte September bereits alles verloren glaubte, wähnte man ein paar Wochen ſpäter Florenz unbezwinglich, träumte ſogar von einem Siege über die Kaiſerlichen. Natürlich fanden jetzt die Furchtſamen oder Schwankenden, welche unter dem Eindrucke der erſten Niederlagen ſofort die Flucht ergriffen hatten, harte Verdammung. Ueber Michelangelo und zwölf andere Männer, faſt alle Träger erlauchter Familiennamen, wurde am 30. September die Acht ausgeſprochen. Wer von denſelben ſich nicht bis zum Abende des 6. October perſönlich dem Gerichte ſtellte, deſſen Güter ſollten eingezogen werden. Um der angedrohten Strafe zu entgehen, verſteckte oder verkaufte Michelangelo's Magd, Katharina, was ſich in ſeinem Hauſe an Vorräthen und Geräthen befand: Wein, Oel, Korn, Bettzeug, Zinngeſchirr. Doch erwies ſich dieſe Vorſicht überflüſſig. Als Michelangelo die ſchweren Folgen ſeiner haſtigen That erfuhr, ſuchte und gewann er

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0239
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

die Vermittlung Galeotto Giugni's in Ferrara. Dieſer meldete der Balia (13. October) Michelangelo's Bereitwilligkeit zur Rückkehr. »Er würde zu Eueren Füſsen ſich werfen und jedem Euerer Befehle Gehorſam leiſten, wenn er hoffen dürfte, Euere Verzeihung zu erlangen.« Auch Michelangelo's Freunde in Florenz waren eifrig bemüht, ſowohl die Regierung von ſtrengen Maaſsregeln gegen den berühmten Künſtler zurückzuhalten, wie dieſen zur Rückkehr zu bewegen. Namentlich Battiſta della Palla ſchrieb ihm wiederholt eindringliche Briefe, in welchen er ſeine Siegeszuverſicht ausſpricht, Michelangelo eindringlich mahnt, ſich nicht dem Vaterlande zu entziehen und nicht die Heimath zu verlieren, und ſich bereit erklärt, ihm bis Lucca entgegenzugehen und ihn nach Florenz ſicher zurückzubringen. Am 20. October wurde von der Signorie der Geleitsbrief ausgeſtellt, welcher die Friſt zur Rückkehr bis Ende November verlängerte; zwei Tage nachher machte ſich der Steinmetz Baſtiano di Francesco auf den Weg, um denſelben Michelangelo in Venedig zu überreichen.

Langſam und zögernd richtete Michelangelo ſeine Schritte nach Florenz zurück, obſchon ihn in Ferrara (9. November) ſowohl der Herzog wie auch der florentiner Geſandte Giugni mit Päſſen verſehen und der letztere ſeine Empfehlung wiederholt hatte. Palla, der bis zum 19. November vergeblich auf ihn in Lucca gewartet hatte, hielt eine neue noch dringendere Mahnung nöthig. »Ich muſs Euch ſagen, daſs die Güter der Flüchtlinge, welche ſich nicht geſtellt haben, bereits verkauft werden. Und wenn Ihr nicht in der Euch gegönnten Friſt bis zum Schluſſe des Monats zurückgekehrt ſeid, wird es Euch ohne Gnade gerade ſo ergehen.« Kurz vor Ablauf der Friſt traf Michelangelo in Florenz endlich ein. Die Aechtung wurde nun (23. November) zurückgenommen, doch nicht jede Strafe ihm erlaſſen. Den Sold, welchen er als Leiter des Feſtungsweſens bezog, hatte er durch ſeine Flucht aus Florenz verwirkt. Bei dieſer Streichung blieb es, auch nach ſeiner reumüthigen Rückkehr, überdies wurde er auf die Dauer von drei Jahren vom groſsen Rathe ausgeſchloſſen. Auch ſein Vermögen wurde ſtark — wahrſcheinlich durch eine Zwangsanleihe — in Anſpruch genommen. »Die Gemeinde,« klagte er ſpäter, »hat mir ungefähr fünfzehnhundert Ducaten genommen.« Doch erhielt er einen Theil dieſer Summe nach dem Sturze der Republik vom Herzoge Aleſſandro auf die Verwendung des Papſtes zurück.

Nach ſeiner Rückkehr lebte Michelangelo in völliger Zurückgezogenheit und ohne weiter einen thätigen Antheil an der Vertheidigung der Stadt zu nehmen. Zwar erzählen Condivi und nach ihm Vaſari, daſs er, ſobald er in Florenz wieder angelangt war, den Glockenthurm von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0240
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

San Miniato befeſtigen lieſs, welcher durch die feindlichen Geſchoſſe Riſſe erhalten hatte und geben eine Beſchreibung der ſinnreichen Weiſe der neuen Befeſtigung. Mit Wolle ausgeſtopfte Matrazen wurden an Stricken herabgelaſſen und ſo die Mauern gegen die Wirkung der Geſchoſſe gedeckt. Dieſe Angabe beruht auf einer Verwechslung der Zeiten. Möglich, daſs Michelangelo den Rath gab, die Thurmmauern auf die erwähnte Art zu ſchützen, aber er konnte dieſes nicht erſt nach ſeiner Rückkehr thun. Denn ſchon bei der Beſchieſsung des Thurmes von San Miniato am 31. October und den folgenden Tagen zeigte ſich der Anm. 7.
groſse Nutzen der Wollſäcke, denen man es verdankte, daſs, wie in dem Schreiben der Balia an Giugni (9. November) berichtet wird, die Feinde den Angriff auf den Glockenthurm aufgaben, weil ſie ſeine Erfolgloſigkeit einſahen. Auch die andere Nachricht, die ſich von Michelangelo's Thun und Treiben während der Belagerung erhalten hat, muſs nicht nothwendig auf ſeine kriegeriſche Thätigkeit gedeutet werden. Am 22. Februar 1530 empfing er von den Vorſtehern der Dombauhütte die Erlaubniſs, mit zwei Genoſſen die Kuppel zu beſteigen, »ohne in Strafe zu verfallen und Anm. 8.
nur dieſes eine Mal.« Hätte es ſich um die Beobachtung der feindlichen Lagerplätze gehandelt, ſo würde ſchwerlich die Erlaubniſs auf »ein einziges Mal« beſchränkt worden ſein. Wäre Michelangelo im Auftrag der Regierung auf die Kuppel geſtiegen, ſo hätte es nicht der Zuſicherung der Strafloſigkeit bedurft. Wahrſcheinlich wollte Michelangelo ſich überzeugen, ob nicht die Kuppel, für deren Schönheit er ſtets begeiſterte Worte fand, durch feindliche Geſchoſſe Schaden erlitten hätte.

Der Siegestraum, welcher den Florentinern beim Beginn des Kampfes zugelächelt hatte, verflog nur zu bald. Nichts half die Uebertragung der wunderthätigen Madonna dell' Impruneta in den Dom, nichts die feierlichen Bittgänge, die Wiedererweckung des Geiſtes Savonarola's, nichts auch das Niederbrennen der Vorſtädte und Landhäuſer, die radicalen Finanzpläne, die Entfeſſelung der Volksleidenſchaften und die gegen alle Verdächtigen geübte Härte. Die Belagerung währte viele Monate. Das war peinlich für den Papſt, der Millionen zahlen muſste, damit der künftige Herrſcherſitz ſeiner Familie gründlich verheert werde, aber vollends verderblich für Florenz. Peſt und Hungersnoth, Selbſtſucht und Zwietracht machten es jeden Tag zum Widerſtande unfähiger. Als vollends der heldenmüthige Francesco Ferrucci in der Schlacht bei Gavinana gefallen war und der oberſte Führer des Heeres Malateſta

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0241
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Baglioni die Maske abwarf, und offen mit dem Feinde verhandelte, brachen alle Hoffnungen zuſammen. Am 12. Auguſt 1530 unterwarf ſich Florenz dem Kaiſer, welcher nicht ſäumte, die Stadt dem Papſte und den Medici auf Gnade und Ungnade auszuliefern. Zwar enthielt der mit dem Kaiſer abgeſchloſſene Vertrag einzelne Bedingungen zu Gunſten der Florentiner. Wie aber in dem ganzen Kampfe, ſo zeigte ſich auch jetzt am Schluſſe deſſelben der Sieger bemüht, durch die Gröſse ſeiner Fehler und Verbrechen die Schuld vergeſſen zu machen, mit welcher ſich etwa die Florentiner beladen hatten. Er erreichte dadurch, daſs der Ruhm und der Preis den Vertheidigern des alten Florenz allein zufiel. Wie an den Aufſchwung der Republik zur Macht und Freiheit die herrlichſte Blüthe der italieniſchen Bildung ſich knüpft, ſo ſollte der tragiſche Fall der Stadt ſich fruchtbringend für das italieniſche Volk erweiſen. Die Erzählung der Heldenthaten, welche die Florentiner während der Belagerung gewagt, der Leiden, welche ſie erduldet, und der Schmach, welche die Sieger auf ſie gehäuft, hat ſich bis auf unſere Tage herab als ein wirkſames Mittel bewährt, den Freiheitsſinn zu entzünden und die Begeiſterung für die nationale Unabhängigkeit zu wecken.

Eine furchtbare Reaction folgte der Uebergabe der Stadt auf dem Fuſse nach. Die Kerker, in welchen die Geiſseln und die Anhänger der Medici waren gefangen gehalten worden, öffneten ſich, die Flüchtlinge und Verbannten ſtrömten in die Heimath zurück. Der Rachedurſt fand bis zur Ueberſättigung Nahrung. Hinrichtungen, Verbannungen, harte Strafen an Leib und Vermögen trafen Glieder faſt aller vornehmen Familien und erfüllten die Bevölkerung mit Schrecken. Auch Michelangelo hielt ſich ſeit den letzten Tagen der Belagerung verborgen. Er fürchtete, für die Annahme eines Amtes in der Republik, für die Befeſtigung des Hügels und Glockenthurmes von San Miniato zur Verantwortung gezogen zu werden. Das Gerücht machte ihn auch zum Urheber des Planes, den Familienpalaſt der Medici niederzureiſsen und an ſeiner Stelle einen Platz zu ebnen, welcher zur Verhöhnung der Baſtardgeburt des Papſtes den Namen »Platz der Mauleſel« führen ſollte. Sogar Vaſari ſchenkte noch in der erſten Ausgabe ſeiner Biographien dieſen Gerüchten
Anm. 9. Glauben und erwähnte hier Caricaturen auf die Medici, welche Michelangelo gezeichnet hätte. Zum Glücke für dieſen war Baccio Valori, auf deſſen Kopf die Republik vor wenigen Monaten einen Preis geſetzt hatte und welcher nun als Bevollmächtigter des Papſtes groſse Macht übte, Geſchenken zugänglich. Die Zuſage einer Marmorſtatue ſtimmte ihn günſtig für Michelangelo, dem auch der Papſt nicht in dem gefürchteten Maaſse zürnte. »Er liebt Euch,« ſchrieb Sebaſtian del Piombo an Michel-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0242
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

angelo, »und ſpricht von Euch, wie nur ein Vater zu ſeinem Sohne ſprechen kann. Es iſt wahr, zuweilen wurde er traurig, wenn er während der Belagerung das Geſchwätz hörte; er zuckte die Achſeln und ſagte: Michelangelo irrt, ich habe ihm niemals Unrecht gethan.« Ueber ſein Schickſal beruhigt, kam Michelangelo nach einiger Zeit aus ſeinem Verſteck hervor und nahm ſeine Arbeiten wieder auf.

Die erſten genaueren Nachrichten über Michelangelo's Rücktritt in die Dienſte des Papſtes fallen in die Schluſsmonate des Jahres 1530. Dem Papſte war von der wiederbegonnenen Thätigkeit in San Lorenzo berichtet worden. Daraufhin gab er den Auftrag, Michelangelo mitzutheilen, wie ſehr ihn deſſen Fleiſs und Eifer erfreue; er empfahl dringend, man möge doch den Künſtler mit Liebe und Wohlwollen behandeln, und ſetzte (11. December) ihm den früheren Monatsſold, 50 Scudi, wieder aus.*) Michelangelo's raſtloſes Wirken erwähnen auch alle Briefe der Freunde; ſie ſind aber auch alle einig in der Schilderung ſeiner tiefen Verſtimmung, wie er das Maafs ſeiner Kräfte überſchätze und auf ſeine Geſundheit losſtürme. Mehr aus Furcht, nicht das Miſsfallen des Papſtes zu erregen, als aus Liebe zur Sache hatte er die Grabmäler in der Sacriſtei abermals in Angriff genommen. Auch an dem Apollo, der zum Geſchenke für Baccio Valori beſtimmt war, mag er wohl mit mäſsiger Freude gearbeitet haben. Er lieſs ihn halbfertig ſtehen. Die Statue, gegenwärtig im Muſeo nationale in Florenz bewahrt, zeigt den jugendlichen Gott an einen Baumſtamm angelehnt; das linke Bein iſt ſtramm geſpannt, das rechte, gekrümmt, ruht erhöht auf einer Trophäe. Der rechte Arm hängt läſſig an der Seite des kräftig gebauten Leibes herab, mit der Linken greift Apoll über die Schulter, nach der gewöhnlichen Annahme, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Möglich, daſs Michelangelo, der bekanntlich linkshändig war, das Unnatürliche dieſes Griffes nicht merkte. Die Behandlung des Marmors unterſcheidet ſich weſentlich von der Weiſe, welche er bei den Grabmalſtatuen anwendete, die Auffaſſung, auch des geneigten, ſcharf nach links gerichteten Kopfes erinnert an die Sklaven des Juliusdenkmales.

Noch ein anderes Werk beſchäftigte Michelangelo während dieſer Zeit, ja, wenn Vaſari gut unterrichtet iſt, begann er dasſelbe bereits in den letzten Monaten der Belagerung, ein Temperagemälde der Leda mit dem Schwane. Wir würden daraus ſchieſsen, daſs er gern mit ſeinen Gedanken aus der trüben Gegenwart weit weg flüchtete. Der Herzog Alfons hatte das Bild beſtellt, als Michelangelo im Herbſte 1529

*) Gaye II, No. CLXIII.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0243
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

in Ferrara weilte. Für das »ſtudio«, welches Herzog Alfons, ähnlich wie die Gonzaga's in Mantua, mit Werken der beſten Meiſter zu ſchmücken liebte, paſsten mythologiſche Darſtellungen am beſten. Er hatte eine ſolche von Raffael's Hand eifrig begehrt, von Giovanni Bellini und Tizian empfangen. Nun wurde auch Michelangelo's Kunſt für eine ähnliche Schilderung in Anſpruch genommen. Michelangelo hatte ohne Zweifel in Ferrara und Venedig Bilder von Tizian kennen gelernt. Vielleicht hat gerade dieſe Kenntniſs ſeinen Dienſteifer vermehrt. In dem Werke, welches Tizian in dieſer Zeit ſchuf, in dem Tod des Petrus Martyr, zeigte er ſich von Michelangelo's Einfluſſe tief berührt; die Vermuthung darf ausgeſprochen werden, daſs es auch den letzteren reizte, ſich einmal auf einem Gebiete zu verſuchen, welches der vene-
Anm. 10. zianiſche Meiſter am glänzendſten beherrſchte. Das Bild in der alten Temperatechnik in groſsem Maaſsſtabe ausgeführt, ſtellte nach Vaſari's Beſchreibung Leda dar, wie ſie die Umarmung des in Schwanengeſtalt gehüllten Jupiter genieſst, und wie die Frucht dieſer Umarmung, das Dioscurenpaar, aus dem Ei hervorkriecht.

Raſch vollendete Michelangelo das Werk, doch empfing es der urſprüngliche Beſteller nicht. Die Dummheit des Geſandten, welcher im Herbſte 1530 von Herzog Alfons nach Florenz geſendet wurde, um ſich nach dem Schickſal des Bildes zu erkundigen und der ſich ein geringſchätziges Urtheil auszuſprechen vermaſs, erfüllte Michelangelo mit ſo groſsem Zorne, daſs er das Gemälde mit vielen anderen Zeichnungen, Cartons und Modellen, ſeinem Geſellen, dem Maler Antonio Mini, ſchenkte, damit dieſer ſeine heirathsfähigen Schweſtern ausſteuere. Mini brachte den ganzen Schatz 1531 nach Frankreich, wo er das Gemälde der Leda, ſo ſcheint es, zum Gegenſtande einer ſchmutzigen Handelsſpeculation machte. Er trat die Hälfte ſeines Beſitzes am Bilde einem gewiſſen Francesco Tedaldi ab, lieſs aber gleichzeitig von Benedetto del Bene, einem Schüler Sogliani's, eine genaue Copie malen. Ein Exemplar verkaufte er ſodann an König Franz I., welches arg verdorben und von einem mittelmäſsigen Maler reſtaurirt im achtzehnten Jahrhundert nach England gelangte, wo es ebenſo verſcholl, wie der Doppelgänger, welchen Mini zurückbehalten hatte.

Alte Kupferſtiche, (u. a. von Enea Vico), ein Carton in der Academie in London, mehrere Oelbilder (Königliches Schloſs in Berlin, Dresdener Galerie) werden auf Michelangelo's Compoſition zurückgeführt. Der Körper der Leda in dieſen Nachbildungen erinnert allerdings an Michelangelo's Formen, trägt eine ſtarke Verwandtſchaft mit den weiblichen Figuren an den mediceiſchen Grabmälern, beſonders mit der Nacht zur

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0244
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Schau. Doch genügen diese Anklänge nicht, um ein festes Urtheil über ein Werk zu fällen, an welchem der feinere Ausdruck und die malerische Ausführung vorzugsweise fesselte.

Auch sonst fehlte es Michelangelo, nachdem er wieder in seiner Werkstätte heimisch geworden, nicht an Bestellungen. Der Markgraf von Mantua, Federigo Gonzaga, wünschte ein Werk von Michelangelo's Hand für seinen Palazzo del Te. Der Künstler, meinte er, könnte an Sonn- und Festtagen und wenn er sonst nicht weiter beschäftigt sei, für ihn arbeiten. Der Cardinal Cybo erbat sich eine Zeichnung oder ein Modell für ein Grabmal; dem Cardinal Salviati hatte er ein Bild zugesagt. Doch verdarb nicht diese Vielgeschäftigkeit seine Stimmung und Gesundheit. Der Alp, der ihn drückte, war abermals das Juliusdenkmal, an welchem er nicht weiter arbeiten mochte und das er doch nicht aufgeben durfte.

Mit trauriger Regelmäfsigkeit kehrt der Streit in Bezug auf das Juliusdenkmal in jedem gröfseren Lebensabschnitte Michelangelo's wieder. Sobald er ein neues Werk unternimmt oder wenn die schützende Gunst der Päpste weniger hell auf ihn zu strahlen scheint, melden die Erben Julius' II. ihre Ansprüche an und halten ihm ihren Schein vor. Bei Lebzeiten Leo's X. wagten sie es nicht, den Künstler ernstlich an seine Schuld zu mahnen. Als aber Hadrian VI. auf dem Papstthrone safs, erwirkten sie ein Motuproprio, welches sie zu gerichtlichem Vorgehen gegen Michelangelo ermächtigte. Mit dem Regierungsantritte Clemens' VII. besserte sich die Lage wieder für den Künstler. Auf den Wunsch des Papstes wurden Verhandlungen mit den Erben Julius' II. eingeleitet, welche sich mehrere Jahre hinzogen, seit 1527 in Folge der Kriegsereignisse aber abgebrochen wurden. Die Interessen des abwesenden Künstlers vertrat Giovan Francesco Fattucci. An ihn richtete Michelangelo im Januar 1524 einen ausführlichen Bericht über die Geschichte des Denkmales seit 1505, welcher eine der wichtigsten Quellen für seine Biographie bildet, ihn ernannte er ein Jahr später zu seinem Bevollmächtigten. Michelangelo hatte nur einen Wunsch, unter möglichst günstigen Bedingungen von dem Juliusdenkmale loszukommen, um sich seinen Arbeiten in San Lorenzo ungehemmt widmen zu können. »Ich will nicht processiren, schrieb er (19. April 1525) an Giovanni Spina; ich bekenne, dafs ich Unrecht habe und stelle mich hin, als hätte ich den Processs bereits verloren und sei zum Schadenersatze verurtheilt; diesen will ich auch leisten, soweit ich kann. Nur wünsche ich, dafs man mir dabei die Zeit gutrechne, die ich in Bologna und sonst noch für Julius II. verloren habe. Ist einmal

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0245
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

die Erſatzſumme feſtgeſtellt, ſo verkaufe ich meinen Beſitz, erſtatte, was man von mir verlangt, und kann wieder an die Arbeiten für den Papſt denken. So wie jetzt, vermag ich weder zu leben noch zu arbeiten.« *) Aehnlich zornige Briefe ſchrieb er in dieſen Tagen noch gar manche, ſo daſs der Papſt und die römiſchen Gönner und Freunde Mühe hatten, ihn zu beſchwichtigen. Er gab zu, daſs der Aerger über die üble Geſinnung der Erben des Papſtes und die Leidenſchaft ihn zu den allzugroben Keulenſchlägen verführt habe, und willigte (4. September 1525) in den Vorſchlag ein, das Denkmal in der Weiſe der Grabmonumente der Päpſte Pius II. und Pius III. in der Peterskirche (jetzt in S. Andrea della Valle) als einen einfachen Frontbau zu errichten und dabei die von ihm bereits vollendeten vier Statuen zu verwenden.**) Den Abſchluſs der Verhandlungen verhinderten die bald darauf über Rom und Florenz eingebrochenen Wirren. Sobald aber die äuſsere Ordnung wiederhergeſtellt war, meldeten die Erben Julius' II. ihre Forderungen wieder an. Sie glaubten, jetzt würde der päpſtliche Schutz den politiſch verdächtigen Künſtler nicht mehr decken und derſelbe einem Vergleiche raſcher zuſtimmen, umſomehr, als ſelbſt der Papſt auf die Wünſche des Herzogs Francesco Maria Rovere, auf welchen alle Anſprüche der Erben Julius' II. übergegangen waren, Rückſicht nehmen muſste.

Michelangelo's wichtigſter Berather war jetzt nach Fattucci's Entfernung von Rom Sebaſtian del Piombo, welcher es auch an ermuthigendem Zuſpruche und an Verſicherungen, wie wohlwollend und freundſchaftlich der Papſt ihm geſinnt ſei, nicht fehlen lieſs, lange Zeit aber mit ſeinen Vorſchlägen nicht durchdrang. Michelangelo bot ſich an, zweitauſend Ducaten zu zahlen, die bereits bearbeiteten Marmorblöcke auszuliefern und auf Verlangen auch Modelle und Zeichnungen zu entwerfen, nach welchen jüngere Bildhauer das Werk vollenden könnten. Das genügte aber den Vertretern des Herzogs von Urbino nicht. Sie wieſen auf die groſse, von Michelangelo empfangene Summe — 8000 Ducaten — hin und forderten ſeine unmittelbare Theilnahme auch an der weiteren Ausführung des Denkmales. Sebaſtiano ſuchte dieſe Gegenſätze zu vermitteln. Den Abgeſandten des Herzogs hielt er den hohen Werth der von Michelangelo bereits begonnenen Statuen vor. »Ob ſie denn glaubten, daſs Jemand das Werk vollenden würde, wenn Ihr, was Gott verhüten möge, mit dem Tode abginget. Es regnet keine Michelangelo's. Und ob Ihr nicht in Florenz nothwendig gegenwärtig ſein müſſet, um die Statuen, ſowohl die fertigen wie die angelegten nach Rom zu ſchaffen?«

*) Milaneſi lett. No. CCCXCIV. | **) Ebend. No. CCCXCVIII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0246
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Seinem Freunde ſtellte er wieder vor, wie mühelos er ſeinen Willen durchſetzen und dennoch den Herzog von Urbino befriedigen könne. Er möge dem letzteren ſeine Mitwirkung auch bei den weiteren Arbeiten am Denkmale verſprechen, das Maafs der perſönlichen Theilnahme aber dann nach Belieben ausdehnen oder einſchränken. »Euch ſchadet niemand wenn nicht Ihr ſelbſt, nämlich Euer Anſehen und die Gröſse Eurer Werke. Etwas von Eurem Schatten muſs auf das Denkmal fallen, ſonſt werden dieſe Leute niemals zufrieden ſein. Wenn Ihr meinem Rathe folgt, ſo braucht Ihr nichts zu arbeiten und bewahrt doch den Schein alles gethan zu haben.« *) Michelangelo's Antwort auf dieſen wenig ehrenhaften Vorſchlag, deſſen »bisogna un pocco dell' ombra voſtra« aber auf die Entſtehung vieler Werke ein ſcharfes Licht wirft, iſt nicht bekannt. Ueber Jahr und Tag dauerte bereits das Spiel mit dem Fangballe übertriebener Forderungen und halber Zuſagen. Michelangelo, obſchon der zunächſt daran Betheiligte, ſah demſelben in Florenz ſcheinbar mit verſchränkten Armen zu. In Wahrheit aber wurden ſein Miſsmuth und ſeine Verſtimmung immer ſtärker; er floh die Menſchen, vergrub ſich in mannichfache Arbeiten und ſank in ſeiner Geſundheit allmählich ſo tief, daſs die Freunde ernſtlich für ſein Leben zu ſorgen begannen. Den ſprechendſten Ausdruck dieſer Freundesſorgen liefert ein Brief (29. September 1531) des Giovanbattiſta Mini, an Baccio Valori in der Abſicht geſchrieben, damit dieſer ihn dem Papſte vorlege.**)

Nachdem Mini das einſame Leben Michelangelo's beſchrieben und die Schönheit der Grabſtatuen, an welchen gerade der Meiſter arbeitete, geſchildert, fährt er fort: »Wir Freunde ſind der Ueberzeugung, daſs Michelangelo bald ſterben müſſe, wenn nicht Hilfe geſchafft wird. Er arbeitet zu viel, iſst ſchlecht und wenig und ſchläft noch weniger. Er iſt ganz abgemagert und leidet ſeit einem Monate an Schwindel und Kopfſchmerzen. Der Papſt muſs ihm verbieten, im Winter in der Sacriſtei zu arbeiten, denn die kalte und feuchte Luft dort würde ihn tödten. Weiter aber muſs die Sache mit dem Herzog von Urbino irgendwie zu Ende gebracht werden. Sie macht ihn ganz melancholiſch. Würde man ihm zehntauſend Ducaten ſchenken, ſo wäre ihm das nicht ſo lieb, als die friedliche Schlichtung des Streites mit den Erben Julius' II.« Dem Papſte wurde die bedauerliche Lage des Künſtlers nicht verheimlicht. Den Beweis liefert das am 21. November 1531 an Michelangelo gerichtete päpſtliche Breve, welches in den Eingangsworten auf die ſchlechte Geſundheit desſelben Bezug nimmt und die guten Wünſche Clemens' VII.

*) Gotti I, 214 ff.

**) Gaye II, No. CLXVIII.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0247
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

für Michelangelo's Wohlergehen und langes Leben ausſpricht. Weiterhin wurde in dem Breve Michelangelo bei ſchweren Kirchenſtrafen — sub excommunicationis latae sententiae poena — verboten, an irgend einem Werke, ſei es der Malerei oder der Sculptur, zu arbeiten, auſser an den Grabmälern in der Sacriſtei von San Lorenzo.*) Schwerlich weckte dieſes Heilmittel im Herzen Michelangelo's groſse Freude. Es befreite ihn zwar von zudringlichen Kunſtliebhabern. Im vertraulichen Geſpräche erläuterte der Papſt den Wortlaut des Breves dahin, Michelangelo möge ſich einen Pinſel an den Fuſs anbinden und ein paar Striche machen und den Beſtellern ſagen: da habt ihr Euer Gemälde. Wie es aber mit dem Herzog gehalten werden ſollte, blieb auch jetzt völlig unklar.

Da entſchloſs ſich denn Michelangelo auf den Rath der Freunde kurzweg, ſelbſt nach Rom zu reiſen und perſönlich mit den Agenten des Herzogs zu verhandeln. Im Frühlinge 1532 traf er hier ein und brachte es in der That fertig, daſs am 29. April unter Aufhebung aller früheren Contracte ein neuer Vertrag abgeſchloſſen wurde. Bei der Unterzeichnung war er leider nicht mehr gegenwärtig, wodurch in ſpäteren Jahren wieder neue Wirren entſtanden, da Michelangelo die Richtigkeit einzelner Angaben beſtritt. Die Uebereinkunft regelte zunächſt den Ort der Aufſtellung des Denkmales. An die Peterskirche war nicht zu denken, die Kirche Sta. Maria del popolo, welche die Agenten des Herzogs in Vorſchlag brachten, wies Michelangelo wegen des ſchlechten Lichtes und des engen Raumes zurück. So wurde denn die Kirche S. Pietro in vincoli, von welcher Papſt Julius II. den Cardinalstitel empfangen hatte, auserſehen, ſein Denkmal aufzunehmen. Dieſes freilich erſcheint jetzt in arg verkümmerter Geſtalt. Die Zahl der Statuen, urſprünglich auf vierzig feſtgeſtellt, ſchrumpft auf ſechs ein, welche Michelangelo theils noch in Rom, theils in Florenz mehr oder weniger vollendet aufbewahrt und für das Denkmal auch in ſeiner neuen Geſtalt verwenden will- Der Vertrag vom 29. April verpflichtete den Künſtler zur Lieferung der Zeichnungen und Modelle und zur Vollendung des ganzen Werkes in der Friſt von drei Jahren, doch durfte er die Hilfe anderer Bildhauer dabei in Anſpruch nehmen. Als Gegenleiſtung bot der Herzog von Urbino zu den bereits dem Künſtler ausgezahlten 8000 Ducaten noch andere zweitauſend an, wobei aber der Werth des Hauſes, welches Michelangelo in Rom eingeräumt worden war, mitberechnet wurde. Um die Arbeit zu fördern, geſtattete der Papſt, daſs Michelangelo alljährlich einige Monate in Rom zubringen dürfe, und gab ihm die Erlaubniſs,

*) Bottari lett. pitt. VI. 54.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0248
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

auch bei den Mediceergräbern einen Theil der Arbeit auf die Schultern jüngerer Kräfte zu übertragen.*)

So ſchienen denn endlich alle Schwierigkeiten überwunden und was ſo vollſtändig verfahren war, wieder in die rechten Geleiſe zurückgebracht. Die nächſten Jahre durfte Michelangelo in Frieden zu verleben hoffen. Er theilte ſeine Zeit zwiſchen die beiden Städte Rom und Florenz, ſeine Arbeit zwiſchen die beiden Werke: das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Aber ſchon ſtiegen neue Wolken auf, und drohten neue Störungen.

Der Papſt hatte, während Michelangelo im Frühling 1532 in Rom verweilte, ſchon wieder ein anderes Unternehmen in das Auge gefaſst. Michelangelo ſollte den Meiſsel mit dem Pinſel vertauſchen und den maleriſchen Schmuck der Sixtiniſchen Kapelle vollenden. Allerdings konnte dieſes nur auf Koſten der älteren Fresken geſchehen, welche theilweiſe abgeſchlagen werden muſsten, um für die neue Schöpfung Raum zu gewinnen. Selbſt zwei Lunetten von Michelangelo's Decke traf das gleiche Loos. Aber alle dieſe Rückſichten traten gegen den Wunſch zurück, den Meiſter für ein Werk zu gewinnen, in welchem ſeine Kunſt ſich glänzender als jemals zuvor entfalten konnte. Denn an der Altarwand ſollte er das jüngſte Gericht malen, an der gegenüberliegenden Seite, über dem Eingange, den Sturz Lucifer's ſchildern.

Natürlich förderte dieſer Plan nicht die anderen, bereits begonnenen Arbeiten. Das Juliusdenkmal blieb abermals liegen. Aber auch den Mediceergräbern war das Schickſal beſchieden, verſtümmelt und verkürzt auf die Nachwelt zu kommen. Michelangelo machte von der päpſtlichen Erlaubniſs, ſich ſowohl in der Bibliothek wie in der Sacriſtei von San Lorenzo von jüngeren Genoſſen helfen zu laſſen, guten Gebrauch. Neben Raffaelo da Montelupo, der ſich bereits in Loreto als Bildhauer bewährt hatte, und dem aus früheren Jahren befreundeten Fra Giovanni Agnolo Montorſoli, erſcheint auch Niccolò de' Pericoli, unter dem Spitznamen Tribolo beſſer bekannt, als Mitarbeiter an den Grabmälern. Von Michelangelo's eigener Thätigkeit im Jahre 1533 erfahren wir nur, daſs er in Carrara zwei Marmorthüren und die Treppenſtufen für die Bibliothek beſtellte und (October) zwei kleine Thonmodelle zu den Figuren des Himmels und der Erde entwarf, welche Tribolo für das Grabmal Giuliano's in Marmor ausführen ſollte. Wenn er gegen ſeine frühere Gewohnheit fremde Kräfte in ſo reichem Maſse heranzog, ſo leitete ihn dabei nicht blos der Wunſch, das ſo lange ſchon währende Werk raſch

*) Milaneſi, lett. p. 702; Vaſari VII. 377.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0249 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

zu vollenden, ſondern auch die Sehnſucht, das ihm unheimlich gewordene Florenz bald zu verlaſſen. Mit dem Papſte hatte er Frieden geſchloſſen und einen freundſchaftlichen Verkehr wieder hergeſtellt. Als dieſer im Herbſte 1533 nach Marſeille reiſte, um daſelbſt die Vermählung ſeiner Nichte, der »Ducheſſina« Catarina Medici, mit dem zweiten Sohne König Franz' I. zu feiern, begrüſste ihn auch Michelangelo in San Miniato al Tedesco und fand gnädigſte Aufnahme.*) Mit dem neuen Machthaber von Florenz, dem elenden Aleſſandro, konnte und wollte ſich Michelangelo auf keinen guten Fuſs ſtellen. Er hatte alle Urſache, den Haſs und Zorn dieſes Fürſten zu fürchten, wenn ihm einmal der Schutz und die Gunſt des Papſtes fehlen ſollte. Da traf es ſich denn glücklich, daſs der Tod Papſt Clemens' VII. in die Zeit fiel, welche Michelangelo vertragsmäſsig in Rom zubringen durfte, um hier an dem Juliusdenkmale und an dem jüngſten Gerichte zu arbeiten. Am 25. September 1534, zwei Tage nach dem Tode des Papſtes, war er in Rom angelangt.**) Er bedachte ſich keinen Augenblick, Florenz für immer den Rücken zu kehren. Seitdem der Vater (1533) neunzigjährig geſtorben war, feſſelten ihn keine ſtarken Familienbande mehr an die Heimat, nach der Einführung der erblichen Herrſchaft der Medici muſste jede Hoffnung auf die Wiederherſtellung der alten Freiheit ſchwinden.

Die Mediceergräber ſind von nun an für Michelangelo nicht mehr vorhanden. Mit keinem Worte berührt er dieſelben in ſeinen Briefen, auch nicht den leiſeſten Wunſch giebt er jemals zu erkennen, das Werk zu vollenden. Noch fehlten zwölf Statuen vollſtändig; von den nach ſeinen Modellen gearbeiteten kamen nur die Statue des h. Damian von Montelupo und jene des h. Cosmas von Montorſoli und auch dieſe letztere viel ſpäter zu Stande. Die Statuen des Himmels und der Erde, welche Tribolo in Marmor ausführen ſollte, wurden nach dem Tode Clemens' VII. aufgegeben, und ſelbſt unter den ſieben von Michelangelo ſelbſt gemeiſselten Statuen waren mehrere unvollendet und harrten noch der Aufſtellung auf ihrem Platze. Michelangelo überlieſs es den Florentinern, die Grabkapelle in Ordnung zu bringen. Vaſari, welcher gerade für dieſes Werk Michelangelo's die höchſte Begeiſterung fühlte und die Grabſtatuen allen Schöpfungen der Antike voranſtellte, hatte im Jahre 1537 den Herzog Aleſſandro für den Plan gewonnen, die Grabkapelle durch Michelangelo, Tribolo und andere Bildhauer vollenden zu laſſen. Die Ermordung des Herzogs vereitelte aber dieſe Abſicht, die überdies auch

Anm. 11.

*) Milaneſi lett. p. 604.

**) Ebend. No. CDLXXXII. Milaneſi's Zweifel an dem Datum ſind grundlos.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0250
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

an der vorausſichtlichen Weigerung Michelangelo's geſcheitert wäre. Vaſari kam noch einmal auf den Gedanken zurück, als im Jahre 1563 Herzog Coſimo die florentiner Akademie geſtiftet, und dieſe Michelangelo zu ihrem Haupte erwählt hatte, in der Hoffnung, er werde dadurch bewogen werden, in ſeine Vaterſtadt zurückzukehren. Daran wurde der Plan geknüpft, die noch fehlenden zwölf Statuen, — je zwei in den Niſchen über den Sarkophagen und acht in den Tabernakeln über den Thüren — ſowie die Malereien und Ornamente von verſchiedenen Meiſtern unter Michelangelo's Aufſicht und nach ſeinen Andeutungen herſtellen zu laſſen. Auch jetzt wurden die frommen Wünſche nicht erfüllt, aber doch ſo viel durch Vaſari's und Borghini's Vorſorge erreicht, daſs die bis dahin vernachläſſigte und durch die Benützung als Sacriſtei beſchmutzte Capelle in beſſeren Stand, wie wir ſie noch heute erblicken, geſetzt wurde.

Die Grabkapelle der Medici iſt ein einfacher, viereckiger, mit einer Kuppel überwölbter Raum, in Maaſsen und Verhältniſſen der gegenüberliegenden alten Sacriſtei Brunellesco's entſprechend und durch Pilaſter, Tabernakel und Niſchen gegliedert. Der mittlere Haupttheil der Wand wird durch zwei cannelirte Pfeiler von den beiden Seitenfeldern geſchieden, welche über den Thüren von Säulen eingefaſste, durch geſchweifte Giebel geſchloſſene Tabernakel enthalten. Ueber den Pfeilern zieht ſich ein kräftig profilirtes Gebälk hin, auf welchem ſich ein zweites niedrigeres Stockwerk erhebt. Auch dieſes wird durch Pilaſter in der Weiſe gegliedert, daſs die mittlere Abtheilung von einer Quertafel ausgefüllt erſcheint, während die Seitenflächen mit Tabernakeln geſchmückt ſind. In den Lunetten in dem groſsen Bogen unter der Kuppel iſt ſtets ein mit einem geſchweiften Giebel gekröntes Fenſter angebracht. Der Hintergrund des unteren Mittelfeldes, vor welchem der Sarkophag ſteht, wird gleichfalls durch zwei Paare gekuppelter Pfeiler in drei Felder getheilt, in welchen ſich drei Niſchen, zur Aufnahme von Statuen beſtimmt, befinden. Das Auge des Baukünſtlers entdeckt an dieſer architektoniſchen Decoration mannichfache Fehler. Es tadelt die Willkür in der Bildung der einzelnen Glieder, die nicht immer einfach reine Zeichnung derſelben, ihre Häufung, wodurch ſie klein erſcheinen, es vergiſst dabei aber, daſs die Architektur hier keine ſelbſtändige Wirkung üben ſollte, ſondern mit klarem Bewuſstſein nur als Hintergrund des plaſtiſchen Schmuckes aufgefaſst wurde. Dieſen Zweck erfüllt ſie vollſtändig und würde ihn noch glänzender erreichen, wenn die vielen jetzt leeren Niſchen durch Statuen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0251
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

eine reiche Belebung empfingen. Und wie die Architektur von Michelangelo mit ſteter Rückſicht auf den möglich beſten Eindruck der Statuen entworfen wurde, ſo ſind wieder dieſe mit feiner und weiſer Beziehung auf das Licht, welches durch die Kuppellaterne milde und einheitlich einſtrömt, modellirt. Wir wiſſen, daſs Michelangelo die Statuen an Ort und Stelle gearbeitet hat. Er gewann dadurch den Vortheil, daſs er die Wirkung des Lichtes genau berechnen und die Flächen der Körper demſelben gemäſs geſtalten konnte. Daher üben die Grabſtatuen, hier betrachtet, einen Reiz aus, der in Nachbildungen, in anderen Räumen aufgeſtellt, auch nicht annähernd geahnt wird.

Die Anordnung der beiden Grabmäler, auf welche das mediceiſche Mauſoleum ſchlieſslich eingeſchränkt wurde, iſt folgende. Der Wand tritt ein verhältniſsmäſsig kleiner Sarkophag vor, auf deſſen abgerundetem ſchrägen Deckel, einander mit dem Rücken zugekehrt, je zwei allegoriſche Geſtalten lagern, von ſo mächtigen Gliedern, daſs ihre Beine weit über den Sarkophag hinausragen (Fig. 33). Schwerlich entſpricht dieſe Anordnung den urſprünglichen Abſichten Michelangelo's; wahrſcheinlich wurde ſie erſt in ſpäterer Zeit beſchloſſen, wie denn überhaupt bei dem wiederholten Planwechſel die Stellung einzelner Figuren mannichfache Veränderung erfuhr. Doch deuten mehrere Thonſkizzen darauf hin, daſs ſich ſchon Michelangelo ſelbſt mit den einfach ſchrägen Linien der Sarkophagdeckel vertraut gemacht hatte. Ueber dem Sarkophag in der Wandniſche, von Pilaſterpaaren eingeſchloſſen, zeigen ſich ſodann dem Auge die ſitzenden Figuren der »Capitani.« Beide tragen eine ideale antike Rüſtung; doch ſind ſie in Haltung und Ausdruck weſentlich verſchieden. Der Feldherr an der Wand rechts vom Eintretenden, mit dem ſtolzen, beinahe harten Herrſcherblicke ſtellt Giuliano de' Medici vor, den dritten Sohn des Lorenzo Magnifico, der auch den Namen: Herzog von Nemours führt. Zu ſeinen Füſsen ruhen die allegoriſchen Geſtalten des Tages und der Nacht. Das Grabmal auf der gegenüberliegenden Wand birgt die Gebeine des Herzogs von Urbino, des jüngeren Lorenzo Medici, welchen noch im Jahre 1537 der Leichnam ſeines Sohnes, des ermordeten Herzogs Aleſſandro, zugeſellt wurde. In tiefe nachdenkliche Stimmung verſunken iſt Lorenzo geſchildert — il pensoso nennt ihn Vaſari —; ihn begleiten, auf dem Sarkophage lagernd, die Perſonificationen der Morgen- und Abenddämmerung — l'aurora ed il crepuscolo. An der Wand dem Altar gegenüber wurden die Statuen aufgeſtellt, welche durch die Beſchränkung des ganzen Werkes ihre urſprüngliche Beſtimmung eingebüſst hatten: die Madonna zwiſchen dem h. Damian Montelupo's und dem h. Cosmas Montorſoli's. Die beiden Schutzheiligen des mediceiſchen Hauſes — an

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0252
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

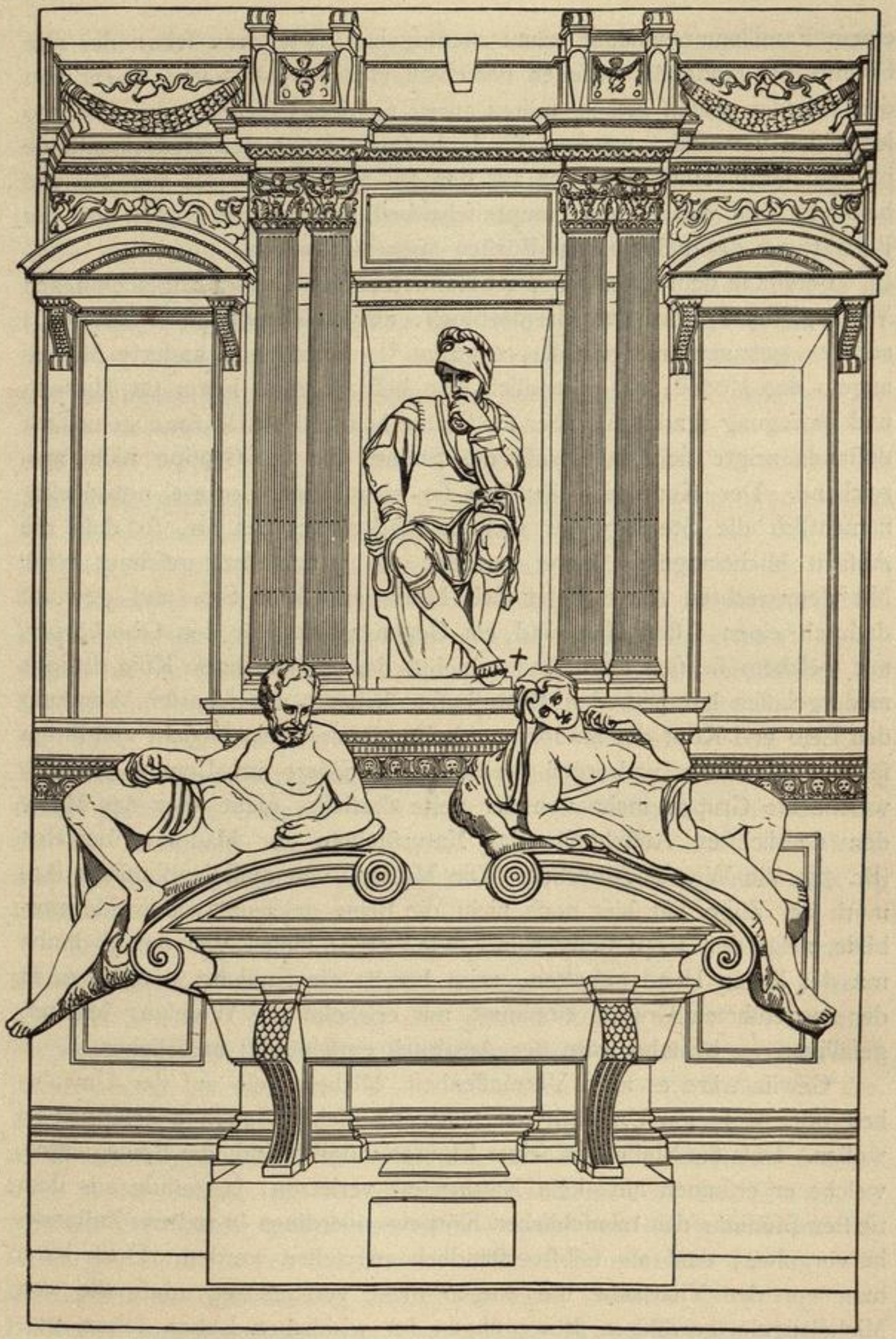

Fig. 33. Denkmal des Lorenzo de' Medici. S. Lorenzo in Florenz.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0253
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

einem Familienmonumente kaum zu umgehen, wie denn ſchon der alte Coſimo die Madonna zwiſchen denſelben Heiligen 1450 von Roger van der Weyden malen ließ — ſollten zuerſt an dem Grabmale des Lorenzo Magnifico verwendet werden; die bedeutende Rolle der Madonnenſtatue in dem Grabſchmucke iſt uns aus den früheſten Entwürfen des Meiſters bekannt. Sie war für die Hauptniſche beſtimmt, welche ſpäter von der Porträtfigur des beigeſetzten Fürſten ausgefüllt wurde.

Bereits in dem erſten mit den Steinmetzen von Carrara abgeſchloſſenen Vertrag (1521) wird der Marmorblock, aus welchem eine »Madonna a sedere« gehauen werden ſolle, erwähnt.*) Wiederholt änderte Michelangelo das Modell, bis er endlich eine befriedigende Form für Haltung und Bewegung fand. Als aber die Statue halbfertig in Marmor gemeißelt daſtand, zeigte ſich das Maaſs des Steines für die Gruppe nicht ausreichend. Der Künſtler vollendete ſie nicht, und deutete nothdürftig namentlich die Stellung des rechten Madonnenarmes an, ſo daſs die Abſicht Michelangelo's mehr errathen als unmittelbar geſchaut wird. Mit dem rechten Arme ſtützt ſich Maria auf ihren Sitz und gewinnt dadurch einen feſten Halt und ein Gegengewicht für den Oberkörper, mit welchem ſie ſich dem Kinde zuneigt, das ſich auf ihrem Knie rittlings niedergelaſſen hat und, den Mutterbuſen ſuchend, mit ſcharfer Wendung den Leib und Kopf der Madonna zukehrt, ſo daſs ſein Geſicht von ihrem faltigen Gewande verborgen bleibt. Eine Skizze im Louvre (Br. 41), welche die Gruppe mehr von der Seite darſtellt, giebt über das Motiv den deutlichſten Aufſchluſs, das Naturſtudium zur Madonna bewahrt (Br. 34) die Wiener Albertina. Die Mutter, von auffallend milder Anmuth der Züge, hat hier noch nicht die Beine gekreuzt wie im Marmorbilde, neigt den Kopf tiefer zum Kinde herab; dieſes, von der Madonna mit der linken Hand gehalten, zeigt bereits die Stellung, welche es in der ausgeführten Gruppe einnimmt, nur erſcheint die Wendung leichter, gefälliger, — beinahe wäre der Ausdruck entſchlüpft: natürlicher.

Gewiſs wäre es arge Vermeſſenheit, Michelangelo auf der Unwahrheit oder wohl gar Unrichtigkeit ſeiner plaſtiſchen Geſtalten ertappen zu wollen. Daſs die Stellungen ſeiner Figuren möglich ſind, die Bewegungen, welche er erſonnen hat, kein Naturgeſetz verletzen, ja gerade aus dem tiefſten Studium des menſchlichen Körpers, allerdings in todtem Zuſtande, hervorgehen, darf als ſelbſtverſtändlich angeſehen werden. Doch kann man vor der Thatſache die Augen nicht verſchließen, daſs die von Michelangelo gewählten Bewegungen im wirklichen Leben ſelten vor-

*) Milaneſi, lett. p. 696.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0254
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

kommen und nicht nur als ungewöhnliche und unnöthige auffallen, ſondern auch den Schein des Gewaltſamen und Künſtlichen wecken. Die Vergleichung des nach der Natur gezeichneten Blattes mit der gemeiſſelten Gruppe lehrt Michelangelo's eigenthümliche Weiſe trefflich kennen. Der Vorgang iſt im Grunde hier und dort der gleiche. Während aber in der nach dem Leben gezeichneten Skizze das Kind mit behaglicher Ruhe nach dem Mutterbuſen greift, um keine Linie ſtärker den Körper wendet, als gerade nöthig iſt, ſteigert ſich in dem Marmorwerke die Bewegung zu groſser Heftigkeit und wird ein Ueberſchuſs in der Kraftäuſserung bemerkbar. Das nur mühſam verdeckte leidenſchaftliche Weſen des Künſtlers hat dieſe Verwandlung hervorgerufen. Wunderbar verwandt erſcheinen Michelangelo's Methode, den Marmor zu bearbeiten, und ſeine Weiſe, den von ihm geſchaffenen Geſtalten Charakter und Stimmung einzuhauchen. Wie er, nur mit dem kleinen Wachsmodell als Richtſchnur und Hilfe zur Seite, kühn und gewaltig auf den Block losſchlägt, gleichſam die äuſseren Hüllen abreiſst, welche das im Inneren des Steines bereits lauſchende Bild verbergen, und in ſeiner Haſt es kaum erwarten kann, daſs dasſelbe fertig an das Licht trete: ebenſo drängt er in der Seelenſchilderung alles zurück, was die Macht der Empfindung oder die Kraft der Bewegung dämpfen könnte und ſchiebt zur Seite, was den Kern des Ausdruckes vielleicht mildern möchte. Von einer inneren Erregtheit übermannt, ſteigerte er auch die Stimmung ſeiner plaſtiſchen Geſtalten weit über das gewöhnliche Maaſs und läſst ſie ihre Thätigkeit mit rückhaltloſer Leidenſchaft äuſsern. Dort droht ihm die Gefahr, daſs er ſich verhaut, hier ſtreift er zuweilen nahe an Uebertreibung. Anm. 12.

Kein Zug unterſcheidet Michelangelo's Schöpfungen von den natürlich lebendigen Weſen und auch von den Werken der Antike ſo ſehr wie dieſe rauhe Unterwerfung des ganzen Leibes unter eine einzige Empfindung oder Bewegung. Michelangelo's Geſtalten ſetzen eine viel ſtärkere Kraft ein, als dieſes in der wirklichen, ſtets ſparſamen und der Ruhe geneigten Natur geſchieht, und während in der Antike alle Actionen als Aeuſserungen freier Perſönlichkeiten auftreten und in jedem Augenblick in den Schooſs der letzteren zurückgenommen werden können, erſcheinen die Männer und Frauen Michelangelo's als die widerſtandsloſen Geſchöpfe einer inneren Empfindung, welche die einzelnen Glieder nicht harmoniſch und gleichmäſsig belebt, die einen vielmehr mit der ganzen Fülle des Ausdruckes ausſtattet, die anderen dagegen beinahe nur ſchwer und leblos bildet. Dieſes auf einen Punkt hinzielende, erhöhte Leben übt eine mächtige Wirkung. Auch wenn wir uns mit Michelangelo's

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0255
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

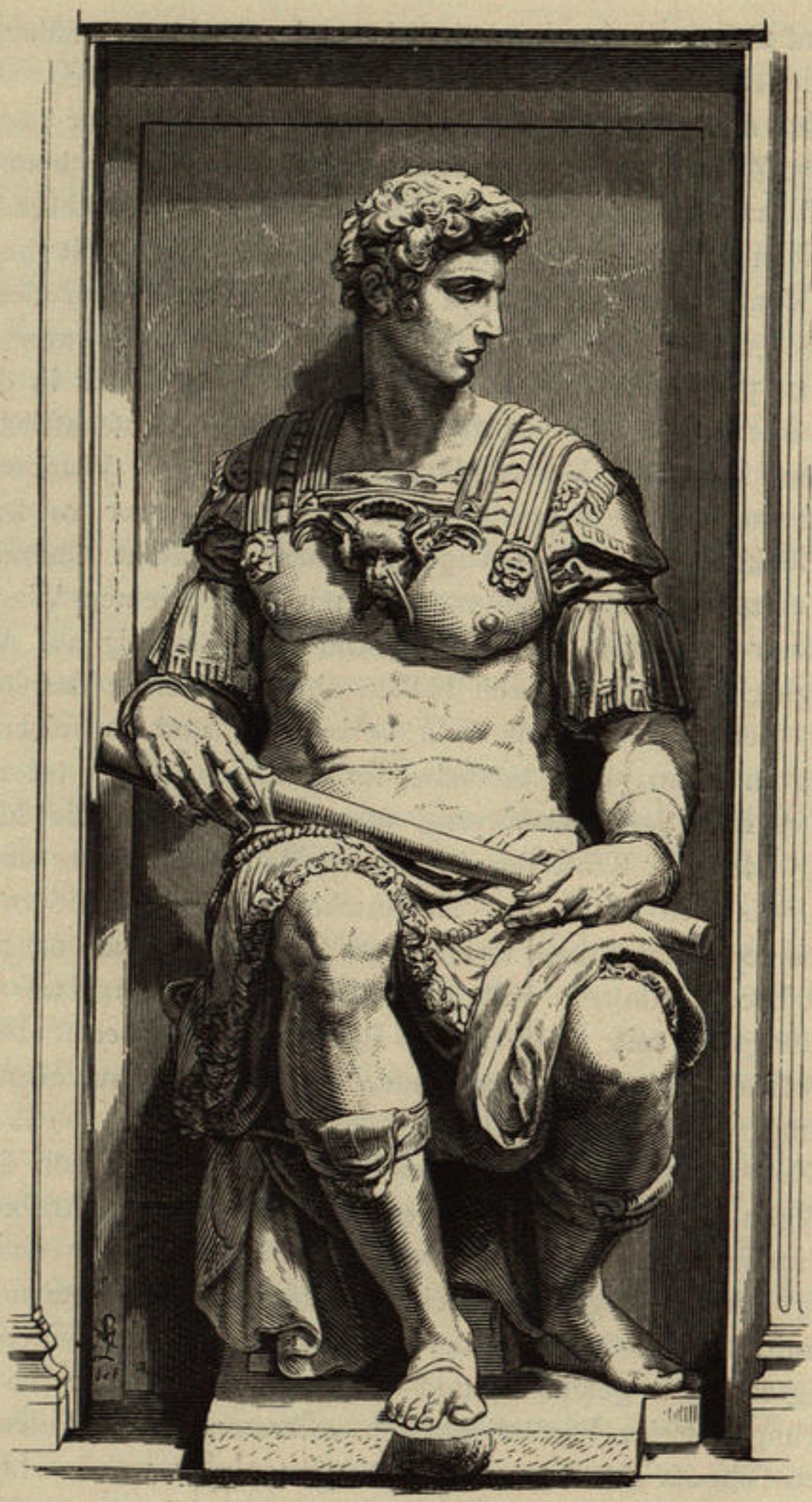

Fig. 34. Vom Grabmal des Giuliano de' Medici in Florenz.

Geſtalten nicht befreunden können, erfahren wir einen erſchütternden Eindruck, der uns nicht losläſst, uns vielmehr immer und immer wieder zu jenen zurückzukehren zwingt. Aber auch das fremdartige, nicht gleich verſtändliche, zuweilen räthſelhafte Weſen der Figuren Michelangelo's

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0256
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 35. Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici in Florenz.

findet in dieſer Weiſe zu ſchaffen ſeine Erklärung. Nirgends zeigt es ſich ſtärker als in den Statuen der mediceiſchen Gräber.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0257
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Beſitzen wir aber das Recht, von mediceiſchen Gräbern, von Denkmälern, zu Ehren Giuliano's und Lorenzo's de' Medici errichtet, zu ſprechen? Hat nicht das Werk unter ſeinen Händen, vielleicht unwillkürlich, vielleicht mit ſeinem Willen eine ganz andere Bedeutung gewonnen? Sind nicht dieſe Gräber in Wahrheit als Monument zum Andenken an die ſo ſchmachvoll gemordete florentiner Republik, an die für immer getödtete Freiheit ſeiner Vaterſtadt geſchaffen? Erwägen wir die Umſtände, unter welchen das Werk zu Stande kam. Während er an den Grabſtatuen arbeitete, war ſeine Seele von dunklen Gedanken erfüllt, ſein Herz durch bittere Empfindungen zerriſſen. Schwer laſtete auf ihm das furchtbare Schickſal des Vaterlandes, welches rohe Gewalt einem entarteten Herrſchergeſchlechte überantwortet hatte. Zorn überwältigte ihn, daſs er Zeuge ſein muſste des Unterganges des alten Florenz und des Unglückes ſo zahlreicher hochragender, ihm befreundeter Männer. War es ein Wunder, wenn er alle dieſe Sorgen und peinlichen Gedanken in den Stein eingrub und ſeine patriotiſche Trauer in den Grabſtatuen verkörperte? Keinen Lorenzo Medici meiſselte er, keine Perſonification der Nacht wurde von ihm geſchaffen. Höfiſche Leute mochten dieſe Benennungen feſthalten, in Wahrheit aber ſpricht aus dieſen Statuen nur die Klage um Florenz, verewigen dieſelben ſeine politiſchen Geſinnungen. Und billigt Michelangelo nicht ſelbſt dieſe Deutung? Weltbekannt iſt ſeine Antwort auf das Epigramm Giovanbattiſta Strozzi's. Dieſer hatte an die Statue der Nacht ihr zum Preiſe folgende Vierzeile angeheftet:

Die Nacht, die du in ſüſsem Schlummer hier
Erblickſt, ihr hat ein Engel Form gegeben
Aus Stein; doch ſchläft ſie, darum hat ſie Leben.
Wenn du nicht glaubſt, ruf' ihr, ſie ſpricht zu dir.

Anm. 13. Als Michelangelo von dieſem Epigramm erfuhr, lieſs er die Nacht ſelbſt ſprechen:

Lieb iſt der Schlaf mir, lieber Steines Weiſe,
So lange Schmach und bittrer Jammer währen.
Nichts ſehn, nichts hören iſt mein ganz Begehren,
So wecke mich nicht auf, o rede leiſe!

Gewiſs drücken dieſe Verſe eine tiefe politiſche Verſtimmung aus, und der Statue der Nacht in den Mund gelegt, geſtatten ſie die Deutung, daſs Michelangelo in derſelben den Schmerz und die Trauer über die unſelige Lage ſeines Vaterlandes, vornehmlich über den Untergang der alten Freiheit von Florenz verkörpern wollte. Dieſe Verſe ſind aber erſt ein halb Jahrzehnt nach der Vollendung der Statue gedichtet worden,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0258
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

können daher nicht als ein untrügliches Zeugnifs, was Michelangelo bei dem Entwurfe das Werkes dachte, angerufen werden. Bekanntlich bemächtigte fich der Anhänger der Republik und der zahlreichen florentiner Verbannten, mit welchen Michelangelo viel verkehrte, erft dann die vollkommene Hoffnungslofigkeit und fteigerte fich demgemäfs die Erbitterung, als nach der Ermordung Alefſandro's der junge Cofimo die Zügel der Regierung ergriff, mit ftarker Hand die Gegner niederwarf und die unbeftrittene feſte Herrfchaft über Florenz gewann. Nun erft merkten fie, dafs fie für eine verlorene Sache gekämpft und gelebt hatten. Die Befchränkung des Rechtes, aus fpäteren Aeufserungen des Künftlers auf feine urfprünglichen Abfichten zu fchliefsen, wird aber den Glauben an die politifche Tendenz der Mediceerdenkmäler kaum verdrängen. Leicht faſslich und unmittelbar verftändlich erfcheint jedem Gebildeten ein Kunftwerk, an welches er greifbare Gedanken knüpfen kann. Unwillkürlich gleitet er von der Betrachtung der Formen zur Zergliederung wohlvertrauter gegenftändlicher Vorftellungen und überträgt die Gunft und das Intereſſe, welches ihm diefe inhaltreichen Erinnerungen gewähren, auf das Kunftwerk. Nur einen Augenblick fucht er die Geftalten der beiden Herzöge auf den mediceifchen Gräbern, die fo wenig des Porträtmäfsigen befitzen, nur kurz verweilt er bei den allegorifchen Figuren der Zeit und ihrer Theile, welche mit den gangbaren Perfonificationen gar nichts gemein haben. An feinen Augen zieht die florentiner Tragödie vorüber, der Held der Freiheit, der von der Welt nichts mehr wiffen will, nur feinem Schmerze lebt, der Tyrann, welcher hochmüthig herausfordernd um fich blickt und die in Gram verfunkene Geftalt des Vaterlandes.

So lockend es aber auch erfcheinen mag, in dem Ausdrucke und der Stimmung der Grabftatuen politifche Anfpielungen zu entdecken, fo mufs doch aus äufseren und inneren Gründen die Meinung, als ob Michelangelo in Wahrheit ein politifches Denkmal fchaffen wollte, zurückgewiefen werden. Lange vor dem Ausbruche des Krieges waren die meiften Statuen bereits weit vorgerückt, jedenfalls alle vorbedacht und in den — theilweife noch erhaltenen — Wachsmodellen entworfen. Wir erinnern uns, dafs er im April 1526 dem päpftlichen Vertrauensmann Fattucci meldete, er werde nächftens den »anderen Capitano« in Angriff nehmen. Das fetzt doch die Vollendung des Gegenbildes voraus. Er erwähnt ferner in demfelben Briefe, dafs er fechs Statuen begonnen habe. Da von den Darftellungen der »Flüffe« am Fufse der Denkmäler fortan keine Rede mehr ift, fo vermuthen wir mit gutem Grunde, dafs diefe Schilderung fich auf die Madonna, die vier Statuen auf den Deckeln

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0259
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

der Sarkophage und das Bild des einen Capitano bezieht. Damit ſtimmen die Handzeichnungen aus der Zeit ungefähr 1524—1525 überein, in welcher z. B. die Figur des »Crepuscolo« dieſelbe Bewegung zeigt wie in dem Marmor, und ſtehen auch die Nachrichten über den weiteren Fortgang des Werkes im Einklange. Daſs Michelangelo während der Kriegsjahre den Meiſsel nicht zur Hand genommen, beſtätigt Varchi,

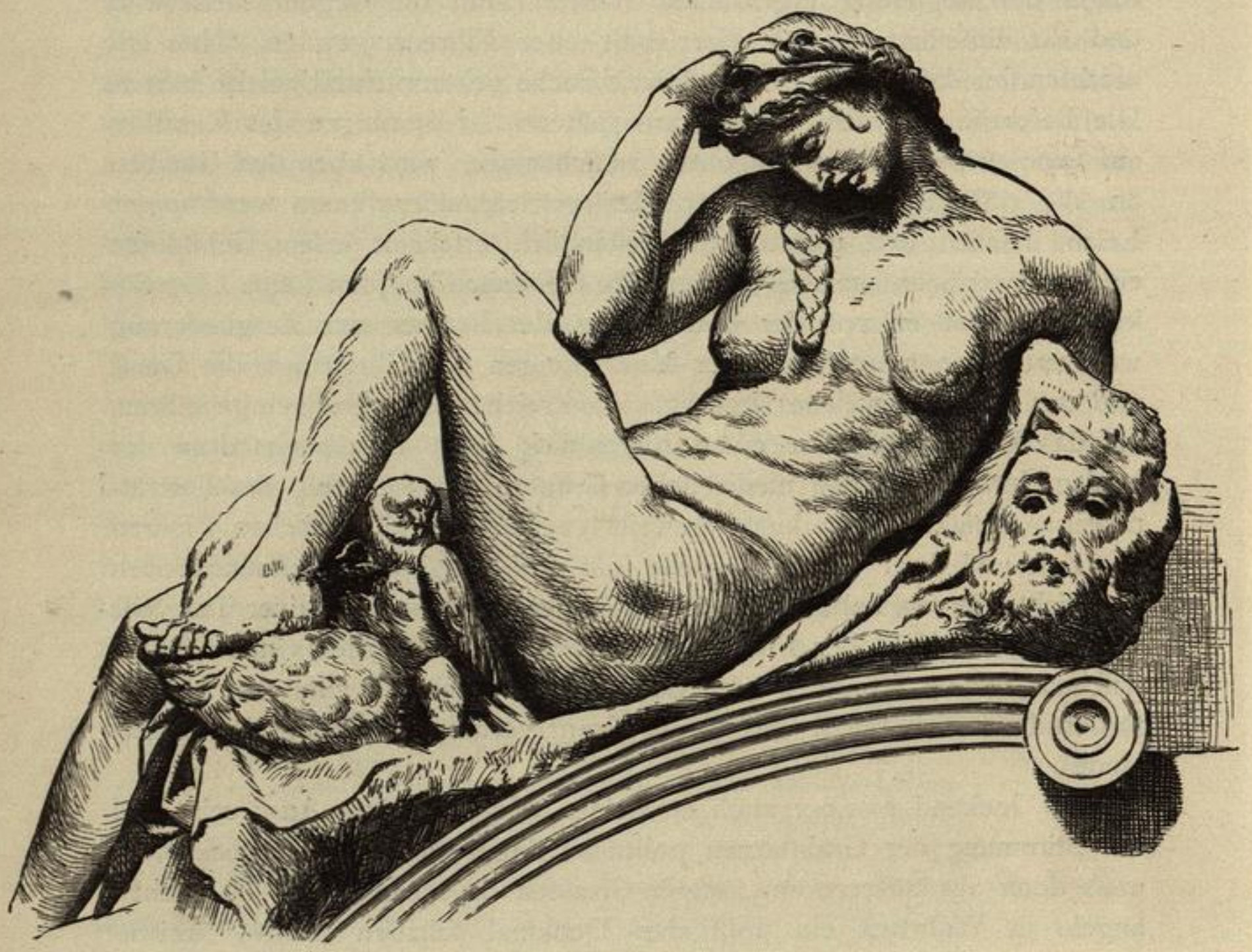

Fig. 36. Die Nacht.
Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

der hinzufügt, daſs der Künſtler mehr aus Furcht, dem Papſte zu miſsfallen, als aus innerem Antriebe die Arbeit im Herbſte 1530 wieder aufnahm.*) Daran ſchlieſst ſich nun der Bericht Paolo Mini's über Michelangelo's Thätigkeit im Jahre 1531. Mini, der am 29. September 1531 an Baccio

*) Vgl. Vaſari VI, 630: »Fermandosi quelle fabriche (delle sagrestia e libreria) l'anno 1527 per la peste e per altre cagioni.«

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0260
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Valori ſchreibt, hat die beiden weiblichen Sarkophaggeſtalten geſehen. Die eine, welche die Nacht darſtellt, kenne bereits Valori, — alſo war dieſelbe, als Valori unmittelbar nach der Eroberung von Florenz ſich hier als Bevollmächtigter des Papſtes aufhielt, fertig —, die andere, die Aurora, übertreffe ſie noch an Schönheit. Jetzt ſei Michelangelo mit der Vollendung des einen »Alten« (des Tages oder des Crepuscolo) beſchäftigt. In dem nächſten Winter könne er die Madonna fertig

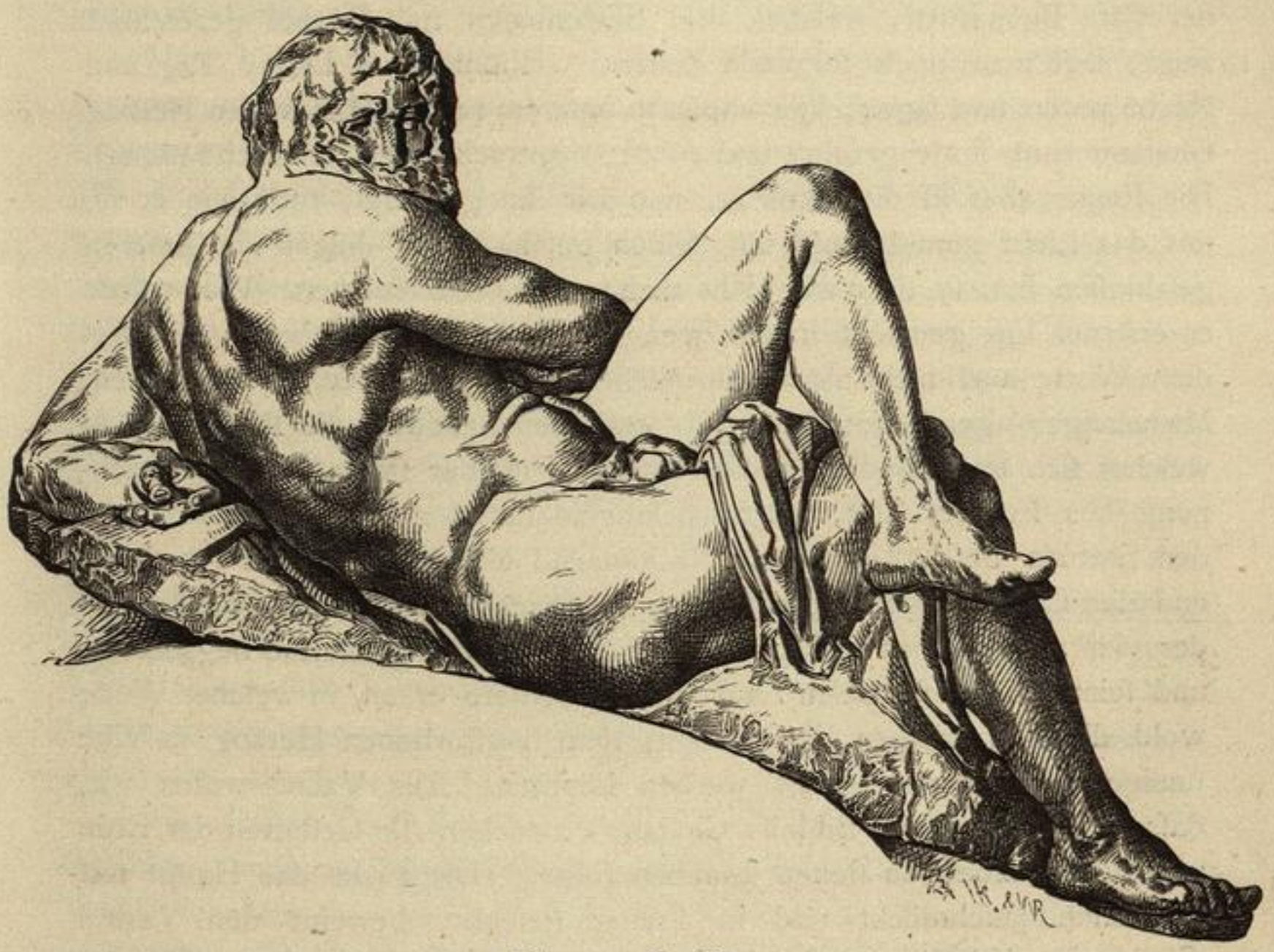

Fig. 37. Der Tag.
Vom Denkmal des Giuliano de' Medici.

machen und die Statue des Herzogs Lorenzo meiſseln: »finire Nostra Donna e fare la statua de la felice memorie del duce Lorenzo.« Dieſe Statue allein gehört in Bezug auf ihre Ausführung der Zeit nach dem Sturze der Republik an. Alle anderen waren ſchon früher ganz oder halb vollendet. Mini ſchlägt deshalb weiter vor, die Grabfaſſaden ſofort zu mauern und die Statuen auf ihre Plätze zu ſtellen. Was an denſelben noch fehlt, kann auch nach ihrer Aufſtellung von dem Künſtler gearbeitet werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0261
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Aus dieſen Zeitangaben darf der Schluſs gezogen werden, daſs die ganze Compoſition und ein beträchtlicher Theil der Ausführung in die Jahre vor den politiſchen Kämpfen, welche zum Untergange von Florenz führten, ausgeſetzt werden muſs. Ihr Charakter und ihr Weſen kann nicht aus perſönlichen Stimmungen des Künſtlers erklärt werden, welche erſt ſpätere Ereigniſſe in ihm geweckt hatten.

Groſses Gewicht beſitzt die von Michelangelo's eigener Hand niedergeſchriebene Erklärung des Denkmales Giuliano's. Auf einem Blatte in der Caſa Buonarotti, welches drei Säulenbaſen mit Röthel gezeichnet
Anm. 14. zeigt, lieſt man noch folgende Zeilen: »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und ſagen: Wir haben in unſerem raſchen Laufe den Herzog Giuliano zum Tode geführt und ſo iſt es gerecht, daſs er Rache nimmt. Die Rache aber iſt die, daſs er, nun wir ihn getödtet, todt wie er iſt, uns das Licht geraubt und mit ſeinen geſchloſſenen Augen die unſeren geſchloſſen hat, ſo daſs wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erſt aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?« Können dieſe Worte auch nicht als das förmliche Programm gelten, nach welchem Michelangelo gearbeitet hatte, ſo enthüllen ſie doch die Richtung, in welcher ſich ſeine Gedanken bewegten. Offenbar ſtammt die Aufzeichnung aus früherer Zeit, als Michelangelo mit den erſten Entwürfen zu den Statuen beſchäftigt war. Nachſinnend über den rechten Ausdruck und den Charakter derſelben ſchrieb er gleichſam mechaniſch die Namen der vier allegoriſchen Geſtalten auf, welche die Porträtſtatue begleiteten, und ſeiner Phantaſie freien Lauf laſſend, deutete er an, in welcher Weiſe wohl die allegoriſchen Figuren mit dem verſtorbenen Herzog in eine ſinnige Beziehung gebracht werden könnten. Aus Vaſari wiſſen wir, daſs in der That das Bildniſs Giuliano's zwiſchen die Geſtalten der Erde und des Himmels zu ſtehen kommen ſollte. »Die Erde, das Haupt mit Cypreſſen geſchmückt und in Trauer geſenkt, beweint den Verluſt Giuliano's; der Himmel ſtreckt lächelnd die Arme nach oben und freut ſich, daſs ihm durch die Seele des Herrſchers neuer Schmuck verliehen wird.« Tribolo begann nach Michelangelo's Modellen dieſe Figur in Marmor zu meiſseln, wurde aber durch Krankheit an ihrer Vollendung verhindert.

Zeit und Raum, alſo das ganze Weltall wird vom Tode des Helden getroffen, nimmt Theil an ſeinem Schickſale. Glieder des Univerſums hüllen ſich in Trauer oder zeigen ſich bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei Giuliano erweiſen ſich die Nacht und der Tag, die Erde und der Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, daſs bei Lorenzo, deſſen Denkmal die gleiche Anordnung offen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0262
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

bart, ähnliche Perſonificationen von Zeit und Raum thätig auftraten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entſprechen, ſo ſollten gewiſs auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Geſtalten, Theile des Weltraumes darſtellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat ſich keine Nachricht erhalten, welche Perſonificationen Michelangelo bei dem Lorenzodenkmale auſser der Aurora und dem Crepuscolo vorſchwebten, ſo wenig als wir Näheres über die vier Flüſſe wiſſen, welche er ſich urſprünglich zu Füſsen der Sarkophage gelagert dachte.

Man kann die Deutung, welche Michelangelo den allegoriſchen Figuren unterſchiebt, dunkel und künſtlich geſchraubt, die Wahl und Zuſammenſtellung derſelben froſtig finden, man darf aber nicht beſtreiten, daſs ihre Darſtellung in der Meinung und Abſicht des Künſtlers gelegen habe oder wohl gar ſeiner ſonſt bekannten Anſchauungsweiſe widerſpreche. Auch in ſeinen Gedichten bewegt ſich Michelangelo mit Vorliebe in abſtrakten Gedankenkreiſen, welche zuweilen unmittelbar an die Allegorien der Mediceiſchen Denkmale anklingen, und wie heimiſch er in ſolchen Vorſtellungen war, beweiſen. »Zwiſchen Luſt und Leid,« heiſst es in einem Madrigal, »theilt ſich die Zeit, zwiſchen Tag und Nacht. Für die Augen iſt der Tag, für das Herz die Nacht.« In einem Sonette ſchildert Michelangelo ebenfalls die aus dem Nichts geſchaffene Zeit, aus welcher der Tag und die Nacht hervorgehen, Los und Schickſal jedes Einzelnen entſcheidend; »der ſonnige Tag ſpendet Segen, wer aber der finſteren Nacht anheimfällt, leidet Qual und Schmerzen.« Nicht müde wird er die Nacht zu beſingen, die Tochter der Erde und des Himmels, den Schatten des Todes, die ſchwarze Witwe, die bei des Glühwurms Leuchten ſtirbt.

Verwandte Vorſtellungen bergen aber nicht allein Michelangelo's Gedichte, auch in ſeinen älteren plaſtiſchen Schöpfungen bemerkt man bereits die Neigung, ſpröden allegoriſchen Geſtalten Leben einzuhauchen und durch die Kraft der Formen und den leidenſchaftlichen Ausdruck den urſprünglich dürftigen Inhalt vergeſſen zu machen. Die allegoriſchen Figuren an dem Denkmal Julius' II., wie es zuerſt von Michelangelo entworfen wurde, erſcheinen den Perſonificationen der Zeit und des Raumes an den Mediceergräbern nahe befreundet. Nicht weniger abſtrakt als die trauernde Nacht und die plötzlich zum Schmerze erwachende Aurora ſind die »Gefangenen«, welche nach Condivi andeuten, daſs mit dem Tode des Papſtes Julius alle Tugenden Gefangene des Todes werden, weil ſie niemals wieder einen ſo eifrigen Gönner finden können. Vollends der Himmel und die Erde, welche Giuliano's Geſtalt begleiten, kommen bereits am Juliusdenkmal in der gleichen Bedeutung vor. »Zwei Figuren,«

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0263
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

erzählt Vaſari,« ſchloſſen im urſprünglichen Entwurfe das Grabmal des Papſtes ab, die Erde, welche zu klagen ſchien, daſs ſie in der Welt bleiben müſſe, aller Reize durch den Tod des Papſtes beraubt, während der Himmel ſeine Freude kundgab, daſs die Seele desſelben zur ewigen Seligkeit eingegangen iſt.«

Nichts berechtigt zu der Annahme einer doppelten Bedeutung der Grabſtatuen in der Mediceerkapelle, einer oberflächlichen, durch welche die Beſteller des Werkes, die Freunde und Anhänger der Herrſcherfamilie getäuſcht wurden und einer heimlichen, die nur dem engſten Kreise der Eingeweihten — nicht einmal den älteſten Biographen Michelangelo's — bekannt war. Ebenſowenig liegt ein Grund vor, zu behaupten, die Gegenſtände und der Ton der Schilderung ſtimmten nicht mit dem Charakter der übrigen Werke Michelangelo's überein, und es müſſe deshalb auf ganz beſondere und eigenthümliche Umſtände, die bei der Schöpfung der Geſtalten walteten, gerathen werden. In Wahrheit fallen die Statuen der Mediceergräber aus dem Rahmen der Entwickelung Michelangelo's nicht heraus; ſie ſetzen vielmehr die bereits am Juliusdenkmale deutliche Richtung mit leidenſchaftlicher Energie fort. Unbedingter und rückſichtsloſer als je zuvor ſchaltet Michelangelo mit dem gegebenen Inhalte; er drängt noch ſchärfer das Hiſtoriſche und Individuelle zurück und beharrt noch ausſchlieſslicher bei der Schöpfung allgemeiner, formgewaltiger Typen, deren ſchweres, wuchtiges Weſen an Menſchen der Urwelt erinnert, bei welchen die Empfindungen mit der Stärke eines Elementarereigniſſes, dem nichts widerſteht, auftreten. Endlich wird der maleriſchen Auffaſſung ein noch gröſserer Spielraum als in den früheren Sculpturen gegönnt, dieſelbe ſelbſt in dem techniſchen Theile des Werkes kundgegeben.

Wer an die Statuen des Giuliano und Lorenzo di Medici mit der Erwartung herantritt, ihre leibhaftigen Bildniſſe zu ſchauen, erfährt eine arge Täuſchung. Wie Michelangelo's Phantaſie ſich ſtumpf verhält gegen die Reize der landſchaftlichen Natur und das landſchaftliche Bild weder in ſeinen Zeichnungen noch in ſeinen Gedichten eine Rolle ſpielt, ebenſo ſpröde zeigt ſich der Künſtler gegenüber den Porträtdarſtellungen. Im Porträt erſcheinen die mannichfachen Empfindungen ausgeglichen und die Züge nicht auf einen einzigen Ausdruck hin geſpannt; die herrſchende Leidenſchaft ruht im Hintergrunde, durchbricht nicht gewaltthätig und heftig die gewohnte Haltung, der Charakter ſpitzt ſich nicht zu einer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0264
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

beſtimmten Handlung ſcharf zu, ſondern offenbart ſich erſt noch als Fähigkeit und Anlage. Um dieſes alles kunſtreich zu verkörpern, bedurfte es Eigenſchaften, welche Michelangelo's Weſen fremd waren. Das Leben auch in ſeinen feinſten Aeuſserungen zu belauſchen, die kleinen Zufälligkeiten der Natur zu beachten, ſagte ihm weniger zu, als Geſtalten zu ſchaffen, deren Leiber ſich die innere Empfindung und Stimmung vollſtändig unterworfen hat. So ging er auch bei der Bildung der Statuen Lorenzo's und Giuliano's zu Werke. Er forſchte nicht nach dem Ausſehen des »verſchlagenen« Lorenzo und des »freigebigen, gutherzigen« Giuliano und ſah auch von aller Coſtümtreue ab. Für ihn lebten nur zwei »Capitani«, zwei Feldherren, in welchen ſich die beiden Hauptſeiten einer Heldennatur wiederſpiegeln: das Sichverſenken in die innerſten Gedankenkreiſe, um die richtigen Pläne zu faſſen und das tapfere Hinausgreifen in die äuſsere Welt, um jene ſiegreich durchzuführen. Die Porträtbilder verwandelte Michelangelo's Phantaſie in Symbole ſelbſtvergeſſener Vertiefung in groſse Entwürfe und ſtolzer Thatkraft. Bereits Vaſari hob die wirkſamen Gegenſätze in der Schilderung der beiden Herzoge hervor und pries den »ſtolzen« Giuliano und den »gedankenvollen« Lorenzo, das Bild des ruhigen Verſtandes. Dieſe Gegenſätze erinnern an das bekannte Feldherrnwort: »Erſt wäg's, dann wag's«, ergänzen ſich und verkörpern zuſammengenommen das Weſen eines wahren Heerführers in vollendeter Weiſe.

Giuliano (Fig. 34.) iſt als General der Kirche mit dem Commando ſtabe in der Hand abgebildet: doch ſchenkt er dem Abzeichen ſeiner Würde keine ſonderliche Beachtung. Läſſig hält er den Stab quer über den Knieen. Der Kopf, ſcharf zur Seite gewendet, ſo daſs er dem Beſchauer nur im Profile ſichtbar iſt, weiſt darauf hin, daſs Giuliano's Aufmerkſamkeit geſpannt nach auſsen ſich richtet. Mit gemeſſener Ruhe und ſtolzer Zuverſicht lenkt Giuliano den Blick in die Ferne, als wollte er den reichen Beſitz, über welchen er gebietet, mit dem Auge umfaſſen. Thatkraft ſpricht aus den Zügen des römiſch geſchnittenen Antlitzes, aus der niedrigen, aber gewölbten Stirne, der mächtigen Naſe und den ſtarken Lippen. Auch der bewegliche, faſt übermäſsig lange Hals und der muskelkräftige Körper drücken die Energie des Mannes, der jetzt ſtill ſitzt, aber, wie die an den Moſes erinnernde Stellung der Beine — das eine vorgeſtreckt, das andere ſtark zurückgebogen — andeutet, im nächſten Augenblicke, wenn es Noth thäte, emporſchnellen würde.

In deutlichem Gegenſatze zu Giuliano erſcheint Lorenzo, der Herzog von Urbino, geſchildert (Fig. 35), ſo daſs man wohl muthmaaſsen darf, der Künſtler habe auf dieſen Contraſt die Wirkung der Statue weſentlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0265
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

gebaut. Während Giuliano barhaupt dargeſtellt wird und ſein Kopf in das hellſte Licht geſetzt, deckt Lorenzo's Haupt ein wuchtiger, mit einer Löwenhaut überzogener Helm, welcher das Geſicht in tiefen Schatten hüllt. Die Augen, weit geöffnet, ſtarren, ohne auf einen beſtimmten Gegenſtand gerichtet zu ſein, der Kopf iſt nach vorn geſenkt, der eine Arm hängt herab, ſo daſs die Hand mit ihrer äuſseren Fläche an den Schenkel ſich anlehnt, der andere ein um den Hals geſchlungenes Tuch faſſend, ſtützt gleichzeitig das Kinn. In dieſer ganzen Haltung, im Spiel einzelner Finger, die wie unbewuſst bewegt werden, in der Kreuzung der Beine ſpricht ſich die Stimmung des Helden, die Abkehr von der Auſsenwelt, die Verſunkenheit in ſchwere Gedanken ſo ergreifend wahr aus, daſs die Statue wie kein anderes Werk Michelangelo's volksthümlich wurde und geradezu den Beinamen: der Gedankenvolle — il penſiero — empfing.

Die genaue Betrachtung der Marmorgeſtalt entlockt nicht allein das Lob eines feinſten pſychologiſchen Scharfblickes, ſondern lehrt auch die Gewandtheit des Künſtlers, wie er ſich aus äuſseren Schwierigkeiten rettete, bewundern. Er konnte den linken Arm, welcher den Kopf ſtützt, nicht unmittelbar auf dem Knie aufruhen laſſen; dazu war das letztere zu tief geſtellt. Da half er ſich denn ſo, daſs er den Zwiſchenraum zwiſchen Knie und Arm durch ein kleines Käſtchen ausfüllte und auf dieſes den Ellbogen lehnte. Die Schauſeite des Käſtchens ſchmückte er mit dem Bilde einer Fledermaus, des Vogels, der in der Dämmerung ſeine Flügel entfaltet, wodurch die Bedeutung der unter Lorenzo lagernden Statuen der Morgen- und Abenddämmerung angekündigt wird.

Durch groſsartige Contraſte wirken die beiden Heldenbildniſſe; in mächtigem Gegenſatze bewegen ſich auch die allegoriſchen Figuren auf dem Sarkophage. Wer nur auf die Namen hört, die Geſtalten nur aus Wortſchilderungen kennt, erwehrt ſich kaum eines leiſen Fröſtelns. Dieſe Verkörperungen einzelner Zeittheile erſcheinen doch gar zu fadenſcheinigen Inhaltes und dürftigen Lebens, ebenſo ſind die angeblichen Anſpielungen auf die Vergänglichkeit des Daſeins ziemlich trockener Natur. Der unzweifelhaft geringe poetiſche Ertrag wird aber mehr als aufgewogen durch die gewaltigen Formen, in welche die plaſtiſche Phantaſie Michelangelo's die vier Geſtalten gekleidet hat. Kein Wunder, daſs ſich Künſtler Jahrhunderte lang gerade für dieſe allegoriſchen Figuren begeiſterten. Die höchſte Berühmtheit errang die Nacht, als ſolche durch die Eule und die Mohnköpfe zu ihren Füſsen und eine das Spiel der Träume verſinnlichende Maske zu ihrem Haupte charakteriſirt (Fig. 36). Läſſig hängen der eine Arm und das eine Bein herab, das andere Bein dagegen iſt an-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0266
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gezogen, ſo daſs es einen Winkel bildet; auf den Schenkel wird der rechte Arm geſtemmt, der wieder eine Stütze für den vorgebeugten, in Schatten geſtellten Kopf abgibt. Ein bleierner Schlaf hält ihre Augen verſchloſſen und macht ſie unempfindlich gegen die unbequeme Lage, welche ſie, hin- und hergeworfen von innerer Erregung und Unruhe, angenommen hat und nun nicht mehr die Kraft beſitzt, zu wechſeln. Vieles befremdet an der Statue der Nacht: die faſt übertriebenen Maaſse und willkürlichen Verhältniſſe, bemerkbar namentlich in der Breite der Bruſt und der Länge des Schenkels. Manche Schönheiten begreift nur der Fachkünſtler vollkommen, ſo die feine Modellirung des Fuſses, der Knöchel und Gelenke, die virtuoſe Behandlung der Hautflächen. Alle aber, gleichviel ob Laien, ob Kunſtgenoſſen, ergreift die volle Wahrheit, mit welcher geheimniſsvoll ſchwere und dumpfe Stimmungen der Seele geſchildert werden, vor allem wird die niemals wieder erreichte Kraft des Künſtlers angeſtaunt, welche rieſige Naturformen bändigt und ſie für den Ausdruck ſelbſt tief innerlichen Lebens empfänglich ſchafft.

Gegenüber der Nacht auf der anderen Schrägſeite des Sarkophages hat ſich der Tag gelagert (Fig. 37). Auf den linken unter den Rücken geſchobenen Arm geſtützt, wendet er den Kopf über die Achſel dem Beſchauer zu, ſo daſs der untere Theil des Geſichtes verdeckt bleibt. Den rechten Arm hat der Tag über die Bruſt gelegt, das eine Bein über das andere geſchlagen. In ſeltſamer Weiſe erſcheinen die Glieder gedreht und die Stellung gewunden. Gewiſs aber aus wohlerwogenen Gründen. Michelangelo gewann dadurch eine Fülle wirkungsvoller plaſtiſcher Anſichten. Wir gewahren zu gleicher Zeit Geſicht und Schultern, Rücken und Unterleib, die Auſsen- und Innenſeite der Schenkel. Doch nicht genug daran, daſs Michelangelo in dem »Tage« ſeinen plaſtiſchen Trieben freien Lauf laſſen, und ſein Ideal einer Herculesfigur verkörpern konnte: er entdeckte auch in dieſer Verſchränkung der Glieder und in dieſer Gewaltſamkeit der Bewegung die rechten Mittel, die innere Stimmung auszudrücken. Aehnlich wie die Nacht wurde auch der Tag von peinlichen Empfindungen gequält, von herbem Schmerze zerriſſen. Mühſelig hebt er erwachend das Haupt, langſam befreit er die Glieder von dem Drucke, der ſchwer auf ihnen laſtet. Die Glieder gehorchen noch nicht einem einheitlichen Willen und beharren in der Lage, in welche ſie verſetzt waren, als ſich das dumpfe Bewuſstſein wieder regte. So tritt der Tag als das vollkommene Ebenbild der Figur der Nacht auf und ſchlieſst ſich mit dieſer zu einem feſten Ganzen zuſammen. Der Ausdruck des Tages wäre noch klarer, wenn Michelangelo den Kopf der Figur vollendet hätte. Es fehlen die Naſenlöcher; das Kinn, der Mund ſind kaum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0267
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

modellirt, die Augen durch zwei Löcher angedeutet. Welcher Triumph für Michelangelo's plaſtiſche Kunſt, daſs die Meinung auftauchen konnte, er habe abſichtlich den Kopf unvollendet gelaſſen, weil die Wirkung desſelben nicht mehr erhöht werden konnte! Jedenfalls ſpricht bereits die Bewegung des Leibes die Grundſtimmung ſcharf und deutlich aus.

Weniger ſchroff und leidenſchaftlich erſcheint der Charakter der beiden Figuren, welche das Grabmal Lorenzo's begleiten. Die Aurora ſtützt ſich mit der Rechten auf ihr Lager und ſtemmt die Schulter in die Höhe; mit der linken Hand greift ſie rückwärts nach dem Schleier, der vom Haupte herabfällt (Fig. 38). Das eine Bein fällt frei herab, das andere

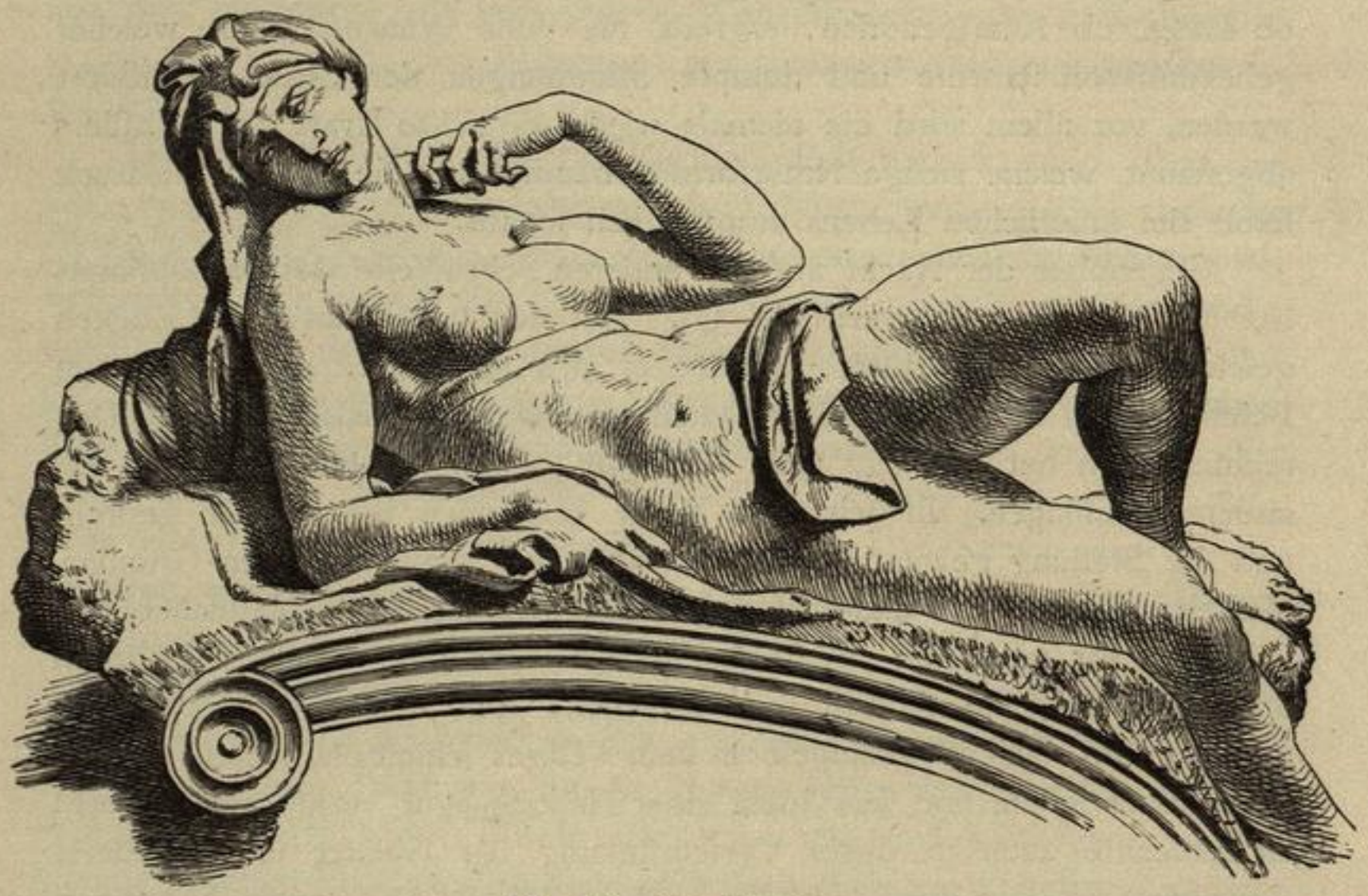

Fig. 38. Der Morgen.
Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

iſt in die Höhe gezogen und lehnt mit dem Fuſse auf dem Rande des Sarges. In verwandter Stellung bildete ebenſo der Künſtler die Abenddämmerung (Fig. 39). Ruhig lagert der »crepuscolo«, ein Bruder des Tages, gleich mächtig von Gliedern und gewaltig an Gröſse. Der linke gekrümmte Arm hilft den Körper ſtützen, der andere gleitet den Leib entlang und liegt mit der Hand auf dem Schenkel auf, das rechte Bein iſt über das linke herübergezogen, der Kopf wie bei dem »Tage« unvollendet, nach vorn gewendet und nach unten geneigt. Schmerz und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0268
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Trauer ſpricht aus beiden Geſtalten, doch fehlt der innere Aufruhr, die Verzweiflung und der Zorn, welcher dem Ausdrucke der Nacht und des

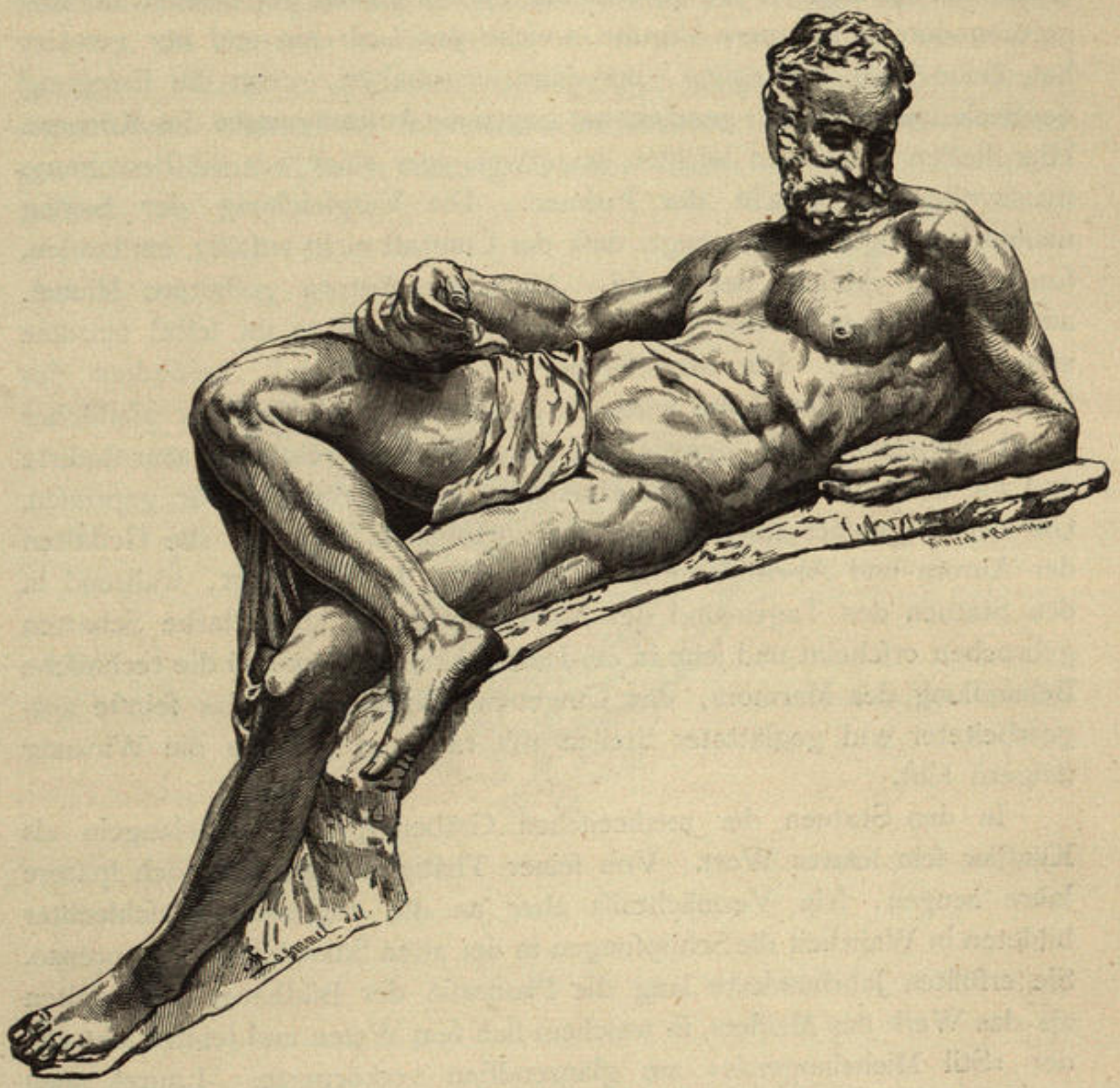

Fig. 39. Der Abend.
Vom Denkmal des Lorenzo de' Medici.

Tages beigemiſcht wurde. Beſonders die Züge der Aurora athmen ſtille Wehmuth. Wie zur leiſen Klage öffnet ſie den Mund; der Blick der Augen, die gefurchte Stirn verrathen die herbe Stimmung. Sie wühlt aber nicht in ihrem Schmerze, erſcheint nicht in denſelben verſunken, in finſterer Abſperrung von der Aufsenwelt beharrend; ſie wendet ſich vielmehr derſelben zu, geradeſo wie der »crepuscolo« in ſcharfem Gegenſatze zum Tage, der unwillig und verächtlich blickt, dem Beſchauer das Antlitz zukehrt, als wollte er deſſen Theilnahme gewinnen. Den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0269
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Gegenſatz zu den allegoriſchen Figuren am Denkmale Giuliano's offenbaren auch die Bewegungen, die Formen und Linien Aurora's und die Abenddämmerung. Keine gewaltſame Verſchränkung der Glieder, hervorgerufen durch die innere Unruhe, welche den Leib hin und her gewälzt hat, keine harte Bewegung, nur dann auszuhalten, wenn die Erregung der Seele unempfindlich gemacht hat gegen die Anſtrengungen des Körpers. Hier flieſsen die Linien leichter, ungezwungener zeigt ſich die Bewegung, maaſsvoller die Wucht der Formen. Die Vergleichung der beiden männlichen Figuren überzeugt, daſs der Contraſt nicht zufällig entſtanden, ſondern mit Abſicht betont ſei. Auch die Aurora geſtaltete Michelangelo viel jugendfriſcher als die Nacht und ſchenkte ihr ſelbſt einzelne anmuthige Reize. Die Modellirung der linken Hand, beſonders des Gelenkes, ſowie der Beine wird mit Recht als ein Meiſterſtück plaſtiſcher Kunſt, zugleich als ein Beweis, wie genau Michelangelo die Natur ſtudirte und wie wenig ihm die ſchöne Frauennatur fremd geblieben war, geprieſen. Um den Gegenſatz noch ſtärker hervorzuheben, fällt auf die Geſtalten der Aurora und Abenddämmerung ein volles breites Licht, während in den Statuen des Tages und der Nacht das Licht durch ſtarke Schatten gebrochen erſcheint und jene in ein Halbdunkel hüllt, wobei die techniſche Behandlung des Marmors, das Umgeben einzelner auf das feinſte ausgearbeiteter und geglätteter Stellen mit rauheren Flächen die Wirkung ſteigern hilft.

In den Statuen der mediceiſchen Gräber ſprach Michelangelo als Künſtler ſein letztes Wort. Von ſeiner Thätigkeit werden noch ſpätere Jahre zeugen, ſein Vermächtniſs aber an die folgenden Geſchlechter bildeten in Wahrheit die Schöpfungen in der alten Sakriſtei von S. Lorenzo. Sie erfüllten Jahrhunderte lang die Phantaſie der Bildhauer und galten als das Werk des Meiſters, in welchem ſich ſein Weſen und ſeine Richtung, der »Stil Michelangelo's« am glänzendſten verkörperte. Lautet auch gegenwärtig das Lob maaſsvoller und gilt namentlich als Höhepunkt Michelangelo's die Decke in der Sixtina, ſo trifft doch das Urtheil zu, daſs die Mediceergräber ſeine Eigenthümlichkeit im ſchärfſten Lichte zeigen. Das Zwiſchenreich, mit deſſen Geſtalten er bereits die Sixtiniſche Decke bevölkert hatte, erſcheint hier noch ſtärker entwickelt; die Vorliebe für gewaltige, rieſige Formen noch ſchrankenloſer, der Drang noch ungeſtümer, die wuchtigen Leiber in heiſsen Empfindungen erglühen zu laſſen. Unerwartet, ja befremdend tritt dieſe Verbindung eines mächtigen Formengerüſtes mit tief innerlichen, oft dumpfen Lebensregungen, dieſe Verwickelung des plaſtiſchen Charakters und Betonung des ſubjectiven Elementes auf. Sie umgeben die Geſtalten mit einem geheimniſsvollen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0270
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Schleier und wecken im Beſchauer die Luſt zu willkürlichen Deutungen. Weil das Verſtändniſs des zuſammengeſetzten Inhaltes dunkel war, die äuſseren Formen gewaltig prunkten, wurde das Auge nur zu leicht verleitet, die letzteren ausſchlieſslich zu bewundern und an ihren ſelbſtändigen Werth zu glauben: Bewegungen ohne zureichenden Grund darzuſtellen, hielten die folgenden Geſchlechter für das rechte Ideal plaſtiſcher Kunſt. Dieſen verhängniſsvollen Zauber wirkten die Mediceergräber.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0271
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

VII.

Michelangelo's Rückkehr nach Rom.

Michelangelo ſtand an der Schwelle des Greiſenalters, als er im Herbſte 1534 nach Rom überſiedelte, um hier fortan bis zu ſeinem Tode auszuharren. Doch fehlte nicht viel, daſs er kaum angekommen, ſchon wieder die Flucht ergriffen hätte. Bei dem Wechſel des Wohnſitzes hatte Michelangelo den endlichen Abſchluſs des Juliusdenkmals vorzugsweiſe vor Augen. Dieſes lag aber nicht in den Wünſchen des neuen Papſtes, Paul III. aus dem Hauſe Farneſe, welcher am 12. October 1534 auf Clemens VII. folgte und, der letzte der Päpſte, eine humaniſtiſche Bildung beſaſs. Sein Ehrgeiz und ſeine Kunſtliebe waren auf eine lange Probe geſtellt worden. Er klagte, Clemens VII. habe ihn um zehn Jahre des Pontificates gebracht, denn ſchon nach dem Tode Leo's X. galt er als Papſtcandidat. Sollte er durch das Andenken Julius II. auch um den Ruhm gebracht werden, den gröſsten Künſtler Italiens würdig zu beſchäftigen? Paul III. wollte von Michelangelo's Vorhaben nichts wiſſen und drang auf die Ausführung eines anderen Planes, welcher auch ihm perſönliche Ehren verſchaffen würde, nämlich auf die Vollendung der Malerei in der Sixtina. »Wo iſt der Vertrag? Ich will ihn zerreiſsen!« antwortete er dem auf ſeine Verpflichtungen hinweiſenden Künſtler. »Dreiſsig Jahre ſind es, daſs ich den Wunſch habe, dich zu beſchäftigen und nun, da ich Papſt bin, ſoll ich mir denſelben nicht gönnen?« Der Papſt ſuchte den Künſtler — eine unerhörte Gunſtbezeugung — mit einem reichen Gefolge von Cardinälen in ſeiner Werkſtätte auf und beſichtigte den Carton, den Michelangelo bereits vom jüngſten Gerichte entworfen hatte, ſowie die für das Juliusdenkmal beſtimmten Statuen. Aus ſeiner Seele war das Urtheil des Cardinal Sigismondo Gonzaga geſprochen: »Die Statue des Moſes allein genüge ſchon, das Grabmal

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0272
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Julius II. zu ehren.« Michelangelo fürchtete neue Verwickelungen und hätte am liebſten durch eine Flucht aus Rom den Widerſtreit beſeitigt.*)

Condivi, deſſen Bericht wir dieſe kleinen Züge verdanken, erzählt weiter: »Als Michelangelo ſah, wie weit er getrieben wurde, war er nahe daran, Rom zu verlaſſen und auf das Genueſer Gebiet ſich zurückzuziehen, in eine Abtei des Biſchofs von Aleria, eines Günſtlings Julius II. und ſeines guten Freundes, um dort das Denkmal zu Ende zu bringen. Denn der Ort lag nahe bei Carrara und geſtattete eine bequeme Verfrachtung des Marmors zu Waſſer. Eine Zeit lang dachte er auch daran, nach Urbino zu gehen, wo er ſchon früher ſich niederzulaſſen die Abſicht gehegt, einen ruhigen Ort, wo er um des Andenkens an Julius willen hoffte, gern geſehen zu werden. Er hatte bereits vor einigen Monaten einen ſeiner Leute dahin geſendet.« Schliefslich ſiegte doch der Wille des Papſtes, nachdem derſelbe vom Herzog von Urbino einen weiteren Aufſchub der Arbeit am Denkmale erwirkt hatte. Um den letzteren zu beſänftigen, entwarf Michelangelo wahrſcheinlich auch das Modell zu einem prachtvollen Salzgefäſse, mit Masken und Kränzen als Schmuck, Thierklauen als Henkel und einer Rundfigur auf dem Deckel, welche in Silber getrieben werden ſollte. So ging denn Michelangelo an das Werk, das ihn in weiten Kreiſen noch berühmter machte als die Deckenbilder und unendliches Lob in alten und neuen Zeiten dem Künſtler eintrug, gleichfalls nur gezwungen.

Trotz dem anfänglichen Widerwillen aber vollendete er das jüngſte Gericht, während ſo viele andere aus freiem Antriebe und mit Begeiſterung begonnene Arbeiten in halbfertigem Zuſtande blieben. Wie raſch Michelangelo, nachdem die Entſcheidung gefallen war, das Rieſenbild förderte, ſagen uns mehrere Urkunden.

Am 15. April 1535 empfing der Baumeiſter der Engelsburg Perino del Capitano aus Florenz die Summe von 25 Ducaten für das Gerüſte ausgezahlt, welches er in der Sixtina, »wo der Maler Michelangelo malt«, aufgeſchlagen hatte.**) Das päpſtliche Breve vom 1. September 1535, welches Michelangelo zum oberſten Architekten, Bildhauer und Maler des apoſtoliſchen Palaſtes ernennt und deſſen Gehalt zur Hälfte auf die Einkünfte des Fluſszolles bei Piacenza — auf 600 Goldgulden bemeſſen — anweiſt, erwähnt das Bild des jüngſten Gerichts als bereits begonnen. Anm. 1. Es ſcheint übrigens, daſs anfangs die Abſicht waltete, die Ausführung des Cartons in Farben anderen Händen anzuvertrauen. Sebaſtian del

*) Condivi, cap. L. Vaſari VII. 206.

**) Spogli Vaticani in Giorn. di erud. arstist. VI. 208.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0273
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Piombo hoffte jetzt zu erreichen, was ihm unmittelbar nach Raffael's Tode, als es ſich um die Ausmalung des Conſtantinſaales handelte, nicht gelungen war: als Michelangelo's Mitarbeiter aufzutreten. Er begann den Mauergrund für die Aufnahme von Oelfarben vorzubereiten, für deren Anwendung in Wandgemälden er bekanntlich ſchwärmte. Michelangelo wollte aber weder von der Neuerung noch von Sebaſtian's Genoſſenſchaft etwas wiſſen, entſchied ſich für das alte ehrliche Fresco und die eigenhändige Arbeit. Es war bei dieſer Gelegenheit, daſs Michelangelo das harte Wort gebrauchte: die Oelmalerei ſei eigentlich eine Weiberſache, gut für bequeme und faule Leute, ein Ausſpruch, deſſen Bedeutung nachmals arg übertrieben wurde. Er wollte nicht die Oelmalerei an und für ſich verdammen, ſondern nur ihr Eindrängen in die Kreiſe der Frescomalerei tadeln, die allerdings eine hohe Sicherheit des Auges uud Fertigkeit der Hand erfordert, da die Wirkung der Farbentöne gleich bei dem erſten Auftrage getroffen werden muſs und ein öfteres Uebermalen der Flächen, ein ſpäteres Nachbeſſern und Nachfeilen Schwierigkeiten unterworfen iſt.

Die Altarwand in der Sixtina, welche das jüngſte Gericht aufnehmen ſollte, war bereits mit Fresken geſchmückt. Dieſe muſsten nun dem neuen Werke weichen, nicht allein die drei von Perugino gemalten Felder, die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Chriſti und die Findung Moſis darſtellend, ſondern auch zwei Lunettenbilder, welche Michelangelo ſelbſt vor mehr als zwanzig Jahren hier geſchaffen hatte. Michelangelo führte vor der alten Mauer eine dünne Ziegelwand auf, gab ihr nach oben eine leichte Neigung, damit der Staub nicht an ihr haften bleibe und begann dem hohen Alter und der mühſeligen Arbeit zum Trotze rüſtig das Werk. Nach acht Jahren war dasſelbe, wenn wir Vaſari's Worten Glauben ſchenken, vollendet. Am Weihnachtstage 1541 enthüllte Michelangelo das Rieſengemälde »zum Staunen Roms, ja der ganzen Welt«. Wenn auch Vaſari dieſe Angabe nicht mit aller Sicherheit äuſsert — »credo io«, fügt er hinzu — ſo dürfte er das Richtige getroffen haben, da Michelangelo im folgenden Jahre bereits mit einer neuen Arbeit, der Malerei in der Capella Paolina beſchäftigt war.

Beinahe ein halbes Hundert Zeichnungen und Skizzen, mit der Feder, in Kreide oder in Röthel entworfen, alle auf das jüngſte Gericht bezüglich, hat ſich erhalten. Vergebens ſuchen wir aber aus denſelben die Entwickelungsgeſchichte des Werkes herauszuleſen und welche Wandlungen die Compoſition erfuhr, ehe ſie die endgiltige Form annahm, zu deuten. Es ſcheint, daſs Michelangelo im Gegenſatze zu Raffael, der an vorbereitenden Entwürfen ſich nie genug that, immer wieder änderte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0274
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

und beſſerte, die einzelnen Geſtalten und Gruppen viel raſcher in ſeiner Phantaſie zum Abſchluſs brachte und ſeltener zu einem Umwerfen der urſprünglichen Gedanken Anlaſs fand. Die Skizzen zum jüngſten Gerichte zeigen kaum nennenswerthe Unterſchiede mit der Ausführung verglichen. Freilich iſt die Zahl der eigenhändigen Zeichnungen nicht groſs. Die meiſten derſelben, darunter auch manche, die durch hohe Vollendung das Auge feſſeln, erweiſen ſich als Studien jüngerer Künſtler nach dem — verlorenen — Carton oder nach der Freske. Daher ſtammt die häufige Wiederholung derſelben Zeichnung in den verſchiedenen Sammlungen.

Dieſe zahlreichen Studien und Nachbildungen liefern den beſten Beweis von der Begeiſterung, welche das jüngſte Gericht in Künſtlerkreiſen weckte. Um ſo trauriger überraſcht das äuſsere Schickſal des Werkes. Noch bei Lebzeiten Michelangelo's wurde es durch pietätloſe Hände geſchädigt und verdorben. Den Anſtoſs dazu gaben kirchlich geſinnte Männer, welche durch die vielen nackten Geſtalten die Ehrbarkeit, in einem geweihten Raume doppelt ſchicklich, verletzt wähnten. Während der Arbeit hatte bereits der päpſtliche Ceremonienmeiſter Biagio da Ceſena herben Tadel darüber geäuſsert, die Kapelle mit einer Badeſtube und Kneipe verglichen. Nach Vaſari's Erzählung übte Michelangelo eine rechte Künſtlerrache, indem er den vorlauten Kritiker als Minos in die Hölle verſetzte.

Auf Biagio folgte wunderbarer Weiſe Pietro Aretino, der Verfaſſer der Cortigiana und der Ragionamenti. Aretino hätte wohl ſelbſt am lauteſten gelacht, wenn man bei ihm moraliſchen Eifer vorausſetzte. Er läſst uns auch nicht im mindeſten über die Beweggründe ſeines Zornes im Unklaren. Bald nachdem Michelangelo das jüngſte Gericht zu malen begonnen hatte, drängte ſich auch Aretino, der es nicht ertrug, einen vornehmen oder bedeutenden Mann nicht zu kennen, an ihn heran und lieferte ihm ein vollſtändiges Programm zu dem Gemälde, reich an rhetoriſchen Wendungen, aber mit maleriſchen Zügen gar dürftig ausgeſtattet. Michelangelo war von der groſsen perſönlichen Geltung Aretino's gewiſs unterrichtet; auch lieſs er es Fernſtehenden gegenüber niemals an gewinnender Höflichkeit fehlen. Er antwortete daher in liebenswürdiger Weiſe, wie ſehr er bedauere, Aretino's Phantaſiebild nicht mehr für ſein Werk benützen zu können. »Dasſelbe iſt der Art, daſs wenn Ihr am Tage des Gerichtes ſelbſt gegenwärtig geweſen wäret, Ihr es nicht beſſer hättet zeichnen können.«

Aretino als praktiſcher Schmarotzer lieſs ſich aber mit lobenden Worten nicht abſpeiſen, er wünſchte klingenden Dank oder doch einen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0275
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Anm. 2. ſolchen, der ſich leicht in klingende Münze umſetzen lieſs, alſo von groſsen Künſtlern Werke ihrer Hand. »Weshalb,« frug er Michelangelo, »lohnet Ihr nicht meine Ergebenheit mit einer Reliquie von jenen Blättern, auf die Ihr nur einen geringen Werth legt. Wahrlich, ich würde zwei Striche, die Ihr mit Kohle auf ein Papier gezeichnet, höher ſchätzen, als alle Becher und Ketten, die mir jemals von einem Fürſten verehrt ſind.« So lange Aretino ein Geſchenk erwartete, ſtrömt begeiſtertes Lob auf den »göttlichen« Michelangelo und auf das jüngſte Gericht aus ſeinen Briefen. Als aber dasſelbe (1545) anlangt, wie es ſcheint, eine einfache Zeichnung, und unter den Erwartungen bleibt, auch weitere Geſchenke von Michelangelo nicht mehr in Ausſicht ſtehen, verwandelt er ſich mit naiver Unverſchämtheit in den frommen, ſittlich verletzten Mann und donnert gegen die unanſtändige Nacktheit in Michelangelo's Werke: »Ich als Chriſt,« ſchrieb er dem Künſtler, »ſchäme mich der Freiheiten, die Ihr Euch erlaubt habt bei der Schilderung eines Gegenſtandes, welcher den Mittelpunkt unſeres wahren Glaubens bildet und dieſes über dem erſten Altare Jeſu, in der vornehmſten Kapelle der Welt, wo die Cardinäle, die ehrwürdigen Prieſter, der Statthalter Chriſti des Erlöſers Leib, ſein Fleiſch und Blut anbeten. Selbſt die Heiden, wenn ſie, ich will gar nicht reden von der bekleideten Diana, die nackte Venus meiſselten, lieſsen dieſe mit der Hand ihre Blöſse zudecken. Ihr aber malt Engel und Heilige, dieſe ohne alle menſchliche Ehrbarkeit, jene jedes himmliſchen Schmuckes beraubt. In ein wollüſtiges Bad und nicht auf einen erhabenen Kirchenchor gehört Euere Darſtellung.« Nicht minder hart, wie in dem an Michelangelo gerichteten Briefe, urtheilt Aretino in einem Schreiben an den Kupferſtecher Enea Vico aus Parma, der nach einer Zeichnung Bazzacco's das jüngſte Gericht ſtechen wollte. Zu einem Skandal würde durch die vielen nackten Figuren das jüngſte Gericht herabgewürdigt, der Schöpfer ſelbſt hätte ſich aber dadurch den Lutheranern beigeſellt. Dieſe gehäſſige Geſinnung hallt noch in dem bekannten Kunſtgeſpräche nach, welches Lodovico Dolce in Venedig 1557 unter Aretino's Einfluſs und zur Verherrlichung Tizian's ſchrieb.

Die literariſchen Angriffe beſaſsen zunächſt keine Kraft, das Werk Michelangelo's zu zerſtören. Aber dasſelbe erregte auch in mächtigen kirchlichen Kreiſen Anſtoſs. Man darf ſogar annehmen, daſs Aretino, der einen groſsen politiſchen Scharfblick beſaſs, zu ſeiner Kritik durch die Ahnung eines ihm günſtigen Kirchenwindes ermuthigt wurde. Papſt Paul IV. aus dem Hauſe Caraffa, ein Hauptträger der katholiſchen Reſtauration, wollte das jüngſte Gericht herunterſchlagen laſſen und nur der Einſprache mehrerer Cardinäle und der Kunſtfreunde gelang es, das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0276
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Gemälde vor gänzlicher Vernichtung zu retten. Vor dem Schickſale theilweiſer Uebermalung, um die anſtöſsigen Blöſsen zu verdecken, konnte es nicht bewahrt werden. Daran war nicht zu denken, daſs Michelangelo ſelbſt und freiwillig ſein Werk verderbe. Als er von der Abſicht des Papſtes hörte, erwiderte er: Saget nur Seiner Heiligkeit: das ſei ein Kleines und leicht zu ändern; er möge nur die Welt ändern, die Bilder laſſen ſich ſchon leicht ändern. So übernahm denn Daniello Ricciarelli aus Volterra, welcher übrigens Michelangelo nahe ſtand und gewiſs ſo ſchonend als möglich verfuhr, die undankbare Aufgabe, den nackten Figuren Gewandſtücke umzuwerfen und zwei Figureu, die h. Catharina mit dem Rade und den h. Blaſius neben ihr ganz neu zu malen. Mehrere Jahre währte Daniello's Arbeit, welche unter Pius V. (1565—1572) von Girolamo da Fano vollendet wurde. Zum zweiten Male überging ein fremder Pinſel im vorigen Jahrhundert das jüngſte Gericht.

Durch dieſe wiederholten Uebermalungen, ſowie von dem Qualm, den ſeit drei Jahrhunderten Kerzen, Fackeln und Weihrauch während der Cultushandlungen emporſteigen lieſsen, wurde natürlich die urſprüngliche Farbenwirkung bis zur Unkenntlichkeit verändert. So manche für die Erkenntniſs von Michelangelo's künſtleriſchem Weſen wichtige Frage muſs ohne Antwort bleiben. Hielt Michelangelo an demſelben Syſtem der Malerei auch jetzt feſt, welches er vor nahezu einem Menſchenalter an der Decke der Sixtina erprobt hatte? dient die Farbe nur zur breiteren Modellirung der Geſtalten oder wird ihr eine ſelbſtändige Wirkung eingeräumt, gliedern ſich die groſsen Maſſen auch durch Gegenſätze des Colorits oder bleibt es bei einem allgemeinen Durchſchnittstone? Wir wiſſen nur, daſs urſprünglich das jüngſte Gericht viel klarer und leuchtender im Colorite war und errathen aus einzelnen beſſer erhaltenen Stellen, daſs die Färbung von unten nach oben an Helligkeit zunahm. Der ſtrenge kirchliche Sinn Pauls IV. hat uns nicht allein den künſtleriſchen Genuſs des Werkes verkümmert, ſondern auch auf das Urtheil ſelbſt der ſpäteren Geſchlechter unwillkürlich Einfluſs geübt. Auch ſolche Stimmen, welche die Uebermalung des Werkes bedauern, den Spitznamen Daniello's da Volterra: der Hoſenmacher — brachettone — in der Ordnung finden, geben doch zu, daſs Michelangelo's Schilderung des jüngſten Gerichtes einen religiöſen Kern und eine chriſtliche Stimmung nicht offenbare. Ob dieſe Meinung ſich nicht in mildere Formen kleiden würde, wenn keine päpſtliche Verdammung vorhergegangen wäre?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0277
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Der erſte Eindruck des jüngſten Gerichtes läſst uns in Michelangelo's Phantaſie den ſchweren Ernſt, das Erſchütternde und Furchtbare beinahe ausſchlieſslich herrſchend ſchauen. Wenn er dieſe Empfindungen auf ſein Werk übertrug, ſo drängte er demſelben aber keineswegs gewaltſam und willkürlich rein ſubjective Stimmungen auf, ſondern durfte ſich auf die Nöthigung durch die Natur des Gegenſtandes berufen. So wie Michelangelo faſsten auch fromme Zeitgenoſſen das jüngſte Gericht auf. »Von einer doppelten Ankunft Chriſti leſen wir in den heiligen Schriften,« heiſst es in einem Briefe der Vittoria Colonna. »Das erſte Mal iſt er voll ſüſser Milde und zeigt nur ſeine groſse Güte und Barmherzigkeit. Das zweite Mal aber kommt er gewappnet und offenbart ſeine Gerechtigkeit, ſeine Majeſtät und Allmacht. Dann wird es keine Zeit geben für Barmherzigkeit und keinen Platz für Gnade.«*) Michelangelo's Anſchauung theilt auch die weltberühmte Sequenz des Thomas von Celano, welche den Tag des Gerichtes als den Tag des Zornes und des Schrekens beſchreibt, an welchem nichts ungerächt bleiben und Chriſtus in furchtbarer Majeſtät erſcheinen wird. Michelangelo's Darſtellung endlich ſteht auf dem Boden der älteren künſtleriſchen Ueberlieferung.

Die Entwickelungsgeſchichte der Ideenkreiſe, welche von der mittelalterlichen Kunſt verkörpert werden, weiſt darauf hin, daſs die Vorſtellungen von den letzten Dingen und dem jüngſten Tage die germaniſchen Völker am mächtigſten aufregten und am reichſten beſchäftigten. Eine ſo frühe und ſo lebendige Dichtung, wie wir ſie im Muspilli beſitzen, dürfte in der romaniſchen Poeſie vergebens geſucht werden. Und die im plaſtiſchen und maleriſchen Schmucke nordiſcher Kirchen ſo häufige, beinahe regelmäſsige Wiederkehr der Bilder vom jüngſten Gerichte kommt in Italien ebenfalls nicht in dem gleichen Maaſse vor. Doch iſt weder die religiöſe Bedeutung noch die künſtleriſche Wirkung des Weltgerichtes den Italienern entgangen. Michelangelo als Maler des jüngſten Gerichtes zählt gar viele Vorgänger. Um nur die wichtigſten zu nennen, ſo ſei zuerſt der Maler des elften Jahrhunderts erwähnt, welcher in der Kirche S. Angelo bei Capua an der Eingangswand das jüngſte Gericht und die Belohnung der Gerechten und die Beſtrafung der Verdammten darſtellte. Zweihundert Jahre ſpäter ſetzte Andrea Taſi im florentiner Baptiſterium über dem Eingang zur Tribuna das jüngſte Gericht, Paradies und Hölle als Moſaikbild zuſammen. Den Künſtlern der piſaner Schule war der Gegenſtand für die plaſtiſche Schilderung willkommen und ſie ſäumten nicht, ihn an Kanzeln und Faſſaden wiederholt zu meiſseln.

*) Rime e lettere di Vittoria Colonna. Firenze 1860, p. 444.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0278
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Noch mehr entſprach die dramatiſche Natur des Weltgerichtes den Neigungen des Kreiſes, der ſich um Giotto ſammelte. Der Meiſter ſelbſt malte den Vorgang, die Schrecken desſelben durch phantaſtiſche Züge vermehrend, in der Scrovegnikapelle zu Padua; noch berühmtere Schilderungen des Gerichtes und ſeiner Folgen erblicken wir in der Kirche Sta. Maria novella in Florenz, von Orcagna's Hand und an der einen Wand im piſaner Campoſanto, welches Werk früher gleichfalls auf Orcagna zurückgeführt wurde. Daſs unter den Malern des fünfzehnten Jahrhunderts gerade Fra Giovanni Angelico wiederholt dem jüngſten Gerichte ſeinen Pinſel widmete, möchte überraſchen, wenn nicht die Anſchauung der Bilder uns belehrte, daſs er auch hier ſeinem Namen und ſeiner Natur treu blieb und mit voller Freude und Liebe nur die Seligkeiten des Paradieſes verſinnlichte. Viel umfaſſender in der Gliederung und mannichfaltiger im Ausdruck der Empfindungen erſcheint Fra Bartolomeo's Freske in Sta. Maria nuova und vollends der gewaltige Bilderkreis, welchen Luca Signorelli im Dome zu Orvieto ſchuf, offenbart die gröſste Begabung des Künſtlers für das Leidenſchaftliche und dramatiſch Bewegte.

Wie ſtellte ſich Michelangelo zu dieſen Vorgängern? Möglich, daſs er mehrere der angeführten Werke geſehen hatte; mit voller Sicherheit kann es nur von dem Wandbilde im Campoſanto zu Piſa behauptet werden. Denn die Gruppe Chriſti und der Madonna ſtimmt in beiden Werken zu genau überein, als daſs der Zufall allein es bewirkt hätte. Der Ton des furchtbaren Schreckens klingt nun auch in den älteren Schilderungen an. Mit einer wahren Wolluſt werden gerade in den früheſten Bildern auf die Geſtalt Luzifer's die Züge des Häſslichen und Grauſigen gehäuft und die Qualen der Verdammten breit ausgemalt. Die »tremenda dies iudicii«, bereits in altchriſtlichen Grabinſchriften mit Beben und Zagen angerufen, findet namentlich aber in der piſaner Freske eine kräftige Schilderung. Zorn ſpricht aus der Bewegung und den Mienen Chriſti, die Engel mit den Werkzeugen des Leidens Chriſti in den Händen können nur als Mahner an die gerechte Rache aufgefaſst werden, der kauernde Engel endlich in der Mitte des Bildes, der mit dem Mantel den Mund verhüllt, verkörpert in ergreifender Weiſe die Schrecken über das furchtbare Strafgericht Gottes. Michelangelo's Werk weicht alſo nicht in der Grundſtimmung von den älteren Darſtellungen ab, deſto mehr aber unterſcheidet es ſich von denſelben in anderen Punkten.

Die künſtleriſche Ueberlieferung verleiht dem göttlichen Richter ein ſtattliches Apoſtelgefolge. Auf Wolkenſtühlen zu beiden Seiten Chriſti

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0279
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ſitzend vertreten ſie gleichſam den Chor der Tragödie. Symmetriſch an einander gereiht, nur leiſe bewegt bilden ſie einen wirkſamen Gegenſatz zu dem Getümmel der auferſtehenden Scharen. Michelangelo verzichtete auf dieſen Contraſt, lieſs die heftige Thätigkeit und die ſtürmiſche Leidenſchaft, welche die zum neuen Leben erweckten Leiber äuſsern, bis in die unmittelbare Nähe Chriſti ſich fortſetzen und betonte mehr die Kraft als die Mannichfaltigkeit der Stimmungen. Die älteren Darſtellungen trennen gewöhnlich das jüngſte Gericht von den Bildern der Hölle und des Paradieſes und führen uns ſowohl die gräſslichen Höllenſtrafen wie die etwas eintönige Seligkeit des paradieſiſchen Lebens abgeſondert vor Augen, höchſtens daſs die Engel als Vollſtrecker des göttlichen Willens die Gerechten von den Sündern ſcheiden und ſo das künftige Schickſal der Auferſtandenen andeuten. Michelangelo dagegen drängte alle Ereigniſſe, die unter dem Namen der letzten Dinge begriffen werden, auf eine Raumfläche zuſammen. Wir ſind Zeugen der Auferſtehung der Todten. Die Poſaunen der Engel wecken aber nicht allein zum Leben auf, ſondern rufen auch zum Gerichte. Wie das Gericht im Angeſicht der himmliſchen Heerſcharen ſich vollzieht, wie die Höllenmächte ihre Beute an ſich reiſsen, die Auserwählten durch himmliſche Kräfte emporgezogen werden, dieſes alles bildet den weiteren Inhalt des Gemäldes.

Kein Zweifel, daſs Michelangelo's Verfahren auf dem guten Rechte beruht, welches der ſchöpferiſche Künſtler dem überlieferten Stoffe gegenüber beſitzt, und daſs er dieſes Recht in glänzender Weiſe ausgeübt. An tiefſinnigen poetiſchen Geſtalten überragt Michelangelo's jüngſtes Gericht alle Malerwerke des Cinquecento. Und dennoch iſt es nicht unbedingt eine maleriſche Schöpfung zu nennen. Denn die Ausdrucksmittel entlehnt der Meiſter ausſchlieſslich der plaſtiſchen Phantaſie. Bereits die Nacktheit der Geſtalten bedingte das ſtärkere Hervorheben der Leiber uud lieſs die Bedeutung der Köpfe und die Sammlung des charakteriſchen Ausdruckes in den letzteren etwas zurücktreten. Schon durch die Bewegung wird der Antheil der einzelnen Perſonen an der Handlung und ihre Stimmung verſtändlich, wozu erſt in zweiter Linie das feinere Mienenſpiel hinzutritt. Auf das Vorwalten des plaſtiſchen Sinnes weiſt auch die Auflöſung der Compoſition in lauter ſcharf betonte Einzelgruppen hin, welche um ſo mehr in die Augen fallen, als ſie in ſtrenger Symmetrie auf beiden Seiten des Bildes wiederkehren. Eine rein maleriſche Phantaſie hätte für leiſe Uebergänge von einer Gruppe zur anderen geſorgt und die Lücken durch Füllfiguren verhüllt. Wie weit die Rückſicht auf die rieſigen Maaſse des Werkes dabei beſtimmend mitwirkte, ob die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0280
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Erwägung, daſs bei der groſsen Entfernung vom Auge nur kräftige Umriſſe, entſchloſſene Bewegungen die Geſtalten und Gruppen deutlich machen, auf das Entfalten weſentlich plaſtiſcher Künſte Einfluſs übte, mag dahingeſtellt bleiben. Aber noch ein anderer Umſtand darf nicht überſehen werden.

Die Meinung, Michelangelo habe als alter Mann das Malen verlernt, nimmt wohl Niemand ernſt. Wer als erſte Probe ſeiner Kunſt die Decke in der Sixtina ſchaffen konnte, dem ſteckt die Meiſterſchaft unvertilgbar im Blute. Michelangelo hatte aber zwanzig Jahre lang mit Werken ſich beſchäftigt, welche nicht den geringſten dramatiſchen Inhalt beſaſsen und wo die einzelnen Geſtalten, von innerem Feuer durchglüht, in ſtürmiſchen Bewegungen ſich Luft machten. Dieſe Gewöhnung ſtreifte er nicht vollſtändig ab, als er das jüngſte Gericht entwarf, und gab auch hier den phyſiſchen Leidenſchaften den ſtärkſten Ausdruck. Daſs auf dieſe Weiſe ein fremdartiges Element in die Schilderung des jüngſten Gerichtes kam, muſs zugegeben werden. Der Gegenſtand iſt von der Renaiſſancekunſt nicht in gleichem Maaſse abgeſchliffen worden, wie andere dem kirchlichen Boden entſtammende Kreiſe von Gedanken und Geſtalten, er lebt auch für uns weſentlich noch in der Faſſung, welche ihm das Mittelalter verliehen hat. Da hält es ſchwer, der künſtleriſchen Perſönlichkeit und ihrer Eigenart volles Recht zu gönnen, und erſcheint es begreiflich, daſs das Werk, überdies dem behaglichen Ueberblicke durch ſeine Gröſse entzogen, mehr bewundert als genoſſen wird. Erſt das bedächtige Studium desſelben, Gruppe für Gruppe, enthüllt die ganze groſse Weisheit des Künſtlers und ſetzt uns in den Stand, hier eine viel reichere Mannichfaltigkeit der Stimmungen und Empfindungen zu belauſchen, als man nach raſcher überſichtlicher Betrachtung vermuthet.

Den Mittelpunkt des Bildes nimmt Chriſtus, der Weltenrichter, ein, eine muskelkräftige, jugendliche Geſtalt, mit einem verhältniſsmäſsig kleinen Kopfe, wie dieſes auf ſpäteren antiken Sculpturen öfter beobachtet werden kann (Fig. 40). Die Abweichung des Chriſtuskopfes von dem herkömmlichen Typus wird durch die Bartloſigkeit und die Haartracht verſtärkt und durch die ſcharfe Zuſpitzung des Charakters noch mehr hervorgehoben. Die rückhaltsloſe Hingabe an eine Empfindung, das leidenſchaftliche Eingreifen in die Handlung überraſcht. Wir erwarten von einem Gotte vielmehr eine gemeſſene Hoheit und die Hinneigung zu erhabener Ruhe. Michelangelo aber geht ſeinen ſelbſtändigen Weg.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0281
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Bei der Darſtellung ſitzender Figuren wählt der Meiſter gern den Augenblick, wo ſie, von einer plötzlichen inneren Erregung überwältigt, im Begriffe ſtehen ſich zu erheben. Dadurch kommt in die Lage ein überaus wirkungsvoller Zug unmittelbarer Lebendigkeit. Auf dieſes Lieblingsmotiv greift Michelangelo auch jetzt zurück. Chriſtus krümmt das eine Bein, ſchiebt es nach rückwärts und ſtützt ſich auf das andere leiſe vorgeſtreckte. In der nächſten Secunde wird er aufrecht ſtehen und das Urtheil ſprechen, deſſen furchtbaren Inhalt uns ſeine Mienen, ſeine drohend erhobene Rechte und auch die Geberde der zunächſt ſitzenden Madonna offenbaren. Maria war gewiſs ſchon urſprünglich im Gegenſatz zu den übrigen Geſtalten bekleidet geſchildert. Dicht an Chriſtus ſich anſchmiegend, unter ſeinem Arme gleichſam Schutz ſuchend, greift die Madonna gleichzeitig nach dem Schleier, um das Antlitz zu verhüllen, und wendet den Kopf von Chriſtus weg, vor deſſen Zorn ſie zurückbebt.

Von groſsem Intereſſe iſt der Vergleich mit der piſaner Freske aus dem 14. Jahrhundert, deren Kenntniſs bei Michelangelo vorausgeſetzt werden darf. Die Haltung Chriſti erſcheint nahe verwandt. Auch der alte Meiſter läſst Chriſtum die Linke auf die Bruſt legen und die Rechte erheben. Aber nur dieſe droht, die andere Hand lüftet leiſe das Gewand und enthüllt das von dem Lanzenſtich empfangene Wundmal auf der nackten Bruſt. Sie deutet das Leiden Chriſti, den Grund der ſtrafenden Gerechtigkeit an. Michelangelo ſah wohl in dieſer doppelten Action eine Schwächung der dramatiſchen Wirkung und gab daher in beiden Händen nur der einen Regung des Zornes und der Abwehr Ausdruck. Während die Rechte drohend erhoben iſt, bewegt ſich die Linke zu ſtrenger Zurückweiſung. Aehnlich verfuhr er mit der Madonna. Auf der piſaner Freske nimmt ſie neben Chriſtus eine gleichberechtigte Stellung ein, bildet mit ihrem Sohne gleichſam den Mittelpunkt der Darſtellung. Michelangelo ordnet ſie äuſserlich und innerlich dem Weltenrichter unter. Wenn auch die nächſte an Chriſtus, ſondert ſich Maria nicht weſentlich von der übrigen Gefolgſchaft ab und empfängt wie dieſe den Anſtoſs zur Haltung und Stimmung ausſchlieſslich von Chriſtus, deſſen Geſtalt und deſſen Willen die ganze Scene beherrſchen.

Aus dem Kreiſe, der Chriſtum unmittelbar einſchlieſst, heben ſich nun im Vordergrunde beſonders einzelne Geſtalten unmittelbar zu ſeinen Füſsen in ſtärkſter Individualiſirung ab: vor allen der h. Laurentius mit dem Roſte und der h. Bartholomaeus, welcher mit der einen Hand das Meſſer dem Richter zeigt, mit der anderen die ihm abgezogene Haut vorhält. Sie drücken denſelben Gedanken aus, welchen die Engel in den beiden Halbkreiſen oben verkörpern. Das Kreuz, die Säule der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0282
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Geiſselung, die Dornenkrone, die Lanze und die Nägel werden von ihnen herbeigeſchleppt, die Werkzeuge des Leidens Chriſti, gleichzeitig aber die ſtummen Ankläger der Verdammten, welche jetzt ihr Urtheil empfangen. Und ſo rufen denn auch die Marterwerkzeuge, welche die einzelnen Heiligen vorweiſen, zur Rache auf und rechtfertigen das ſtrenge Gericht. Mit gutem Grunde hat daher Michelangelo dieſe Zeugen der Schuld nicht über den ganzen Himmelsraum vertheilt. Auſser in der Nähe des Richters, haben ſie nur noch auf der Seite, wo die Verdammten in die Hölle herabgezogen werden, Platz gefunden. Hier halten der h. Sebaſtian, die h. Catharina, der h. Blaſius, der Apoſtel Simon und andere Heilige ihren Peinigern die Pfeile, das Rad, die Hechel, die Säge, das Kreuz als Waffen entgegen. Auf der anderen Seite, wo die Seligen zum Himmel emporſteigen, fehlen die Märtyrer, obſchon Michelangelo ſonſt auf die Symmetrie groſses Gewicht legt.

In dem weiteren Geſtaltenkranze, welcher Chriſtum umgibt, tritt uns am deutlichſten der Apoſtel Petrus entgegen. Ihn machen die Schlüſſel in den Händen kenntlich. Die ihm gegenüberſtehende Figur wird wohl Adam zu benennen ſein. Von wuchtigem Körperbau, wie der Apoſtelfürſt, das bärtige Antlitz auf Chriſtus in leidenſchaftlicher Spannung gerichtet, ſtemmt Adam den einen Arm auf den Schenkel, während er am anderen von Eva gefaſst wird. Das zartere Weib ſucht durch die Berührung des Gatten in dieſem ſchrecklichen Augenblicke Halt und Muth zu gewinnen. Bange Erwartung, plötzlicher Schrecken ſpiegelt ſich in den Bewegungen der meiſten Geſtalten der Mittelgruppe wieder. Sie recken den Kopf, neigen den Leib und halten die Arme vor ſich zur Abwehr des Zornes, der aus Chriſti Mund ſtrömt. So wirft die That des Richters einen gewaltigen Wiederſchein auf die ganze Umgebung. Der Eindruck zittert noch in den Gruppen der Seligen nach, welche rechts und links von der Mittelgruppe auf gleicher Höhe mit dieſer ſchweben, ſtärker auf der Seite über den Verdammten, leiſer auf der anderen — links vom Beſchauer — wo die Auserwählten den Gräbern entſteigen. Nur die vorderſte Gruppe hier zeigt noch eine tiefe Erſchütterung. Ein knieendes Mädchen birgt ängſtlich in den Schooſs der Mutter ihr Geſicht, um nicht die furchtbare Scene ſchauen zu müſſen. Konnte auch Michelangelo die Seligkeiten des Paradieſes nicht ſchildern, ſo wuſste er doch durch den Anſchlag zarterer Töne einen wirkſamen Contraſt zu dem Schrecken des Gerichtes zu ſchaffen. Beinahe unberührt von dem Vorgange in ihrer Nähe, wenden ſich einzelne Heilige einander zu und ergehen ſich in trautem Geſpräche, andere reichen ſich erfreut die Hände, noch andere endlich drücken in ſtürmiſcher Umarmung das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0283
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Gefühl ihres Glückes aus. Dieſe Epiſoden, ſo trefflich geeignet, den Künſtler von dem Vorwurfe einſeitig herber, ſelbſt finſterer Auffaſſung zu befreien, würden ſich viel ſtärker geltend machen, wenn nur das Auge ſie in dem faſt unermeſslichen Gedränge bequemer unterſcheiden könnte.

Tritt in der oberſten Zone des Gemäldes in dem Hin- und Herwogen der Maſſen die einzelne Gruppe zurück, ſo herrſcht dafür wieder in der mittleren Zone die ſelbſtändige Gruppe vor. Die Mitte nehmen die ſieben Engel des Gerichtes ein, mit Poſaunenſchall die Todten erweckend, durch die aufgeſchlagenen Bücher des Lebens und Todes den Richterſpruch vorbereitend. Ihnen reihen ſich links und rechts die berühmten Gruppen der Gebenedeiten, welche zum Himmel emporſteigen, und der Verdammten, welche zur Hölle herabgezogen werden, an. Sie ſtehen in engem Zuſammenhange zu einander und wirken durch den Gegenſatz doppelt mächtig. Ein Himmelsbote, dem freilich die Attribute eines Engels fehlen, welcher aber zweifellos eine von oben geſendete Kraft bedeutet, zieht am Roſenkranze ein Menſchenpaar in die Höhe, eine andere bereits begnadigte Perſon trägt auf dem Rücken die Seele eines Auferſtandenen in das Paradies.

Auf der Gegenſeite führen Teufel ihre Beute in die Hölle herab. Ein Dämon hat die Beine des Verdammten gepackt, ein zweiter ſich noch als Gewicht an deſſen Füſse gehängt. Verzweiflung ſpricht aus den Mienen des Unſeligen. Den Kopf preſst er in die Hand, die Arme ſind über der Bruſt verſchränkt, der Leib krümmt ſich in Schmerzen. Rettungslos ſinkt er in die Tiefe. Dicht unter dieſer Gruppe bemerken wir eine andere, in welcher ein Dämon ſich das Opfer quer auf die Schulter geladen hat und mit triumphirendem Hohne fortträgt. In einer dritten Gruppe vereinigen ſich Engel und Teufel, um das Urtheil zu vollziehen. Vergebens ſucht der Verdammte in die Höhe zu klimmen, von oben ſtöſst ihn ein Engel zurück, an den Beinen zerrt ihn ein Dämon. So ſtürzt er kopfüber in den Abgrund.

Die ſcharfen Contraſte, in welchen ſich die Schilderung dieſer hervorragendſten Gruppen der mittleren Zone bewegt, werden in den Geſtalten näher am Bildrande wiederholt. Auf der einen Seite ſehen wir die Seligen, theils einzeln, theils zu Gruppen vereinigt emporſchweben, gleichſam auf Wolkenſtufen hinanſteigen oder, von Freunden durch Handreichung, Blick und Zuruf unterſtützt, ſich erheben. Die andere Seite zeigt in dichterem Gedränge die Verdammten. Ein Bleigewicht ſcheint ſie nach unten zu ziehen. Mit dem Kopfe voran ſtürzen ſie in die Tiefe, und wenn ſie es verſuchen, dem Schickſal zu entfliehen, werden ſie mit Gewalt zurückgetrieben. Zwei Geſtalten aus dieſen Randgruppen verdienen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0284
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 40. Gruppe aus dem jüngſten Gericht.
Sixtiniſche Kapelle.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0285
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

noch beſondere Beachtung, da ſie als Symbole der Stimmung, die auf den entgegengeſetzten Seiten herrſcht, gelten können. Eine Selige ſchwebt, den Kopf in dankbarer Freude nach oben gerichtet, mit ausgebreiteten Armen in die Höhe. Ihren Platz nimmt auf der Gegenſeite eine Figur ein, welche, die Hände ringend, das Geſicht mit denſelben verdeckend, zur Hölle herabſinkt.

Auch die dritte, unterſte Zone des jüngſten Gerichtes zerfällt in mehrere Abtheilungen. Auf der linken Seite wird die Auferſtehung der Todten dargeſtellt. Mühſam heben zwei Männer den ſchweren Sargdeckel empor und ſuchen unter demſelben herauszukriechen. Andere ſind bereits dem dunklen Grabe entſtiegen, ſie ſtemmen ſich auf die Arme, blicken ſcheu erſtaunt um ſich und wagen die ſo lange erſtarrten Glieder zu bewegen. Einzelne unter ihnen haben noch nicht das Gewand des Todes abgeworfen, erſcheinen als Gerippe; bei anderen beginnt bereits die weiche Haut ſich um die Knochen zu legen und Ausdruck die Todtenköpfe zu beleben; andere endlich haben ſchon von dem verjüngten Leibe Beſitz genommen und das lichte Bewuſstſein wieder empfangen. Theilnehmend und hilfreich wenden ſie ſich ihren Genoſſen zu oder richten erwartungsvoll den Blick nach oben. Das geheimniſsvolle Paar, das in den Lüften iſolirt einherſchwebt, bildet den Uebergang zu der mittleren Zone.

Von dem Felde der Auferſtehung durch eine Felshöhle getrennt, in welcher die dämoniſchen Gewalten der Unterwelt lauern, ſtrömt der Acheron mit dem Nachen des Charon. Wie ſchon Luca Signorelli vor ihm, ſo erinnert ſich auch Michelangelo der Verſe Dante's von dem Fährmann, der die verdammten Seelen in die ewige Finſterniſs, in Froſt und Gluth leitet:

»Charon, der Dämon mit den glüh'nden Augen,
Winkt ihnen und verſammelt ſie alle,
Schlägt mit dem Ruder jeglichen, der zögert.«

Mit langen Ohren, einem ſtachligen Schnurrbarte und Krallen an den Füſsen hat ihn der Künſtler gebildet, wie er die lange Ruderſtange ſchwingt und voll Hohn und Grimm auf ſeine Fracht blickt. Alle Seelen flüchten dem Vordertheile des Nachens zu, hocken hier im wüſten Knäuel, erfahren aber viel ärgere Bedrängniſſe. Denn bereits harren die Teufel am Ufer, einzelne ſind sogar in das Waſſer geſtiegen, ungeduldig, das Peinigen zu beginnen. Mit langen Hacken reiſsen ſie die Verdammten aus dem Nachen, laden ſie auf die Schultern, bedrohen ſie mit den Zähnen. In der Ecke des Bildes endlich ſteht Minos, um deſſen Leib ſich, ebenfalls im Anklange an Dante, ein Schlangenleib ringelt, von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0286
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

häfslichen Teufeln umgeben und prüft mit eifiger Kälte die Zahl und die Perfönlichkeit der Höllenopfer. Eine beffere Folie zu den verzerrten, verzweiflungsvollen Zügen der Verdammten, als diefe dämonifche Ruhe, konnte nicht erfonnen werden.

Von dem Reichthum der Compofition gibt die Befchreibung des jüngften Gerichtes nur eine fchwache Vorftellung. Schwerlich ift jemals auf ein malerifches Werk eine gröfsere poetifche Kraft verwendet worden — man denkt unwillkürlich an ein Gedicht, das hier in Farben übertragen wurde —, niemals hat die plaftifche Kunft einen freieren und glänzenderen Spielraum gewonnen. Darnach und nach dem begeifterten Lobe der Zeitgenoffen und nach dem überwältigenden Einfluffe auf die fpäteren Gefchlechter müfste man das jüngfte Gericht wohl an die Spitze der Schöpfungen Michelangelo's ftellen. Wenn diefes nicht gefchieht und trotz der Bewunderung, welche das jüngfte Gericht bei genauem Studium weckt, dennoch die Decke in der Sixtina als der Gipfelpunkt feiner Wirkfamkeit gepriefen wird, fo find dafür vornehmlich zwei Gründe entfcheidend. Zunächft die übermäfsige Gröfse des Wandbildes.

Es ift ein Irrthum, zu glauben, dafs die räumlichen Verhältniffe bei einem Werke der bildenden Kunft nichts bedeuten und das Riefige eine unbegrenzte Ausdehnung zulaffe. Nicht ungeftraft wird ein beftimmtes Maafs der Gröfse und des Umfanges einer Schilderung überfchritten. Wie koloffale Statuen gemeinhin die Seele einbüfsen, fo vermögen Riefengemälde beinahe nur die ftärkften Accente zur Geltung zu bringen. Mit gutem Grunde haben die Alten, wenn fie gröfsere Flächen mit Farben bedeckten, die Werke der Malerei mit der Architektur in Verbindung brachten, ftets eine feffe und klare Gliederung beliebt und durch fcharfe Linien die einzelnen Scenen auseinander gehalten. Wie fehr würde fich die Wirkung der Bilder an der Decke der Sixtina mindern, wenn fie des architektonifchen Rahmens entbehrten, der nicht allein dem Auge Ruhepunkte darbietet, fondern auch dem Künftler die feinere Durchbildung der einzelnen Geftalten möglich macht. Die Deckenbilder befitzen aber noch einen anderen Vorzug vor dem jüngften Gerichte. Die Kunft des Meifters erfcheint dort vielleicht geringer, wenigftens denkt man nicht fo viel an diefelbe; dagegen fpricht aus ihnen eine gewiffe Naturnothwendigkeit. Wir möchten glauben, fo wie uns die Geftalten an der Decke entgegentreten, hätten fie ewig gelebt, nimmermehr aber verdankten fie dem zufälligen Willen und Empfinden einer Perfönlichkeit das Dafein. Sie enthalten frifche, unmittelbare Wahrheit, wie das Volksbuch der Bibel, während fich das jüngfte Gericht nur als ein tieffinniges, kunftreiches Gedicht, zu welchem die Bibel den Stoff bot, offenbart.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0287
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Michelangelo's jüngſtes Gericht iſt viel nachgeahmt worden, aber ungleich feſter haften in der Erinnerung die Geſtalten der Decke. Jenes Werk, ſo werthvoll es auch für die Erkenntniſs des Meiſters ſein mag, fügt kein neues Blatt zu dem Ruhmeskranze der italieniſchen Renaiſſance, ohne welches dieſer lückenhaft bliebe. Die Deckenbilder dagegen bedeuten für immer neben Raffael's Stanzen und Teppichcartons die glorreichſte und zugleich eigenthümlichſte That des italieniſchen Geiſtes.

Paul III. fand ſeinen Ehrgeiz nicht befriedigt, daſs ein bereits von ſeinem Vorgänger beſchloſſenes Werk unter ſeiner Regierung ausgeführt wurde. Konnte er es doch nicht einmal erreichen, daſs über dem jüngſten Gerichte ſein Wappen angebracht wurde. Er wünſchte daher eine Arbeit von Michelangelo's Hand, welche ausſchlieſslich ſeinen Namen und ſeine Kunſtliebe verherrlichen ſollte. Die Gelegenheit dazu bot der Neubau einer Kapelle im Palaſte. Dieſelbe von der Sixtiniſchen Kapelle durch die Sala regia getrennt, diente bei feſtlichen Anläſſen zur Ausſtellung des Sacramentes (der Hoſtie in der Monſtranz) und war von Antonio da San Gallo erbaut worden. Den Sckmuck der Decke in Stucco hatte ein Schüler Raffael's — ſo ſehr waren die Gegenſätze der Schulen bereits abgeſchwächt —, der aus Genua wieder nach Rom zurückkehrte, Perino del Vaga übernommen, für die Fresken an den Wänden berief der Papſt Michelangelo. Dieſer ſah den Auftrag offenbar wie ein unabwendbares Uebel an. Keine Spur freudiger Befriedigung läſst ſich in den Briefen, in welchen von dem neuen Werke die Rede iſt, entdecken. Immer heiſst es nur: Ich ſoll malen, ich muſs malen. Die erſten Vorbereitungen fallen in das Jahr 1542. Drei Jahre ſpäter war wenigſtens ein Theil des Werkes vollendet, denn Michelangelo mahnt in einem 1545 geſchriebenen Brief, man möge die durch einen Brand beſchädigte Decke der Kapelle raſch wiederherſtellen, damit nicht die Malerei Schaden leide. Doch mag immerhin Condivi Recht haben, daſs
Anm. 3. Michelangelo die Arbeit in der Capella Paolina erſt 1550, in ſeinem fünfundſiebenzigſten Jahre zu Ende brachte. Denn eine lebensgefährliche Krankheit, welche er im Jahre 1544 überſtand, lähmte lange ſeine Kräfte und das Freskenmalen war ihm, wie er klagte, in ſeinem hohen Alter gar beſchwerlich.

Michelangelo ſtellte in der Capella Paolina in überlebensgroſsen Figuren die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri dar. Bereits im vorigen Jahrhundert erſchienen beide Fresken kaum noch kenntlich.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0288
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Trotzdem ſie ſpäter vom Lampenruſs und Schmutz gereinigt worden, hat ſich ihr Zuſtand nicht weſentlich verändert und wir bleiben, um ein Urtheil über die Compoſition zu fällen, vorwiegend auf Zeichnungen und Kupferſtiche angewieſen. Die Compoſition zeigt den gleichen Stil, wie das jüngſte Gericht, nur daſs die Bewegung noch ausſchlieſslicher als Ausdrucksmittel verwendet wird und die plaſtiſche Phantaſie nicht das geringſte Gegengewicht findet. Man könnte auf den Fresken alle Köpfe übertünchen — verwiſcht ſind ſie ohnehin genug — ohne daſs die Verſtändlichkeit darunter litte.

Den Mittelpunkt in der Bekehrung Pauli nimmt das ſcheugewordene, reiterloſe Roſs ein, ſo verkürzt, daſs der mächtige Rücken desſelben zuerſt das Auge des Beſchauers trifft und die Aufmerkſamkeit zumeiſt in Anſpruch nimmt (Fig. 41). Links im Vordergrunde liegt auf dem Boden Paulus, unfähig ſich ſelbſt zu erheben. Ein Genoſſe neigt ſich über ihn und iſt bemüht, den Hilfloſen emporzurichten, alle anderen Geſtalten aber ſtehen unter dem unmittelbaren Banne der himmliſchen Erſcheinung. Ein Theil des Gefolges wurde wie der Führer zur Erde geworfen; mehrere ſuchen zu fliehen, oder mit vorgehaltenen Armen ſich vor der Blendung zu ſchützen; die meiſten blicken erſtaunt in die Höhe, wo Chriſtus von einem Engelchore umgeben mit leidenſchaftlicher Gewalt einem Adler gleich auf den Gegner herabſchieſst. Dem derb materiellen Charakter Chriſti entſprechen die himmliſchen Schaaren. Von den Flügeln hat Michelangelo hier, wie im jüngſten Gerichte, abgeſehen. Dem plaſtiſchen Sinne ſind dieſelben allerdings am wenigſten erträglich. Kräftige Geſellen bietet uns der Künſtler an Stelle der Engel, jede einzelne Figur eine Probe der Meiſterſchaft, mit welcher Michelangelo auch die ſchwierigſte Lage, die kühnſte Verkürzung ſpielend bewältigte, aber für die Rolle, welche ſie hier durchzuführen haben, kaum geeignet. Sie ſchweben bald horizontal, bald ſteigen ſie empor, oder knieen auf Wolken, oder neigen ſich endlich vor und blicken neugierig nach unten. Je mehr man die einzelnen mit vollendeter Sicherheit entworfenen Körper bewundert, deſto ſtärker überzeugt man ſich, daſs Michelangelo, als er ſie zeichnete, an nichts Anderes dachte, als ſeiner Freude an mannichfachen plaſtiſchen Bewegungen zu genügen. Er war noch nicht ſchaffensmüde geworden, wohl aber unluſtig, durch den Gegenſtand der Darſtellung ſeinem Formenſinn einen Zwang aufzulegen. In freiem Spiele ergeht ſich ſeine Phantaſie, eine Geſtalt, eine Linie führt ihn unwillkürlich auf andere, ein rein ſubjectives Behagen an Formen und Bildern beſtimmt die Compoſition.

Zu ähnlichen Beobachtungen gibt auch das Gegenbild: die Kreuzigung Petri Anlaſs. In der Mitte der Freske ſehen wir ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0289
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gewaltiges Holzkreuz, an welchem der Apoſtel, mit dem Kopfe nach unten, angenagelt iſt. Fünf Schergen bemühen ſich dasſelbe emporzurichten und den Langbalken in das Loch zu ſtecken, welches ein junger Burſche gegraben hat. In dieſen Figuren kommt wieder die Kunſt des Meiſters zu glänzender Geltung. Wie ſpannen ſich die Muskeln unter der mühſamen Arbeit, wie krümmen ſich die Leiber unter der Laſt des Kreuzes, wie ganz und gar bei der Sache, ausſchlieſslich thätig, das ihm aufgetragene Werk raſch zu vollführen, iſt der jugendliche Gräber. Dagegen feſſelt die Menſchenmenge, welche ſich um die Hauptgruppe verſammelt hat, unſer Intereſſe nur in geringerem Grade. Rechts im Vordergrunde ſteigen mehrere Soldaten Stufen empor, weiter hinten ſprengt ein Reitertrupp herbei und hält die Wache. Nach der Mitte zu und auf dem Hügel links ſtehen dichtgedrängt die Freunde des Apoſtels. Die Furcht bannt ihre Glieder, nur leiſe wagen ſie ihre Theilnahme zu äuſsern, welche bei mehreren übrigens an die bloſse Neugierde ſtreift. Schmerzerfüllt und wehklagend verläſst endlich, eine Treppe herabſchreitend, im Vordergrunde links eine Anzahl Männer und Frauen den Schauplatz der Miſſethat.

Die Fresken in der Capella Paolina ſind das letzte Werk der Malerei, an welches Michelangelo die Hand angelegt hat. Zur ſelben Zeit brachte er endlich auch das Juliusdenkmal, dieſe Tragödie ſeines Lebens, zu einem leidlichen Abſchluſs.

Der Vertrag vom 29. April 1532 war längſt wie alle früheren in Vergeſſenheit gerathen. Immer ſchoben ſich andere Arbeiten dazwiſchen und hinderten Michelangelo, ſeine Zuſage zu halten. So waren denn auch ſeit 1532 zuerſt das jüngſte Gericht, und als dieſes fertig gemalt war, die Fresken in der Capella Paolina der Hemmſchuh geworden, welcher die Thätigkeit am Juliusdenkmale zum Stillſtand brachte. Das einzige Lebenszeichen im Laufe vieler Jahre bildet die Angabe, daſs im Dezember 1537 einem Giovanni di Sandro fünf Scudi für ſeine Arbeit an der Madonna ausbezahlt wurden.*) Der Herzog von Urbino verlor noch immer nicht die Geduld, ſtimmte ſogar aus Rückſicht für die päpſtlichen Wünſche zu, daſs das Werk aufgeſchoben werde. In einem am 7. September 1539 an Michelangelo gerichteten Briefe gab er dieſen von allen Verpflichtungen frei, ſo lange er am jüngſten Gerichte male,

*) Milaneſi, lett. p. 604.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0290
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Fig. 41. Die Bekehrung Pauli.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0291
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

nur ſprach er die Hoffnung aus, daſs Michelangelo dann um ſo eifriger an dem Denkmale arbeiten werde. Und als 1542 Michelangelo zur Ausmalung der Capella Paolina berufen wurde, zeigte der Herzog abermals den beſten Willen, die Sache in freundlicher Weiſe zu regeln. Einen noch weiteren Aufſchub zwar des ganzen Werkes hielt er nicht für nothwendig, doch geſtattete er, um nur zu Ende zu kommen, die Einſchränkung des Denkmales auf einen dürftigen Rumpf. »Ich bin vollſtändig zufrieden«, ſchrieb er (6. März 1542) dem Künſtler, »daſs Ihr zu dem Grabmale meines Oheims ſeligen Andenkens die drei bereits fertigen Statuen, darunter den Moſes, liefert, die anderen drei von einem tüchtigen Meiſter nach Eurer Zeichnung und unter Eurer Aufſicht ausführen laſst.« Dieſe Theilung der Arbeit hatte Michelangelo ſchon vorher in Angriff genommen und drei von ihm angelegte Statuen dem Raffaelo da Montelupo zur Vollendung übertragen. Der Contract wurde am 27. Februar abgeſchloſſen und von Raffaelo das Verſprechen gegeben, die Statuen binnen achtzehn Monaten um den Preis von 400 Ducaten fertig zu ſtellen. Da auch der architektoniſche Rahmen und der ornamentale Theil des Denkmales an zwei Bildhauer, Giovanni de' Marchesi und Francesco d'Amadore aus Urbino verdungen war, ſo ſchien in der That jede weitere Laſt von Michelangelo's Schultern genommen. Wenn nur die drei vollendeten Statuen, welche auf Michelangelo's Antheil fielen, alle brauchbar geweſen wären!

Eine Bittſchrift Michelangelo's, am 20. Juli 1542 an den Papſt gerichtet, gibt genaue Kunde über den neuen Stein des Anſtoſses und die neuen Sorgen des Künſtlers. Michelangelo legte darin dem Papſte die gegenwärtige Sachlage vor, erzählt, in welcher Weiſe der Herzog von Urbino in ſeinem Briefe vom 6. März die Arbeiten zu theilen vorſchlage, und wie Michelangelo dem Vorſchlage gemäſs drei Statuen, nämlich die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme, einen Propheten und eine Sibylle dem Raffaelo da Montelupo überwieſen habe. Er fährt dann, in der dritten Perſon von ſich redend, fort: »Es bleiben nur drei Statuen von ſeiner eigenen Hand zu liefern: Moſes und die zwei Sklaven (prigioni), welche beinahe fertig ſind. Da aber die beiden Sklaven zu einer Zeit gemeiſselt wurden, als noch die Abſicht beſtand, das Grabmal in gröſserem Maaſsſtabe mit viel mehr Statuen zu errichten, und ſeitdem dasſelbe beſchnitten und verkürzt wurde, ſo paſſen ſie nicht mehr und würden in keiner Weiſe ſich gut ausnehmen. Es hat daher Michelangelo, um nicht ſeine Ehre zu ſchädigen, zwei andere Statuen begonnen, welche dem Moſes zur Seite ſtehen: das beſchauliche und thätige Leben. Sie ſind ziemlich weit vorgeſchritten und könnten leicht von einem anderen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0292
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Künſtler vollendet werden. Nun wird jedoch Michelangelo von Seiner Heiligkeit angehalten, die Kapelle auszumalen. Dieſe Arbeit iſt groſs und verlangt die ganze Kraft und die Freiheit von allen Sorgen. Michelangelo iſt auch alt, und ſo gern er dem Papſte mit ſeinem ganzen Vermögen dienen möchte, ſo kann er es nur, wenn er der Denkmalarbeit ledig wird, welche ihn an Leib und Seele verwirrt macht. Er fleht alſo Se. Heiligkeit an, ihm von dem Herzoge von Urbino die Befreiung von dem Denkmal und die Löſung aller Verträge erwirken zu wollen. Insbeſondere wünſcht er die Erlaubniſs zu erhalten, auch die beiden Statuen, deren Vollendung noch ausſteht, dem Raffaelo da Montelupo oder welchen Künſtler ſonſt der Herzog beſtimmt, übertragen zu dürfen.«

Abermals muſsten Michelangelo's Freunde, unter ihnen vornehmlich der Agent der Familie Strozzi in Rom, Luigi del Riccio vermitteln und nach beiden Seiten die üble Stimmung dämpfen. Der Herzog eilte nicht, noch weitere Zugeſtändniſſe, welche den Werth des Denkmales weſentlich verringerten, zu unterſchreiben, Michelangelo verzehrte ſich in Ungeduld und weigerte ſich vor getroffener Entſcheidung dem Papſte zu dienen. »Hätte ich doch in meiner Jugend«, ſchrieb er einmal verdrieſslich, »Schwefelfäden ziehen gelernt, ſo würde ich jetzt nicht ſo groſsen Aerger erleben.« Endlich ſiegten die Freunde des Künſtlers, von dem Papſte erfolgreich unterſtützt. Am 20. Auguſt 1542 ſchloſs der Geſandte des Herzogs, Girolamo Tiranno, mit Michelangelo einen Vertrag, den letzten in der langen Reihe der Contracte mit den Erben Julius' II., welcher alle Wünſche des Meiſters erfüllte. Die älteren Verpflichtungen werden ſämmtlich für aufgehoben erklärt, Michelangelo's unmittelbarer Antheil an dem Werke auf den Moſes — der auf 1400 Scudi geſchätzt wurde — eingeſchränkt, und die übrigen Statuen, fünf an der Zahl, dem Raffaelo da Montelupo zur Vollendung überwieſen. Eine Aenderung erhielt dieſer Contract ſpäter inſofern, als Michelangelo, weil ihm die Zeit dazu gelaſſen wurde und Raffaelo durch Krankheit am raſchen und guten Arbeiten verhindert war, ſchlieſslich auch die beiden Statuen des beſchaulichen und thätigen Lebens übernahm. Im Jahre 1545 wurde das Werk im rechten Seitenſchiffe der Kirche S. Pietro in vincoli aufgeſtellt. Anm. 4.

Niemals hat ein ſo groſsartig, faſt überſchwänglich mächtig angelegter Plan eine ſo kümmerliche Verkörperung erfahren, wie das Juliusdenkmal. Beſtimmt, Michelangelo's Ruhm auf den höchſten Gipfel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0293
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

zu tragen, und von ihm mit Begeiſterung erfaſst, dient es nur dazu, die Vorſtellungen von ſeiner künſtleriſchen Natur zu verwirren und iſt mit ſichtlichem Widerwillen, in verdrieſslicher Stimmung vollendet worden.

Das Juliusdenkmal in S. Pietro in vincoli bildet eine architektoniſch gegliederte Wand, welche in zwei Stockwerken emporſteigt und durch Niſchen belebt wird (Fig. 42). Das Doppelgeſchoſs, die Niſchen, die vorſpringenden Pfeiler erinnern an den urſprünglichen Entwurf. Während aber den unteren Pfeilern hier koloſſale Statuen vortraten, ſchlieſsen dieſelben jetzt mit dürftigen Hermen, den Bruſtbildern bärtiger Männer ab, von Giacomo della Duca, einem Schüler Montelupo's, gearbeitet, und die kurzen Schäfte empfangen ihre Zier durch nach oben gerichtete Conſolen, welche in dieſer Lage Sinn und Bedeutung verlieren. Dieſe vier Pfeiler ſäumen drei Niſchen ein, in deren mittelſter der einzige Reſt des urſprünglichen Denkmales, der gewaltige Moſes, eingezwängt und unbehaglich ſitzt. Die beiden gerundeten Seitenniſchen enthalten die Statuen des thätigen und beſchaulichen Lebens, oder wie ſie auch genannt werden: Lea's und Rachel's. Sie gehören nicht der urſprünglichen Compoſition an, ſondern wurden, wie wir wiſſen, erſt nachträglich eingeſchoben. Wenn wir auch das genaue Jahr, in welchem es geſchah, nicht angeben können, — 1542 waren ſie bereits begonnen — ſo ſteht doch feſt, daſs erſt der Vertrag von 1532 die Umänderung des Denkmales in die endgiltige Form einleitete. Es wurde dadurch auf das Maaſs eines gewöhnlichen Papſtgrabes herabgeſetzt, ſeine Gröſse und ſein Schmuck nach älteren Vorbildern beſtimmt. Gern umgab man im fünfzehnten Jahrhundert die Papſtfigur mit den Geſtalten chriſtlicher Tugenden, und ſo ſind denn auch hier ganz im Geiſte der mittelalterlichen Theologie die beiden Wege, welche zur Vollkommenheit führen, das thätige und das beſchauliche Leben, vorgeführt. Die unmittelbare Quelle Michelangelo's nennt uns Condivi, indem er auf die Verſe Dante's (Purgatorio XXVII. 97) hindeutet:

»Mir war's, als ſäh ich jung und ſchön im Traume
Ein Weib auf einem Plane ſich ergehen,
Das Blumen pflückt' und ſingend ſprach die Worte:
Wer immer fragt nach meinem Namen, wiſſe,
Daſs ich bin Lia, ſo die ſchönen Hände
Ringsum bewegt, ſich einen Kranz zu winden.
Daſs ich im Spiegel mir gefalle, ſchmück' ich
Mich hier, doch meine Schweſter Rachel weichet
Von ihrem nie und ſitzt den ganzen Tag dran.
Ihr iſt's Ergötzen, ihre ſchönen Augen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0294
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

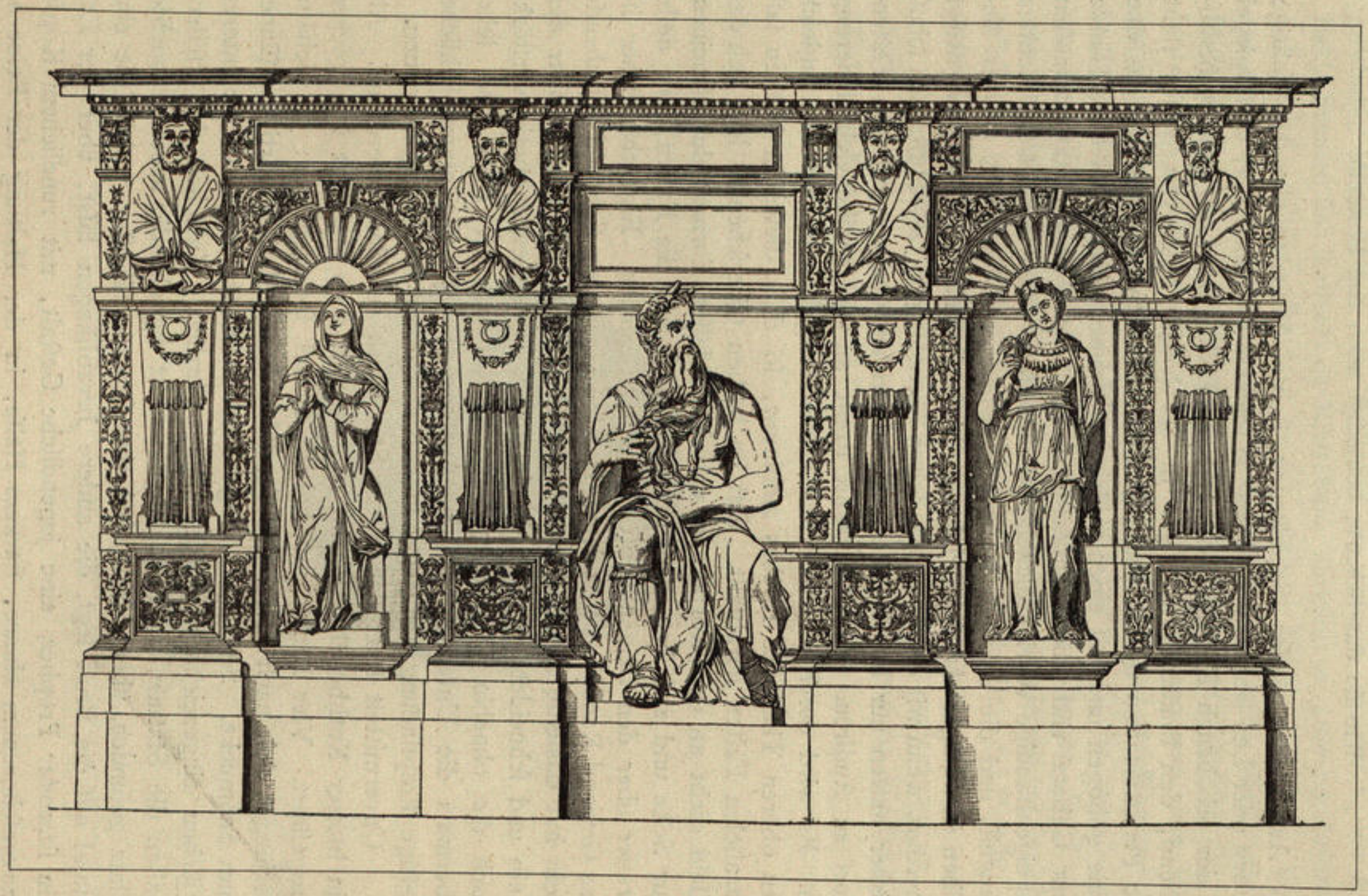

Fig. 42. Grabmal Julius' II. Unteres Stockwerk. S. Pietro in Vincoli.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0295
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Zu ſehn, und mir mit Händen mich zu ſchmücken;
Wie ſie das Schau'n, befriedigt mich das Handeln.

Auf Grund dieſer Schilderung ſtellte Michelangelo das thätige Leben oder Lea (rechts von Moſes) in reichem Gewande dar, den Spiegel in der erhobenen Rechten, während die Linke, den Leib entlang herabfallend, den Blumenkranz hält. In der Niſche links von Moſes ſteht die Perſonification des beſchaulichen Lebens: Rachel. Sie hat das eine Knie gebogen und auf einen niedrigen Schemel geſtellt, faltet die Hände zum Gebete und blickt andächtig nach oben. Beide Statuen müſſen als eigenhändige Werke Michelangelo's gelten. Dafür ſpricht des Meiſters Zeugniſs und die Ausſage Vaſari's, welcher noch hinzufügt, daſs er dieſelben in weniger als einem Jahre vollendet habe. Ihre Bedeutung ſteigt überdies, wenn wir erwägen, wie ſelten Michelangelo Gewandſtatuen ſchuf. Bisher hatten nur Madonnenbilder Gelegenheit geboten, ſeinen Faltenwurf zu ſtudiren. Lea's Gewand ſtreift an die antike Ueberlieferung an. Es wird durch einen breiten Gürtel feſtgehalten, welcher zugleich den oberen Theil des Rockes aufnimmt, ſo daſs dieſer in breiten faſt parallelen Falten herabfällt. Erſt im halben Oberſchenkel legt ſich das Kleid dicht an den Körper an und läſst deſſen Formen durchſcheinen. Zur Seite und zwiſchen den Beinen häufen ſich die Falten, um deſto ſtraffer über den Beinen ſelbſt geſpannt zu werden. Eigenthümlicher iſt das Gewand Rachel's behandelt. Das linke, auf dem Schemel aufruhende Bein hat dasſelbe mitgezogen, eine ſcharfe Falte läuft ſchräge über den Leib und ſchneidet geradezu den letzteren. Das Gewandmotiv verſtärkt noch die ohnehin übermäſsig bewegte Haltung der Figur und lehrt abermals die Unterwerfung des Ausdruckes unter die augenblickliche, heftige Empfindung als Regel in Michelangelo's Schöpfungen kennen.

Unvermittelt ſetzt das obere Stockwerk auf das untere auf. Als ein bloſser Nothbehelf erſcheint es, eben ſo derb angelegt wie trocken ausgeführt. Vier Pfeiler auf hohem Sockel ſpringen vor; die Schäfte verjüngen ſich nach unten, den Capitälen dienen Masken bärtiger Männer zum Schmucke. Selbſt das karge Blattornament, welches in die unteren Flächen eingezeichnet wurde, fehlt gänzlich. Zwiſchen den Pfeilern haben die Statuen, die Michelangelo nicht eigenhändig arbeiten mochte, Platz gefunden, über der Rachel eine ſitzende Sibylle, welche die eine Hand auf die Bruſt legt, die andere herabhängen läſst, über der Lea ein ſitzender Prophet, eine jugendliche Geſtalt, mit rundlichem Kopfe, kurzgeſchorenem Haare, ſtarkem Halſe, in der Haltung der Beine an Giuliano de' Medici erinnernd, dieſelbe ſchablonenmäſsig wiederholend.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0296
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Bewegungslos und nichtsſagend ſitzt er da, in der einen auf das Knie gelehnten Hand hält er eine Rolle, in der anderen, geſenkten, ein Buch. Beide Statuen hat Raffaelo da Montelupo, übrigens zu geringer Zufriedenheit Michelangelo's, vollendet. In der mittleren Niſche über Moſes lagert auf einem Sarge zunächſt Julius II. in päpſtlicher Tracht, ein Werk des Maſo di Bosco, an welchem gewiſs Michelangelo unſchuldig iſt, und hinter dem Papſte in einer Niſche ſteht die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme. Um für die Köpfe der Madonna und des Kindes Raum zu gewinnen, muſsten die Zacken in der Muſchel der Niſche ausgebrochen werden. Vier Candelaber und in der Mitte das Wappen des Papſtes, von Battiſta di Donàto Benti gemeiſselt, krönen das Werk, an welchem ſelbſt das »pocco dell' ombra«, welches nach Sebaſtino del Piombo alle Schöpfungen des Meiſters beſitzen ſollen, nicht bemerkt wird.

Die Fresken in der Capella Paolina, das Juliusdenkmal in San Pietro in vincoli — ein traurigeres Ende der groſsen künſtleriſchen Wirkſamkeit Michelangelo's läſst ſich nicht denken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0297
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

VIII.

Michelangelo's Dichtungen und Liebe.

In Michelangelo's Leben kommt alles anders, als man es erwartet. Der grofse Bildhauer leiftet fein Beftes als Maler; die Werke, zu welchen er gezwungen wird, gelingen; was er felbft mit Begeifterung ergreift, bleibt unvollendet oder verdirbt. Zu dichten und zu lieben gilt als das köftlichfte Vorrecht frifcher Jugend: Michelangelo findet erft in reiferen Jahren Luft und Mufse zur Poefie und wurde von Amor's Pfeil getroffen, als er bereits an der Schwelle des Greifenalters ftand. So berichtet die Tradition. Die genauere Forfchung hat die überlieferte Sage nur eingefchränkt, nicht gänzlich Lügen geftraft. Wir wiffen, dafs einzelne Gedichte Michelangelo's in feine Jugendzeit fallen, ein von ihm verfafstes Madrigal fchon im Jahre 1519 in Mufik gefetzt war. Die Mehrzahl der Poefien gehört aber in der That feinem römifchen Aufenthalte feit 1534 an. Diefe lange Enthaltfamkeit, vorausgefetzt, dafs die uns erhaltenen Gedichte den gröfseren Theil feiner poetifchen Thätigkeit umfpannen, überrafcht um fo mehr, als Michelangelo keineswegs der Poefie nur gelegentlich, gleichfam zum Zeitvertreibe huldigte, fondern von dem ernften Drange und Berufe zu dichten getrieben wurde. Darin unterfcheidet er fich wefentlich von Raffael.

Auch Raffael machte Verfe, aber kein Verftändiger wird die fünf Sonette, die wir von ihm befitzen, als einen Beweis, wie fehr die Poefie zu feinem Lebenselemente gehörte, anfehen. Er fchrieb fie alle zur felben Zeit (auf Skizzenblättern zur Disputa) nieder, bald nachdem er in Rom fich niedergelaffen hatte, und widmete fie demfelben Gegenftande. Liebesgeflüfter ift ausfchliefslich ihr Inhalt, Sehnfucht und Wonne die einzige Empfindung, welche fie alle durchftrömt. Er zagt, ob er wohl in der Liebe Frieden finden werde, und möchte fein Glück verbergen. Aber die Kette, welche weifse Hände um feinen Nacken gefchlungen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0298
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

iſt doch gar ſüſs und die Erinnerung an die Seligkeit, die er in nächtlicher Stunde genoſſen, unvergänglich. Die Sonette, ſo wie ſie in verſchiedenen Faſſungen als Entwürfe vorliegen, erheben keinen Anſpruch auf Vollendung der Form, ſie zeigen aber überhaupt keinen individuellen Charakter. Man darf wohl behaupten: Aehnliches mochten noch viele andere gebildete Italiener der Renaiſſancezeit leiſten, nachdem die Sprache eine ſo reiche Schule für Lyrik durchgemacht hatte.

Ganz anders bei Michelangelo. Seine Gedichte bieten ſich nicht zu leichtem und bequemem Genuſſe dar, vollends ſeitdem wir ſie in ihrer echten und urſprünglichen Geſtalt beſitzen. Der erſte Herausgeber, ein Groſsneffe unſeres Meiſters, Michelangelo der jüngere, hat den Sinn oft verdorben, die Gedanken verwäſſert, aber dadurch gemeinverſtändlicher gemacht. Dieſer unerlaubten Willkür hat erſt Ceſare Guaſti geſteuert, welcher ſeiner Ausgabe der »Rime di Michelangelo Buonarroti« 1863 die eigenhändigen Niederſchriften des Dichters, ſo weit er ſie erreichen konnte, zu Grunde legte und auf dieſe Weiſe die Originalform herſtellte. Nun erſt wurde es offenbar, daſs ſeinen Verſen faſt ebenſo ſchwer beizukommen iſt, wie ſeinen Statuen. Wer dort das Gefällige, das leicht Flieſsende, durch den Wohlklang Schmeichelnde ſucht, wird ebenſo getäuſcht wie derjenige, welcher in den Werken ſeiner plaſtiſchen Phantaſie Zierlichkeit und angenehme Reize zu finden hofft. Das iſt zu wenig geſagt, wenn die rauhe und herbe Schale hervorgehoben wird. Die Individualität Michelangelo's prägt ſich in anderen Zügen noch ſchärfer aus. Er geht mit leidenſchaftlicher Haſt, mit einer gewiſſen Gewaltſamkeit auf den Gedanken los, welchen er in der Sonettenform ausſprechen will; immer tiefer bohrt er ſich in denſelben ein und kann kaum einen Ausdruck, der ſich unmittelbar genug an die innere Meinung anſchmiegte, finden. Daher das unabläſſige Aendern und Feilen an den Verſen. Dreimal, viermal, ſogar acht- und neunmal ſchreibt er einzelne Sonette um, nicht ſo ſehr, um ihre Form zu glätten, als um ſie noch kräftiger und inhaltreicher zu geſtalten. Aber auch wenn er den Ausdruck feſtgeſtellt hat, zeigt ſich noch ſein unabläſſiges Ringen, der Empfindung gerecht zu werden. Er ſetzt wiederholt an, drängt Vorſtellung an Vorſtellung, damit der Sinn ſo kräftig und ſcharf als möglich hervortrete. Oder er ſtreift mit der Knappheit des Ausdruckes bis an die äuſserſte Grenze, als fürchtete er durch eine freiere Einkleidung die Reinheit der Idee zu ſchädigen.

Wie häuft Michelangelo, um die Natur wahrer Liebe zu ſchildern, Zug auf Zug, ſo daſs kaum der Athem ausreicht, um ſie alle zu faſſen! Keine Ueberſetzung iſt im Stande, dieſe überwältigende Maſſe verwandter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0299
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Schilderungen treu wiederzugeben. Das Original ſelbſt muſs laut geleſen werden:

„S' un casto amor', s' una pietà superna,
S' una fortuna infra dua amanti equale,
S' un aspra sorte all' un dell' altro cale,
S' un spirto, s' un voler duo cor governa;

S' un' anima in duo corpi è fatto eterna
Ambo levando al cielo e con pari ale
S' amor d' un colpo e d' un dorato strale
Le viscier di duo petti arda e discierna;

S' amar l' un e l' altro, e nessun se medesmo,
D' un gusto e d' un diletto, a tal mercede,
C' a un fin voglia l' uno e l' altro porre;

Se mille e mille non sarien centesmo
A tal nodo d' amore, a tanta fede;
E sol l' isdegno il può rompere e sciorre?"

Auf der anderen Seite, wie unzulänglich erſcheint der Ausdruck, wie mühſam preſst ſich die Empfindung durch in den Anfangsverſen des folgenden Madrigals:

„Come può esser, ch' io non sia più mio?
O dio, o dio, o dio!
Chi mi tolse a me stesso
Ch' a me fusse più presso
O più di me, che mi possa esser io
O dio, o dio, o dio!"

Bald hindert das Ueberſtrömen der Gedanken, welches die feſten Schranken der Form durchbricht, bald die innere Gewalt der Empfindung, welche die Berührung mit der Aufsenwelt ſcheut, die Harmonie und den Wohllaut.

Wer denkt dabei nicht unwillkürlich an den Plaſtiker, deſſen Phantaſie gleichfalls das Gefäſs der äuſseren Formen zu ſprengen droht und ſich gar oft mit halbfertigen Andeutungen des Gewollten begnügen muſs? In der That haben alle, die über Michelangelo's Dichtungen ſchrieben,
Anm. 1. namentlich auch der treffliche Wilhelm Lang, auf dieſe enge Verwandtſchaft aufmerkſam gemacht. In zweifacher Weiſe erinnert der Dichter an den Bildhauer. Michelangelo ſchreibt die Verſe, wie er den Marmor behaut. Lauter mächtige Schläge, gerade auf das Ziel los, unbekümmert um alles zierende Beiwerk. Vielleicht überſchreitet er das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0300
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Maafs und geht zu fehr in die Tiefe des Steins, wie in der Poefie durch die Heftigkeit des Ausdruckes der Gedanke zuweilen dunkel wird. Immerhin wirkt die Aehnlichkeit des technifchen Vorganges überrafchend. Aber auch der Inhalt der Gedichte zeigt, dafs der Poet den bildenden Künftler nicht vergeffen konnte. Michelangelo ift nicht bilderreich. Das Feuer, das ihn durchglüht, der Froft, der ihn erftarrt, müffen bis zur Eintönigkeit oft feinen Zuftand verfinnlichen. Er hilft fich durch das häufige Heranziehen von Gegenfätzen, welche aber den Gedanken nur fchärfer, nicht reicher geftalten. Am liebften entlehnt er die Bilder von feiner Fachkunft, und diefe find auch durch lebendige Anfchaulichkeit am meiften hervorragend. So z. B. in dem Sonette, über welches Benedetto Varchi in der florentiner Akademie 1546 eine erläuternde Vorlefung hielt und deffen Anfangsverfe lauten:

Des beften Künftlers herrlichften Gedanken
Ein einz'ger Marmor kann ihn ganz enthalten,
Doch mufs, will ihn der Meifter uns entfalten,
Die Hand dem Geift gehorchen ohne Wanken.*)

Daran möge fich der Anfang eines anderen Sonettes reihen:

Hat erft die Kunft, die gottgeborne, reine,
Ein Menfchenbild erfafst, fo formt gemach
In niedrem Thon fie den Gedanken nach,
Dafs ihre Erftgeburt dem Aug' erfcheine.

Doch in der zweiten erft, im harten Steine
Erfüllt der Hammer das, was er verfprach;
Verklärt und neugeboren kennt hernach
Begränzung feines Ruhms das Kunftwerk keine.**)

Immer wieder findet er Anlafs, auf die Schöpferkraft der Kunft zurückzukommen und durch diefelbe feine poetifchen Gedanken zu verfinnlichen. Wenn er den Geift fchildern will, der vom harten Körper umfchloffen wird, fo erinnert er fich:

Wie fich ein Bild der Phantafie im Steine
Verbirgt und erft zu Tage
Mit jedem Hammerfchlage
Allmählich tritt, wenn jener fortgehauen —***)

---

*) „Non ha l'ottimo artista alcuno concetto". Guafti, Son. No. 15.

**) „Da che concetto ha l'arte intera e diva." Guafti, Son. No. 14.

***) „Si come per levar, donna si pone." Guafti, Madr. No. 12.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0301
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

und für ſeine Liebesſehnſucht bietet ihm die Gieſskunſt das beſte Bild:

Es ſehnt die Form, die leere
So heiſs ſich nach des Goldes Feuerfluſs,
Umſchlingt ſo feſt den Guſs,
Daſs von dem Bilde ſie nur läſst im Sterben,
Zerſchlagen ganz zu Scherben.*)

Wäre auch der poetiſche Werth ſeiner Sonette und Madrigale viel geringer, ſo müſsten ſie uns ſchon als das Bekenntniſs ſeines Künſtlerglaubens in hohem Maaſse feſſeln. Ihnen danken wir den Einblick in das Ziel, das er ſich in ſeinem Doppelberufe als Maler und Bildhauer geſetzt — die Schönheit ſollte ihm ein Spiegel und eine Leuchte werden —, den Einblick ferner in ſeine Ueberzeugung, daſs die Kunſt der ſchönen Natur nicht weiche, ſondern ſie ſogar übertreffe, ihr Schönes noch verſchöne und ſie an Lebenskraft überdauere. Sein idealer Sinn, der das Werk bereits fertig und vollendet unter der Hülle des todten Stoffes ſieht, und der Stolz auf ſeinen Künſtlerberuf, zu welchem ihn der Himmel ſelbſt geweiht hat, finden hier gleichmäſsig vollkräftigen Ausdruck.

Nicht immer bedürfen aber Michelangelo's Gedichte einer ſolchen Hilfe, um in ihrem Werthe anerkannt zu werden. Wenn ihm tiefe Schwermuth den Griffel führt, oder wenn ihn patriotiſcher Zorn übermannt, erhebt ſich oft ſein Geiſt zu wahrhaft poetiſchem Schwunge. Um ſeine Schilderung der »ſüſsen Nacht« könnte ihn unſer gröſster Dichter beneiden:

Du endeſt der Gedanken Streit, dem Matten
Will deine ſanfte Ruhe Kühlung bringen
Und aus der Tiefe hebſt auf Traumesſchwingen
Zum Himmel du den Geiſt, den lebensſatten.**)

Von vollendeter Schönheit erſcheinen ſodann ſeine Sonette auf Dante. Wie hoch er den ihm vielfach wahlverwandten Dichter der göttlichen Comödie verehrte, wie genau er deſſen Werke kannte, berichten bereits die älteſten Biographen, Condivi wie Vaſari. Als zwanzigjähriger Jüngling las er in Bologna, wo er ſich auf der Flucht befand, ſeinem Gönner, dem Giovan Francesco Aldovrandi, allabendlich aus Dante vor. Als einen Kenner Dante's und wohl fähig, ſchwierige Stellen der göttlichen Comödie auszulegen, begrüſste ihn, gleichfalls ſchon in ſehr frühen Jahren, Leonardo Vinci, worauf dieſem, wie oben erzählt

*) „Non pur d'argento o d'oro.“ Guaſti, Madr. No. 14.

**) „O nott', o dolce tempo benchè nero.“ Guaſti, Son. No. 44.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0302
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

wurde, eine ſo ſchnöde Abfertigung zu Theil wurde. Er zollte nicht allein einen künſtleriſchen Tribut dem »göttlichen Dichter«, indem er ſein Exemplar der divina commedia mit Randzeichnungen ſchmückte — leider ging dasſelbe, in den Beſitz des Bildhauers Antonio Montauti gelangt, bei einem Schiffbruch zu Grunde —, ſondern warf ſich auch auf das Studium der Commentare zu Dante. Durch die politiſchen Schickſale der Heimath empfing Dante's Geſtalt neues Leben. Michelangelo ſah ſich ſelbſt als einen Verbannten an, den meiſten Umgang pflegte er in Rom mit den »fuorusciti«, den florentiner Verbannten, bis ihn 1548 die Furcht vor den harten Maaſsregeln Herzog Coſimo's dieſelben fliehen, ſogar in feiger Weiſe verleugnen lieſs. Hier trat denn auch das Bild des groſsen Verbannten mit erhöhter Kraft vor ſeine Seele.

Ein anziehendes Denkmal dieſes Verkehrs, zugleich ein weiteres Zeugniſs für den Dantecultus und die Dantekenntniſs Michelangelo's liefert die kleine Schrift des Donato Gianotti, der zu den hervorragendſten Mitgliedern des Kreiſes gehörte. Nach der literariſchen Sitte der Anm. 2. Renaiſſance gab Gianotti ſeinem Verſuche, einen ſtreitigen Punkt der göttlichen Comödie klar zu ſtellen, die Form des Geſpräches. Michelangelo nimmt regen Antheil an der Unterhaltung. Er vertheidigt den Dichter, daſs er die Mörder Cäſar's in die tiefſte Hölle verſetzt, da dieſe durch ihre That noch gröſseres Uebel verſchuldet, als von Cäſar zu fürchten geweſen, er erläutert einen Vers Dante's und ſchlieſst auf den Wunſch der Freunde mit der Recitation eines Sonettes, welches er einige Tage zuvor — die Scene ſpielt im Jahre 1545 — Dante zu Ehren gedichtet hatte.

In dieſem Sonette, wie in dem zweiten, gleichfalls Dante's Andenken gewidmeten flammt der edle Zorn über das undankbare Vaterland mächtig auf, welches den hellen Stern verſtieſs und dem Genius, dem ſelbſt des Himmels Pforten offen ſtanden, die Thore zur Rückkehr verſperrte.

Schlecht wurde Dante's Geiſtesthat begriffen
Von jenem Volk voll Undank und voll Fehle,
Das ſich an allem Edlen ſtets vergriffen.

Ueber dem alten und undankbaren Florenz vergiſst er aber das gegenwärtige unglückliche nicht. Er ſpendet Troſt den Verbannten und belebt ihren Muth. Der Tyrann kann ſich des Raubes nicht freuen, und das iſt viel ſchlimmer

denn Dulden bei der Hoffnung fernſtem Schimmer.*)

*) „Per molti, donna, anzi per mille amanti.“ Guaſti, Madr. No. 1.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0303
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Den Piſtojeſen, der ein Spottgedicht auf Florenz geſchrieben, ſtraft er mit grimmigem Hohne.*) Im Bilde der Herrin und der Geliebten erſcheint ihm die Vaterſtadt. Ihr wahrt er Treue und weiht er das Herz, auch wenn ſie ihn verſtoſsen ſollte oder häſslich geworden iſt. Dieſe Faſſung offenbart die Wärme ſeiner Vaterlandsliebe, ſie hat aber den Sinn gar vieler ſeiner Gedichte verdunkelt. Wenn er die Reize der Geliebten ſchildert, ihre Grauſamkeit beklagt, ſeine Ergebenheit preiſt, ſo fragen wir, meint er Florenz und liegt dieſen Gedichten eine politiſche Tendenz zu Grunde, oder hat er die Liebesgedichte in der That, wie der Schein glauben läſst, im Dienſte einer holden Frau geſchrieben? Die Entſcheidung wird dadurch erſchwert und der willkürlichen Deutung die Thüre weit geöffnet, daſs ſo manche der erotiſchen Gedichte Michelangelo's mehr durch die feine Reflexion als durch die unmittelbar lebendigen Empfindungen ſich auszeichnen oder in dialektiſche Spitzfindigkeiten auslaufen. Die Sonne, ſelbſt kalt, erwärmt die Welt, ſagt einmal Michelangelo von der Liebe. Aehnliches gilt von ſeinen Gedichten. Sie werfen einen feurigen Schein, der Kern aber bleibt kühl. Iſt dieſes aus der allgemeinen Natur des Gegenſtandes, den er verehrt, zu erklären, und ſind ſie an die Vaterſtadt gerichtet oder hat hier das platoniſche Weſen ſeiner Liebe, von welchem Condivi ſpricht, eingewirkt? Aber auch der Gedanke darf nicht unbedingt abgewieſen werden, daſs eine perſönliche Empfindung gemeinſam mehreren Sonetten und Madrigalen zu Grunde liegt, welche dann im Einzelnen kunſtvoll variirt wurde. Daſs Michelangelo es liebte, nachdem er ſich in eine Stimmung vertieft hatte, dieſer wiederholt neuen Ausdruck zu geben und ihr immer andere Wendungen abzugewinnen, beweiſen die vier Sonette, die er auf den Tod Vittoria Colonna's gedichtet hatte und die 48 Grabſchriften, die er auf Luigi Riccio's Wunſch lieferte, als der jugendlich ſchöne Cechino Bracci geſtorben war. Jedenfalls füllen Liebesgedichte die überwiegende Zahl von Blättern in der uns vorliegenden Sammlung. Wenn wir es wagen, aus denſelben Rückſchlüſſe auf ſein Leben zu ziehen und die Geſchichte ſeines Herzens zu deuten, ſo ſtrahlt uns ſofort der vielgeprieſene Namen Vittoria Colonna's entgegen.

»Vor allen liebte Michelangelo die Marcheſa di Pescara, von deren göttlichem Geiſte er entflammt war, und von der er auch über die

*) Guaſti, Son. No. 6.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0304
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Maafsen geliebt wurde. Von ihr befitzt er noch viele Briefe, ganz voll von der reinften und füfseften Liebe, wie fie aus einem folchen Herzen hervorzugehen pflegen, wogegen er an fie gar viele Sonette, von Geift und füfser Sehnfucht erfüllt, gefchrieben hat. Sie verliefs des Oefteren Viterbo und andere Orte, wohin fie zur Erholung und, um den Sommer zuzubringen, gegangen war und kam nach Rom aus keiner anderen Urfache, als um Michelangelo zu fehen, und er feinerfeits fühlte eine folche Liebe zu ihr, dafs ich ihn habe fagen hören, nichts fchmerze ihn fo fehr, als dafs er fie auf dem Sterbebette nicht auch auf die Stirn und das Geficht geküfst habe, wie er ihr die Hand geküfst. Ueber ihren Tod war er ganz aufser fich und wie von Sinnen.« So lautet Condivi's Bericht über Michelangelo's höchfte und wie gewöhnlich angenommen wird, einzige Liebe. Er ftand im fechzigften Jahre, als ihn der Liebespfeil traf; feine Geliebte hatte das Matronenalter erreicht, die vierziger Jahre überfchritten, als fie mit Michelangelo Freundfchaft fchlofs.

Vittoria Colonna entftammte einem der vornehmften Gefchlechter Italiens. Sie wurde in Marino im Jahre 1490 geboren und von ihren Eltern, dem Grofsconnetable von Neapel, Fabrizio Colonna und Agnes von Montefeltre, einer Tochter des Herzogs Federigo von Urbino, bereits im fünften Jahre mit Ferrante d'Avalos, Marchefe von Pescara, verlobt. Die Vermählung wurde 1509 vollzogen, die erfte Zeit der Ehe auf der Infel Ifchia verlebt. Doch bald entführte der Beruf den jungen Gatten. Wir finden den Marchefe von Pescara, in deffen Adern fpanifches Blut floss, als kaiferlichen Parteigänger auf den Schlachtfeldern Oberitaliens, an vielen Gefechten ruhmreich betheiligt, aber auch in die politifchen Zettelungen tief verwickelt. Er ftarb noch jung, man weifs nicht, ob in Folge der Anftrengungen im Kriege oder ob vergiftet, im Jahre 1525. Die Witwe lebte fortan ihrem Schmerze und ihren Erinnerungen. Im poetifchen Schaffen und idealen Auffchwung des Geiftes fuchte fie Troft; Andacht und religiöfe Gedanken gaben ihr Ruhe und lehrten fie Ergebung. Sie hatte fich in das Clariffenklofter bei S. Silveftro in Capite in Rom — in der Nähe des Corfo — zurückgezogen, fremd den Vergnügungen der Welt, aber empfänglich für die Reize des Verkehrs mit geiftvollen, bedeutenden Menfchen. Contarini, Pole, Bembo, Sadoleto, der ihren Tod in fo herzlichen Worten beklagte, Tolomei gehörten zu ihren vertrauten Freunden. Auch Michelangelo. In welchem Jahre das innige Verhältnifs zwifchen Vittoria und Michelangelo den Anfang nahm, ift bisher nicht genau beftimmt worden. Doch befitzt die Vermuthung zwingende Kraft, dafs Michelangelo erft nach feiner Ueberfiedlung nach Rom 1534 reichere Gelegenheit fand, fich der berühmten Frau zu nähern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0305
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

War Vittoria Colonna die erſte Frau, welche ſein Herz lauter ſchlagen machte?

Unter Michelangelo's Sonetten ſondern ſich drei (Guasti 20 bis 22) durch ſinnliche Gluth von den übrigen ſcharf ab. Bereits Wilhelm Lang, dem wir einen ſo guten Einblick in die poetiſche Natur Michelangelo's verdanken, hat dieſen Gegenſatz hervorgehoben. Der Dichter beneidet den Kranz im Haar der Geliebten, deſſen Blüthen die Stirn küſſen dürfen, er iſt eiferſüchtig auf das Mieder, welches den holden Buſen umſpannt, und fühlt Seligkeit in dem Gedanken, daſs ſeine Arme der Geliebten als Gürtel dienen könnten. Die Stelle des Gewandes möchte er vertreten, welches ſich an ihren Leib anſchmiegt, und der Schuh ſein, in welchen ihr Fuſs tritt. Und käme endlich die Stunde, in der ſeiner Hoffnung Schimmer ſich erfüllte, ſo würde er der Zeit zurufen: Halte ein, und der Sonne: Stehe ſtill. Das eine dieſer Sonette (Quanto si gode) iſt auf ein Briefblatt geſchrieben, welches er 1507 in Bologna von ſeinem Vater empfing. Hier alſo weiſen die Spuren auf eine ſtürmiſche Liebe in Michelangelo's jungen Jahren hin. Lange Zeit vergeht, ohne daſs es einer Perſon gelingt, ſein Herz zu feſſeln. Die Kunſt, die Arbeit ſcheint alle ſeine Lebenskräfte aufzuzehren. Da bricht plötzlich im Jahre 1532 ein heiſser Strahl der Leidenſchaft aus ſeiner Seele hervor, um ſo unerwarteter, und für uns unerklärlich, wenn wir den Gegenſtand ſeiner Neigung in das Auge faſſen.

Am erſten Januar 1533 richtet er einen Brief an eine Perſon, welche er als die einzige Leuchte des Jahrhunderts anſpricht, mit der ſich niemand vergleichen kann. »Wenn Euch einiges von meinen Werken gefallen ſollte, ſo würde ich das als ein Glück und nicht als Verdienſt anſehen und Euch für alle Zeiten dienen, dabei nur beklagen, daſs ich nicht auch meine Vergangenheit zurückrufen und Euch nicht länger dienen kann als zukünftig, was nur kurz währen wird, da ich gar alt bin.« Und einige Monate ſpäter ſchreibt er demſelben Ausbund menſchlicher Vollkommenheit: »Wüſste ich nicht, daſs ich Euch von der maaſsloſen Liebe, die ich zu Euch hege, überzeugt habe, ſo möchte mich Euere Sorge, ich hätte Euch vergeſſen, weil ich Euch nicht geſchrieben, höchſt befremden. Vielleicht ſagt Ihr es nur, um in mir ein noch gröſseres Feuer zu entzünden, wenn dieſes ſich überhaupt noch ſtärker anfachen lieſse. Ebenſogut wie Euren Namen könnte ich die Speiſe vergeſſen, von der ich lebe, ja eher könnte ich noch dieſe vergeſſen, die doch nur elend den Körper allein nährt, als Euren Namen, der Leib und Seele nährt und beide mit einer Süſsigkeit erfüllt, daſs ich keinen Schmerz, nicht einmal die Todesfurcht fühle, ſo lange mir die Erinnerung an Euch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0306
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

bleibt. Was würde aus mir werden, wenn erſt das Auge ſeinen Theil empfinge.«

Auch zwei Sonette dichtete Michelangelo dieſer Perſönlichkeit zu Ehren, in welchen er ſich ganz und gar als ihr Geſchöpf ſchildert:

»Dein Wollen iſt allein in meinem Willen,
Aus deinem Buſen quoll, was ich empfand,
Dein Odem ſpricht in Worten aus dem meinen.«

Die Adreſſe dieſer Briefe und Sonette iſt nicht unbekannt. Sie ſind an einen jungen Römer Tommaſo de' Cavalieri gerichtet. Was Anm. 3.
wir ſonſt über dieſen »göttlichen Menſchen« wiſſen, beſchränkt ſich auf die Kunde, welche Vaſari bietet. »Weit mehr als alle anderen Freunde (Bindo Altoviti, Lorenzo Ridolfi, Annibale Caro, Gianfrancesco Lottini) liebte Michelangelo den Tommaſo de' Cavalieri, einen römiſchen Edelmann, der noch jung und der Kunſt ſehr ergeben war. Michelangelo ſchenkte ihm, damit er zeichnen lerne, eine Menge wundervoller Blätter, darauf mit ſchwarzem und rothem Stift göttliche Köpfe ausgeführt waren. Er hatte ihm einen Ganymed gezeichnet, einen Tityos, welchem der Geier am Herzen nagt, den Phaethon, der mit dem Sonnenwagen in den Po ſtürzt, und ein Bacchanal von Kindern, alles überaus herrliche Blätter, wie man ſie ſonſt nirgends ſieht. Michelangelo ſtellte den Tommaſo in einem Carton in natürlicher Gröſse dar, obſchon er weder vorher noch nachher jemals ein Porträt fertigte, da es ihm ein Gräuel dünkte, etwas nach dem Leben zu malen, wenn es nicht von höchſter Schönheit war.« Vaſari fügt noch hinzu, daſs Michelangelo ſeinem Freunde auch die Anm. 4.
Entwürfe ſchenkte, nach welchen Sebaſtiano's Gemälde ausgeführt wurden, und auf deſſen Wunſch für Freunde Zeichnungen, z. B. eine Verkündigung, lieferte. Von den weiteren Lebensumſtänden wiſſen wir nur, daſs Tommaſo ein begeiſterter Liebhaber und Sammler antiker Sculpturen und Gemmen war, daſs er bei dem Umbau des Capitols die Aufſicht führte und als treuer Freund am Sterbebette Michelangelo's ſtand. Die anhängliche Geſinnung, die Kunſtliebe des Mannes ſind ſattſam bezeugt; doch wird dadurch die Ueberſchwänglichkeit Michelangelo's und die förmliche Liebesgluth, welche die beiden Sonette durchſtrömt, nicht erklärt. Im Gegentheile, wir ſtehen geradezu vor einem pſychologiſchen Räthſel.

Um dieſes zu löſen, wurde der Ausweg verſucht, den jungen Römer als ein bloſses Aushängeſchild hinzuſtellen. Die Briefe und Sonette ſind zwar an Tommaſo de' Cavalieri adreſſirt, aber in Wahrheit an Vittoria Colonna gerichtet und für dieſe insgeheim beſtimmt. Den Zweck dieſer Heimlichkeit kann aber niemand angeben. Möglich, daſs äuſsere Ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0307
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

hältniſſe anfangs der Geliebten ein ſprödes Weſen aufzwangen; wie erklärt man aber, daſs, als Michelangelo mit Vittoria Colonna in unmittelbaren Verkehr trat, er weder in den Briefen noch in den Sonetten jemals denſelben Ton anſchlug? Und wenn auch zugegeben wird, daſs der »Ritter wohlbewehrt, der ihn gefangen genommen« in dem zweiten an Tommaſo gerichteten Sonette auch eine Frau bedeuten könnte, ſo darf man doch nimmermehr annehmen, daſs Michelangelo's Freunde die Heuchelei ſo weit trieben und gegen ihr beſſeres Wiſſen von Tommaſo als dem Gegenſtande der Huldigung Michelangelo's ſprachen. Bartolommeo Angiolini überbrachte dem Tommaſo einen Brief Michelangelo's und ſchrieb (2. Auguſt 1533) dem letzteren zurück, wie ſehr ſich Tommaſo nach der Rückkehr Michelangelo's ſehne. »Wenn er mit Euch iſt, fühlt er ſich glücklich und verlangt nichts anderes auf der Welt. Verzehrt Ihr Euch in dem Wunſche zurückzukehren, ſo brennt er förmlich vor Verlangen, daſs Ihr wiederkommt.« Und als Michelangelo am 11. October an Angiolini ſeine Sehnſucht nach dem Freunde noch heftiger ausdrückt und in einem Madrigal auf der Rückſeite des Blattes ſeufzt, daſs dieſer ihn ohne Feſſeln gekettet und ohne Hände gebunden habe, antwortet Angiolini wieder beſchwichtigend, daſs auch Tommaſo nicht die Tage, ſondern die Stunden zähle, bis Michelangelo, wie er verſprochen, wiederkehre. Hat es einen Sinn, daſs, wie Tommaſo ſelbſt den Vermittler bei Vittoria Colonna ſpielt, nun Angiolini wieder bei dem Vermittler vermittle. Und Angiolini nicht allein. Auch Sebaſtiano del Piombo empfängt von Michelangelo den Auftrag, den Tommaſo doch tauſendmal zu grüſsen und, wenn er ſchreibe, von ihm zu erzählen. »Denn wenn er mir aus dem Gedächtniſs käme, ich glaube, ich würde gleich todt hinfallen.«

Tommaſo ſelbſt endlich bezog Michelangelo's Neigung unzweifelhaft auf ſeine eigene Perſon. Wir beſitzen den Brief, in welchem er Michelangelo's Klage, wie er denn glauben könne, vergeſſen zu ſein, beantwortete. Eine übermüthige Stimmung, wie ſie ein verwöhnter Liebling allmählich annimmt, ſpricht aus demſelben. Er hat nur zum Scherze Michelangelo den Vorwurf gemacht, er wiſſe nur zu gut, daſs er nicht könne vergeſſen werden. Den Brief ſchlieſst er mit den bezeichnenden Worten: »vostro più che suo.« So ſehr es uns auch widerſtreben mag, wir müſſen daran feſthalten, daſs die an Tommaſo gerichteten Briefe, Sonette und Madrigale in der That für dieſen beſtimmt waren.

Michelangelo war offenbar von einem Freundſchaftsparoxismus ergriffen worden, einer Krankheit, welcher zwei Jahrhunderte ſpäter auch Winckelmann unter ähnlichen Verhältniſſen verfiel. Das von ihm übrigens überſchätzte Talent und die Schönheit des jungen Römers

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0308
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

verwebte Michelangelo zu einem Bilde, welches, je länger es feſtgehalten wurde, deſto mehr von der Wahrheit und Natur ſich entfernte und ſchlieſslich nur als angenehmer Anlaſs, mit der eigenen Phantaſie zu ſpielen, beſtand. Die Briefe an Tommaſo liegen in mehrfacher Redaction vor. Immerfort ändert und feilt und künſtelt Michelangelo an den Worten, immer gewählter und — geſchraubter wird der Ausdruck, ſo daſs man eine Stilübung zu leſen glaubt und Anſätze und Entwürfe zu lyriſchen Ergüſſen in den Briefen vermuthen möchte. Einen beſſeren Beweis, wie wenig unmittelbar und lebendig Michelangelo's Empfindung war, gibt es nicht. Von dieſer Verwirrung der Phantaſie, ſo ſcheint es, wurde er glücklich erlöſt, als ſich ſein Herz einer edlen Frauengeſtalt zuwandte.

In den Briefen und Sonetten, welche an Vittoria Colonna gerichtet ſind, weht eine geſunde Luft, eine nicht allein warme, ſondern auch wahre Empfindung. Der Ton der Sonette klingt gedämpft. Weiſs er doch, daſs er nahe an ſeiner Tage Ziel gekommen und die Sonne ihm beinahe ſchon untergegangen iſt. Darf er im Winter noch auf Amor's Gluthen hoffen? Kaum wagt er ſich der hohen Frau zu nähern. Er dankt dem ſeligen Geiſt, daſs ſie ihn des Gruſses würdigt unter den vielen tauſend Edlen, die ihr ergeben ſind. Nur halbfertig kam er auf die Erde, erſt die hohe Frau wird ihn in ein vollkommenes Werk umwandeln. Aus eigener Kraft kann er das Ziel nie erreichen. Bald rechts, bald links hat er den Weg zum Heil geſucht, wer aber nicht den Himmel ſieht, irrt, daher muſs ſie den Pfad ihm weiſen.

In ſolchen Gedanken bewegen ſich Michelangelo's Liebesgedichte an Vittoria Colonna. Ehrerbietung umſchlingt dicht die Liebe und läſst die Stimme der letzteren nicht allzu laut werden. Der hohe Geiſt der Geliebten erſcheint als die ſtärkſte Feſſel; nach der idealen Vereinigung mit ihr, nach dem gemeinſamen Aufſchwung zum Lichte und zur Vollendung geht ſein feurigſtes Begehren. Auch in den leider in kärglichſter Anzahl erhaltenen Briefen huldigt ihr Michelangelo in nahezu unterwürfiger Verehrung.*) Als ihm Vittoria Colonna ihre Gedichte geſendet hatte, dachte er zunächſt an ein Gegengeſchenk. »Ich habe aber,« fügt er hinzu, »eingeſehen, daſs man Gottes Gnaden nicht erkaufen könne. Nicht daſs ich euer Geſchenk im Hauſe habe, ſondern daſs ich in der Behauſung eures Geſchenkes wohne, wird mir ein Paradies dünken.« Mit liebenswürdiger Feinheit mäſsigt Vittoria ſeine flammende Begeiſterung.

---

*) Campori, lettere artistiche inedite p. 13. Milaneſi, lett. No. CDLIV und CDLV.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0309
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

»Ich habe Euch auf Euren Brief nicht früher geantwortet, ſchrieb ſie ihm aus Viterbo, weil ich dachte, daſs, wenn wir dieſen Verkehr fortführten, ich aus Pflicht, Ihr aus Höflichkeit, ich dann die Kapelle der heiligen Catharina hier vernachläſſigen und aufhören müſste, die feſtgeſetzten Stunden mit den Nonnen zu verleben, Ihr aber die Kapelle des heiligen Paulus aus den Augen verlieren würdet und nicht vom Morgen an den ganzen Tag im ſüſsen Geſpräche mit Euren Bildern verweilen, welche in ihrem natürlichen Gebahren ebenſo zu Euch ſprechen, wie zu mir die lebenden Perſonen in meiner Umgebung. Ich würde mich gegen die Bräute, Ihr gegen den Statthalter Ghriſti vergehen.« Sie iſt überzeugt, daſs ihre feſte, durch ein chriſtliches Band geeinigte Freundſchaft brieflicher Verſicherungen nicht bedürfe. In der That hat das chriſtliche Band, das religiöſe Intereſſe den Beziehungen Michelangelo's zu Vittoria Colonna noch einen beſonderen Charakter aufgeprägt.

»Analogien des Proteſtantismus in Italien« überſchreibt Ranke eines der wichtigſten Kapitel in ſeiner Geſchichte der römiſchen Päpſte. Die Bildung der Renaiſſance war nur auf glückliche Zeiten berechnet, in welchen das Leben lachte, zum freien Genuſs der perſönlichen Kräfte einlud, die Nation ſich in friſchem Aufſchwung begriffen fühlte und von ihrer wiedergewonnenen Jugend träumte. Sie bot keinen Halt mehr und verdorrte in ihren Wurzeln, als ſich dunkle Schatten auf Italien legten, und das Volk mit der Kraft auch den Glauben an ſich ſelbſt verlor. Die Ueberfluthung des Landes mit franzöſiſchen, ſpaniſchen und deutſchen Söldnern, der Fall Roms, der Sturz der florentiner Republik brachten Entſetzen in das furchtbar heimgeſuchte Volk, zerſtörten die heitere Harmonie, das Gleichmaaſs des Lebens, welchem die Renaiſſancecultur nachgegangen war und lieſsen nach neuen Stützen und Zielen des Daſeins die Bedrängten ausſpähen. Galt für die Richtung des fünfzehnten Jahrhundertes die Wiedergeburt der Antike beſonders bezeichnend, ſo darf für die jetzt anbrechende Zeit das Streben nach Erneuerung und Vertiefung des Glaubens als ein wichtiges Merkmal hervorgehoben werden. Die Einkehr Ernſtgeſinnter in die religiöſe Empfindung in Tagen, welche auf alle zuſammen und auf jeden Einzelnen eine ſchwere Schickſalslaſt wälzten, befremdet nicht. Die älteſte Wurzel des Glaubens äuſsert immer wieder ihre Lebenskraft.

Auch die allgemeine Weltlage drängte die religiöſen Intereſſen in den Vordergrund. Die Laien zeigten ſich in demſelben Maaſse von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0310
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

religiöſem Eifer ergriffen und dem frommen Sinne zugeneigt, in welchem die kirchlichen Würdenträger dem weltlichen Weſen huldigten. In denkwürdiger Verkehrung der Verhältniſſe entdeckten jetzt profane Fürſten in kirchlichen Waffen den beſten Schutz gegen politiſche Anzettelungen der Päpſte. Durch die Berufung eines Concils nach Piſa ängſtigte König Ludwig XII. wirkſam den trotzigen Papſt Julius II.; die Furcht, daſs der Kaiſer ſich der Reformation freundlich zuwenden würde, lähmte nicht wenig die Widerſtandskraft Clemens' VII. Die Erſchütterung der Geiſter, hervorgerufen durch ſittliche Nöthen und politiſche Ereigniſſe, erhöhte die Empfänglichkeit für religiöſe Gedanken. Die Richtung der Gedanken bezeichnet am beſten der Umſtand, daſs die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben viele der beſten und angeſehenſten Männer Italiens tief bewegte und begeiſterte Zuſtimmung fand. Die Sehnſucht nach feſter Sicherung des Gemüthes, nach innerer ungetrübter Ruhe überdeckte den Widerſpruch, in welchem dieſe Anſchauung von der allein wirkenden »Wohlthat Chriſti« mit der Volksnatur der Italiener und den antiken Ueberlieferungen ſtand. In Venedig und Neapel fand die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben mächtige Anhänger. Bis in die höchſten römiſchen Prälatenkreiſe drang die religiöſe Bewegung und brach ſich die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit einer religiöſen Vertiefung des herrſchenden kirchlichen Geiſtes Bahn. Daſs Vittoria Colonna dieſen Beſtrebungen mit begeiſtertem Eifer folgte, lehren uns zahlreiche Urkunden. Sie war bereits in Neapel mit dem durch Anmuth der Sitten und durch Freiheit des Blickes in religiöſen Dingen gleich ausgezeichneten Secretär des ſpaniſchen Vicekönigs, Johann Valdés, einem Hauptführer der reformatoriſchen Bewegung, in nähere Beziehungen getreten. Als ſie 1541 in Viterbo ſich niederlieſs, unterhielt ſie enge Beziehungen mit dem Cardinal Reginald Pole. Alle Vertreter der Lehre von der Rechtfertigung, Priuli, Carnesecchi, Moroni, auch Fra Occhino von Siena, welchen nachmals ſein Bekenntniſs aus der Heimath trieb, zählten zu ihren vertrauten Freunden. In den Acten der römiſchen Inquiſition*) wird der Namen der »Marchionissa Piscariae« wiederholt erwähnt. Sie iſt die geiſtige Tochter und Schülerin Pole's, ſie hat von den kirchlichen Gebräuchen ſich losgeſagt, andere zu den Irrlehren verleitet, lutheriſche Schriften geleſen. Es bedurfte kaum der in den Protocollen der Inquiſition niedergelegten Anklagen, um uns über die Richtung ihres religiöſen Geiſtes Klarheit zu verſchaffen. In den Sonetten klingt

*) Corvisieri, Compendio di processi del Santo Uffizio im dritten Bande des Archivio della società Romana p. 279.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0311
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ihr Bekenntnifs deutlich an, in den Briefen wird ihm ganz offen gehuldigt. Und daran ändert die Thatfache nichts, dafs Vittoria Colonna in den letzten Jahren ihres Lebens, als die vom Cardinal Caraffa geleitete Gegenftrömung zur Herrfchaft gelangte, von Furcht und Schrecken übermannt, fich wieder äufserlich zum Gehorfam gegen die kirchlichen Satzungen verpflichtete. Wie weit wurde Michelangelo, im höheren Alter und durch feine innigen Beziehungen zu Vittoria Colonna religiös angeregt, von der Geifterbewegung, die um ihn her fluthete, ergriffen? Seine Briefe, feine Dichtungen, feine Werke müffen auf diefe Frage Antwort ftehen.

Die übrigens fpärlich in dem Briefwechfel mit feinem Neffen Lionardo vorkommenden Aeufserungen religiöfer Natur liefern keine Entfcheidung. Als ihn (1549) eine Heirathskupplerin mit Briefen beläftigte, fie hätte durch göttliche Eingebung eine paffende Braut für den Neffen gefunden und ihn überdies mit Mahnungen plagte, er möge fromm leben und reiche Almofen fpenden, meinte er, das Weib thäte beffer zu fpinnen und zu weben, als ihre Frömmigkeit fo fehr herauszuftreichen. Die Nachricht vom Tode feines Bruders Giovanfimone (1548) beantwortet er*) mit der Anfrage, ob derfelbe noch vor feinem Tode gebeichtet und nach Vorfchrift der Kirche das Sacrament empfangen habe. »Wenn diefes gefchehen ift und wenn ich es weifs, werde ich geringeren Schmerz fühlen.« Er erfährt, dafs Giovanfimone die Sterbefacramente nicht empfangen, wohl aber Reue empfunden habe. Das genüge, meinte er, für das Heil der Seele, doch fügte er vorfichtig hinzu: »se cosi è.« Michelangelo hielt nicht nur an den Gebräuchen der Kirche feft, fondern glaubte auch an die Wirkung guter Werke. Sein Diener und Gehilfe Urbino wurde krank. Betrübt meldet er es (30. November 1555) Lionardo, dem er aufträgt, wenn er eine fromme Perfon wiffe, diefe für Urbino's Gefundheit beten zu laffen. Er felbft trat im Herbfte 1556 eine Wallfahrt nach Loreto an, kam aber nur bis nach Spoleto, von wo er im Gebirge die Eremiten befuchte. »In den Wäldern allein findet man Frieden.«

Das Gewicht diefer Reden und Handlungen wird durch die Erinnerung an die Macht der Gewohnheit verringert, ebenfo aber wird die Bedeutung des Ausdruckes: Lutheraner, auf Michelangelo angewendet, durch den gehäffigen Sinn der Männer, welche ihn gebraucht, abgefchwächt. Aretino fand in dem jüngften Gerichte lutherifche Gedanken, ebenfo brach ein anonymer Zeitgenoffe, als er (1549) in der Kirche

*) Milanefi, lett. No. CCXXVII und CXCIII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0312
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Sto. Spirito in Florenz die Copie der Pietà Michelangelo's — von Nanni di Baccio Bigio — erblickte, in Verwünſchungen über den Künſtler und deſſen lutheriſche Einfälle aus. Wer möchte aus ſo trüben Quellen auf die Gemüthsart des Künſtlers ſchlieſsen? Anm. 5.

Mehr Licht über die letztere verbreiten die religiöſen Gedichte Michelangelo's. Sie ſind ebenſo zahlreich, wie durch die Tiefe der Empfindung und den Schwung des Ausdruckes ausgezeichnet. Der Klage, daſs er ſo lange in der Weltlichkeit befangen geweſen und die falſche Liebe genährt, reiht ſich die Sehnſucht nach Ruhe und Frieden an.

Der Welt entflohn, geliebter Herr, und ohne
Des Lebens drückend läſtiges Gewicht
Iſt nur zu Dir mein ſchwanker Kahn gericht't,
Daſs ich in wildem Sturm in Ruhe wohne.*)

In der göttlichen Liebe findet er jetzt allein das Heil, auf welches ihn die Nähe des Todes dringend hinweiſt. Den Glauben brennt er zu erlangen, der ihm durch eigene Schuld faſt entſchwunden, auf die Gnade ſetzt er ſeine einzige Hoffnung, denn:

Durch eignes Wohl kann Niemand Dir ſich weihen,
Giebſt du ihm nicht von Deiner Gnade Kunde.**)

Sein Auge wendet ſich immer und immer wieder zu Chriſtus am Kreuze, deſſen Blut die verheiſsene Erlöſung gebracht und die menſchliche Schuld getilgt.

Wie keine Marter Deiner gleich erſchien
So ſei auch Deine Gnade ohne Maaſsen.***)

Und in einem anderen Sonette heiſst es:

Dein Fleiſch, Dein Blut, Dein letztes Leiden bade
Mich von den Sünden rein, worin empfangen
Mich meine Mutter, mir ſie zu vererben.†)

Dieſe Richtung der Gedanken, deren Zuſammenhang mit der Bewegung der Geiſter in Italien und dem Streben nach gröſserer Glaubensinnigkeit nicht abgeleugnet werden kann, erſcheint um ſo bedeutſamer, als ſie ſich auch in der gleichzeitigen künſtleriſchen Thätigkeit Michelangelo's wiederſpiegelt. Und wie Michelangelo's erhöhte religiöſe

*) »Scarco d' un' importuna e grave salma.« Guaſti, Son. 73.

**) »Ben sarien dolci le preghiere mie.« Guaſti, Son. 89.

***) »Mentre m' attrista e duol, parte m' e' caro.« Guaſti, Son. 77.

†) »Forte perchè d' altrui pietà mi vegna.« Guaſti, Son. 71.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0313 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Stimmung dem Verkehr mit Vittoria Colonna entſtammt, ſo führen uns auch ſeine Kreuzbilder, die Frucht jener Stimmung, auf die hohe Frau zurück.

Condivi ſchreibt: »Auf Wunſch der Vittoria Colonna machte Michelangelo einen Chriſtus, welcher vom Kreuze iſt abgenommen worden und als lebloſer Körper zu den Füſsen der Maria hinfallen würde, wenn ihn nicht zwei kleine Engel an den Armen unterſtützten. Die Madonna ſitzt unter dem Kreuze mit einem thränenvollen, ſchmerzbewegten Antlitz, hebt beide Hände mit ausgebreiteten Armen zum Himmel empor, mit einem (Dante entlehnten) Spruche, der auf dem Kreuzesſtamme geſchrieben ſteht:

Non vi si pensa quanto sangue costa!

Er machte aus Liebe zu ihr auch eine Zeichnung Chriſti am Kreuze, nicht mit dem Ausſehen eines Todten, wie gewöhnlich geſchieht, ſondern in göttlicher Haltung, das Geſicht zum Vater erhoben, ſo daſs es ſcheint, er rufe: Eli, Eli! Man ſieht den Körper nicht wie einen Leichnam hinfällig, ſondern noch lebendig unter den grauſamen Schmerzen erzittern und ſich krümmen.« Mit welchem Entzücken Vittoria Colonna das Crucifix betrachtete, lehren ihre Briefe. Sie kann das Ende der Arbeit nicht erwarten und bittet Michelangelo, auch wenn das Crucifix noch nicht fertig ſei, es ihr auf eine Weile zu ſenden. Sie möchte es gern dem Gefolge des Cardinals Gonzaga zeigen. Und als ſie es in den Händen hält, jubelt ſie auf: »Man kann kein lebendigeres und vollendeteres
Anm. 6. Bild ſehen und niemals könnte ich ganz beſchreiben, wie fein und wundervoll es gemacht iſt. Ich habe es bei Licht betrachtet und mit dem Glaſe und im Spiegel, aber niemals ſah ich etwas Vollendeteres.«

Der Wortlaut des Briefes möchte beinahe die Vermuthung wecken, daſs Michelangelo den Chriſtus am Kreuze gemalt habe. Sie ſpricht von dem »Bilde« (imagine) und rühmt von demſelben, daſs es ganz anders in ihrem Gedächtniſſe feſtgenagelt ſei als andere »Gemälde« (pitture). Doch iſt von eigenhändiger Ausführung in Farben nichts bekannt, während allerdings ſpätere Künſtler das Crucifix wie die Kreuzabnahme unzählige Male gemalt haben. Auch erwähnt Condivi ausdrücklich nur eine Zeichnung. Wohl aber haben ſich mehrere Handzeichnungen erhalten, welche von der eindringlichen Beſchäftigung Michelangelo's mit dem Gegenſtande Zeugniſs ablegen. Wiederholt verſuchte er das Bild des göttlichen Dulders in feſte Formen zu faſſen, ehe er die rechte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0314
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Geſtalt fand. Für Chriſtus ſchwankte er zwiſchen zwei Typen: jenem des verſtorbenen und jenem des qualvoll leidenden Heilandes. Er ſchildert ihn einmal (Oxford, Louvre Br. 45, Windſor Ph. 23—25, Malcolm) herabhängend am Kreuze, ſo daſs die am Querbalken befeſtigten Arme das ganze Gewicht des Körpers zu tragen haben. Der Kopf iſt auf die Bruſt geſunken und leiſe zur Seite geneigt, der Leib geſtreckt, die Beine beinahe ganz gerade neben einander geſtellt. Dann wieder ſtellt er Chriſtum, von qualvollen Leiden heimgeſucht, in furchtbarem Todeskampfe dar. Die Arme ſind horizontal geſpannt, auf gleicher Höhe mit der Schulter, der Kopf erſcheint zur Seite geneigt aber nach oben gerichtet, der Leib iſt ſtark gekrümmt, das eine Bein, wie vom Schmerz durchzuckt, hinaufgezogen. Im Kopfe ſteigert ſich der Ausdruck zur höchſten Gewalt. Der zur Klage geöffnete Mund, das halbgebrochene Auge, an welchem das Weiſse am meiſten ſichtbar iſt, das durch den Angſtſchweiſs an die Stirn gepreſste Haar enthüllen ein ergreifendes Bild tiefſten Duldens, gemildert und verklärt durch die unauslöſchliche Schönheit der Züge. Unwillkürlich treten die Verſe aus Michelangelo's Sonett vor die Erinnerung:

Wie keine Marter Deiner gleich erſchien,
So ſei auch Deine Gnade ohne Maaſsen.

Man begreift, daſs dieſe Auffaſſung Chriſti ſich der Phantaſie des Volkes mächtig einprägte. Unzählige Crucifixe namentlich der plaſtiſchen Kleinkunſt Italiens gehen auf dieſen von Michelangelo geſchaffenen Typus zurück. Nicht minder gerechtfertigt erſcheint das begeiſterte dem Ausdrucke und der Feinheit der Ausführung geſpendete Lob der Vittoria Colonna. Denn auf dieſe Darſtellung des Crucifixes beziehen ſich ohne Zweifel Condivi's Bericht und Vittoria's Brief.

Ein Blatt in der Oxfordſammlung (Br. 84), wenn auch nur eine Nachzeichnung aus alter Zeit, gibt über das Werk den beſten Aufſchluſs. Hier ſehen wir zu beiden Seiten des Kreuzes unter dem Querbalken zwei ſtark verkürzte Engel, welche die ſchmerzliche Theilnahme in leidenſchaftlichſter Weiſe ausſprechen und die Beſchauer auf die Gröſse des Leidens Chriſti aufmerkſam machen. Der Engel zur Linken preſst die Wange auf die eine Hand und weiſt mit der anderen Hand auf Chriſtus hin; der Engel auf der Gegenſeite hat beide Arme auf eine Wolke geſtützt und hält den Kopf zwiſchen den Händen, den Thränen freien Lauf laſſend (Fig. 43). Man erſchrickt über die Unbändigkeit des Ausdruckes, worin übrigens ſchon Giotto unſerem Meiſter vorangegangen war, und über die rückſichtsloſe Betonung einer einzigen Empfindung. Ihr zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0315
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Liebe wird die Anmuth und Zierlichkeit, von einer Engelserſcheinung ſonſt untrennbar, unbedingt geopfert. Sind aber die leicht beſchwingten Engel auf dem Raffaeliſchen Crucifix, von älteren umbriſchen Schilderungen ganz abgeſehen, wirklich im poetiſchen Sinne lebendige Weſen? Sind ſie mit ihrer Seele bei dem Vorgange? Man muſs es ebenſo verneinen, wie man die ergreifende Wahrheit und die innere Theilnahme an den Engeln Michelangelo's anzuerkennen gezwungen iſt. Es ſteckt in dieſen energiſchen Geſtalten der alte Michelangelo; in der Ueberleitung der Scene auf das dramatiſche Gebiet aber liegt ein deutlicher Hinweis auf die Geiſtesſtrömung, welche den Künſtler und ſeine Freundin umgab. Die frühere Renaiſſancecultur beſaſs für eine ſo furchtbar ernſte Auffaſſung der Paſſion Chriſti nur eine geringe Empfänglichkeit.

Auſser dem Crucifix beſchäftigte auch die Kreuzabnahme lebhaft des Künſtlers Phantaſie. Ihre Darſtellung fällt nicht ausſchlieſslich in die Zeit ſeines Verkehres mit Vittoria Colonna, doch hat dieſe Compoſition in ſeinem Greiſenalter ſichtlich wieder die gröſste Anziehungskraft auf ihn geübt. Mit der Gruppe der Pietà hatte er als Jüngling ſeinen unſterblichen Ruhm begründet, mit einer Pietà ſchloſs er ſeine Laufbahn als Bildhauer ab. Zum Schmuck des eigenen Grabes hatte ſie Michelangelo beſtimmt, doch blieb ſie wie eine zweite, gleichfalls in höherem Alter begonnene Gruppe desſelben Inhaltes unvollendet. Als Michelangelo die Kreuzabnahme zum letzten Male in Marmor verkörperte, hatte er wiederholt den Gegenſtand gezeichnet, ja wie behauptet wird, auch einmal in maleriſche Formen gekleidet.

Wir ſtoſsen unter Michelangelo's Handzeichnungen ſowohl auf die Darſtellung der eigentlichen Pietà, der klagenden Madonna mit dem Leichnam Chriſti auf dem Schooſse, wie auf die dramatiſch bewegtere Scene der Abnahme vom Kreuze. Ein Blatt in der Sammlung Malcolm ſchildert die Klage der Mutter um den todten Sohn, der mit ſtark zurückgebeugtem Kopfe und ſchlaff herabhängenden Armen in ihrem Schooſse liegt. Die Freunde, dicht an die Madonna gedrängt, neigen ſich vor, theils um die letztere, welche vor Schmerz zuſammenzubrechen droht, zu unterſtützen, theils um noch einen letzten Blick auf den Todten zu werfen. Die Gruppe von ſechs Perſonen iſt wunderbar geſchloſſen, in ihrem Aufbau ebenſo vollendet, wie durch die Mannichfaltigkeit des Ausdruckes ausgezeichnet.*) Detailſtudien zu einem todten Chriſtus in verſchiedenen Sammlungen (Louvre, Br. 55, Albertina, Br. 29), bald mit der

*) Verſchiedene Detailſtudien zu einer Kreuzabnahme ſind in der Albertina (Br. 28), im Louvre (Br. 48), Windſor (Ph. 22) vorhanden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0316
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

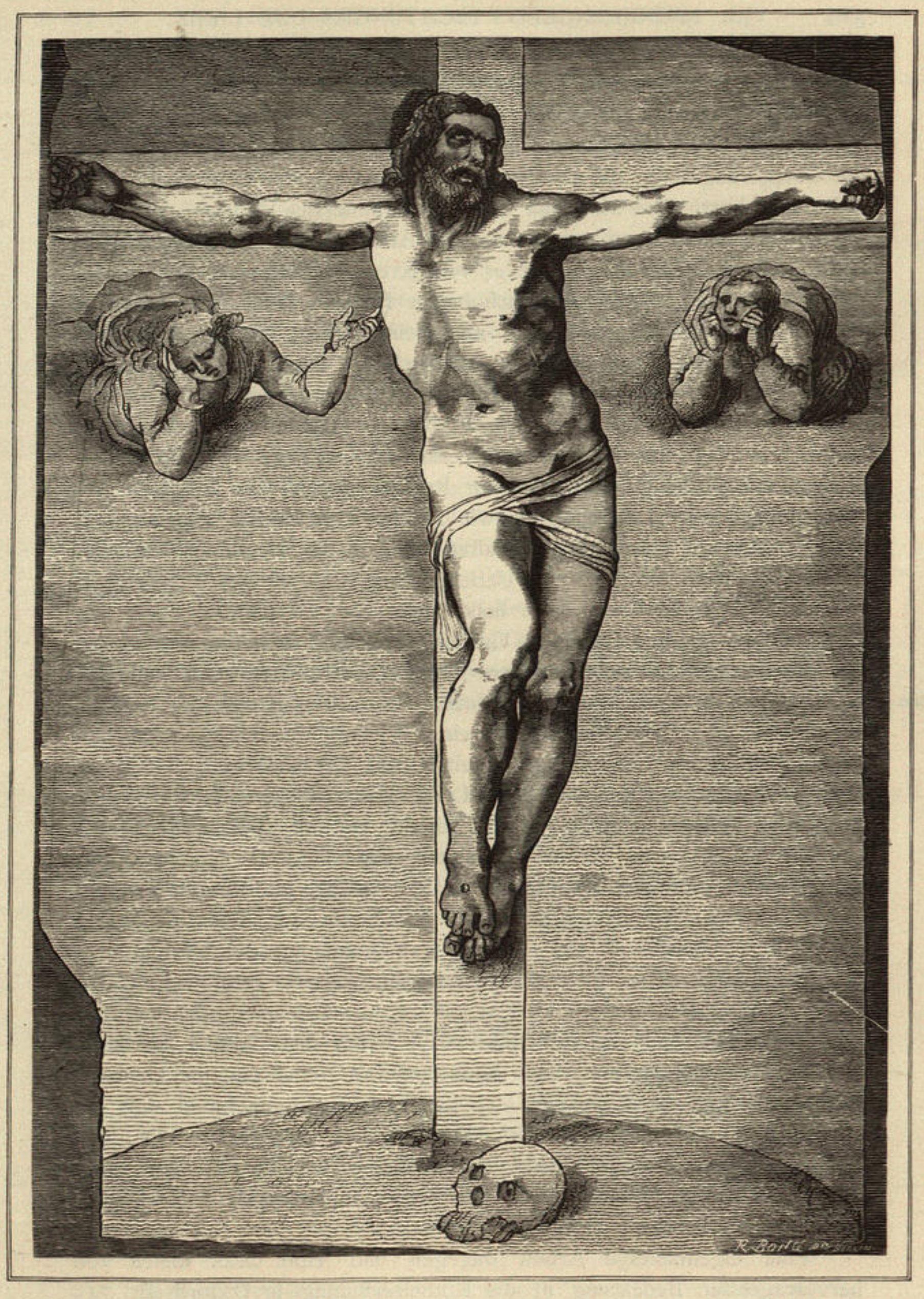

Fig. 43. Chriſtus am Kreuz.
Alte Copie einer Zeichnung von Michelangelo. Oxford.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0317
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Feder, bald mit ſchwarzer Kreide gezeichnet, verrathen die eingehende Beſchäftigung des Künſtlers mit dem Gegenſtande, welchen er auch auf Wunſch der Vittoria Colonna noch einmal wiederholte. Hier erſcheint die Gruppirung loſer, die unmittelbare Verbindung der Mutter mit dem Sohn gelockert. Die Madonna ſitzt am Stamme des Kreuzes, den Kopf ſchmerzvoll nach oben gerichtet, die Arme zur Klage ausgebreitet. Chriſtus, noch in der Lage, wie er vom Kreuze herabgenommen wurde, mit gekrümmten, halb untergeſchobenen Beinen, lehnt ſich mit dem Rücken an die Knie der Mutter an. Seine Arme, früher mit Nägeln grauſam an das Kreuz befeſtigt, werden jetzt ſanft von zwei Engeln unterſtützt, von welchen beſonders jener zur Rechten Vittoria entzückte. »Ich freue mich beſonders«, ſchrieb ſie dem Freunde, »daſs der Engel zur rechten Hand ſo viel ſchöner iſt; am jüngſten Tage wird der heilige Michael auch Euch Michelangelo zur Rechten des Vaters ſtellen.«

Die Reihe der Darſtellungen, wie Chriſtus vom Kreuze abgenommen wird, würde mit dem halbuntermalten Bilde in der Londoner Nationalgalerie beginnen, wenn nur die Ueberzeugung, daſs es von Michelangelo ſtamme, ſich beſſer begründen lieſse. Die Freunde Chriſti haben den Leichnam bis an den Rand des Grabes geſchleppt und ſind im Begriffe, ihn die Stufen, die zu demſelben führen, herabgleiten zu laſſen. Ein
Anm. 7. kahlköpfiger bärtiger Mann unterſtützt den todten Körper im Rücken, Nicodemus und Maria Magdalena, ein häſsliches Mannweib, halten die Binde, welche um den Leib gewickelt wurde, feſt und ſtrengen ſich an, denſelben vorwärts zu bewegen. Links im Vordergrunde kniet eine Frau, eine andere, kaum angedeutet, nimmt auf der anderen Seite eine ähnliche Stellung ein. Rechts im Hintergrunde ſteht die Madonna, mit dem Geſichte von der Hauptgruppe abgewendet, und breitet klagend die Hände aus. Die Aehnlichkeit des Kahlkopfes mit dem Joſephus in der heiligen Familie in der Tribuna gab Anlaſs zu der Vermuthung, das Bild ſei mit dieſer gleichzeitig entworfen worden. Dem widerſpricht die Auffaſſung des ganzen Vorganges und die Zeichnung des Chriſtuskörpers, welche nur in viel ſpäteren Arbeiten des Meiſters Anklänge beſitzen. Vollſtändig der Weiſe Michelangelo's fremd ſind die knieende Frauenfigur und die Madonna. Man kann höchſtens annehmen, daſs die Hauptgruppe auf einen Entwurf Michelangelo's zurückgeht; mit dem, übrigens arg verdorbenen, nicht einmal in der Technik (Tempera oder Oel?) ganz ſichergeſtellten Bilde des Nationalmuſeums hat der Meiſter gewiſs nichts zu thun.

Eine eigenhändige Arbeit dagegen und ſelbſt unter dieſen von hervorragender Bedeutung iſt die Röthelzeichnung in Oxford (Br. 77),

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0318
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ohne ein äuſseres Kennzeichen der Zeit ihrer Entſtehung, aber jedenfalls in die ſpäteren Lebensjahre nach der Rückkehr aus Florenz fallend. Die Freunde haben den todten Chriſtus unmittelbar vom Kreuze auf ihre Schultern geladen und tragen ihn zu Grabe. Zwei Perſonen, die eine knieend, die andere — eine Frau — ſtark vorgeneigt, halten ihn um die Mitte des Leibes feſt, während andere ihn unter den Schultern ſtützen, oder wenigſtens ſeine Hand noch zu berühren ſuchen. Die Skizze iſt nur halbfertig geworden, einzelne Figuren erſcheinen kaum flüchtig angedeutet, an anderen ſind mannichfache Aenderungen der Umriſſe ſichtbar; doch offenbart ſie die Abſicht des Künſtlers, zwei Actionen zu verbinden, mit dem Aufladen der todten Laſt auch ſchon das gleichzeitige Vorwärtsdrängen wiederzugeben, vollkommen deutlich.

Endlich wären die Verſuche einer neuen plaſtiſchen Verkörperung der Pietà zu erwähnen. Der engliſche Forſcher J. C. Robinſon hat dieſen letzten Kreis der künſtleriſchen Thätigkeit Michelangelo's klar beleuchtet.*) In der Zeit, als er mit Vittoria Colonna verkehrte, begann Michelangelo an einer Marmorgruppe zu arbeiten. Sie ſtellte in lebensgroſsen Figuren die Madonna dar, welche ſtehend den gleichfalls emporgerichteten Leichnam Chriſti mit krampfhafter Anſtrengung vor ſich hält und der Welt den Dulder und Erlöſer zeigt. Eine flüchtige Skizze der Gruppe bewahrt die Oxforder Sammlung. Aus unbekannten Gründen lieſs Michelangelo die Arbeit liegen und griff zu einem rieſigen Marmorblocke, um dieſelbe Scene, aber in viel umfaſſenderer Weiſe, reicher und gröſser darzuſtellen. Sie ſollte, wie erwähnt, zu ſeinem Grabmale dienen. Ein bärtiger Mann, in einen Mantel gehüllt, mit der Kapuze über dem Kopfe bildet die Spitze der Gruppe. Chriſtus, deſſen todte Glieder, keiner inneren Erregung mehr folgend, ſchlaff in der Lage bleiben, in welche ſie zufällig bei der Kreuzabnahme gerathen ſind, ruht in ſeinen Armen. Der Kopf iſt zur Seite geſunken, die Beine ſind geknickt, im Knie eingebogen, die Arme hängen leblos herab. Zwei Frauen knieen zur Seite des Leichnams und ſtützen denſelben; die Madonna rechts preſst ihr Antlitz an den Kopf des Sohnes und hält mit beiden Armen ſeinen Leib umfaſst. Maria Magdalena auf der anderen Seite ſtemmt die eine Hand gegen den Schenkel Chriſti, und unterſtützt mit der anderen den Leib unter der Achſel, ſo daſs ſein Arm ſich frei um ihren Kopf legt. Die Maſſe des Blockes reichte für die Gruppe von vier lebensgroſsen Figuren nicht aus, auch zeigte der Marmor Flecken, und zum Ueberfluſs war von der Madonna ein Finger abgeſprungen. Michel-

*) Critical Account p. 80.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0319
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

angelo liefs daher das Werk unvollendet liegen, zerfchlug es fogar in mehrere Stücke. Doch geftattete er fpäter, auf Bitten feines Freundes Francesco Bandino, dafs es durch den Bildhauer Tiberio Calcagni wieder zufammengefetzt und ergänzt wurde. Die Vollendung konnte freilich der verhauenen Gruppe niemals verliehen werden. Sie blieb im Befitze der Familie Bandino, kam nachmals nach Florenz und wurde 1722 im Dome hinter dem Hochaltar aufgeftellt. Das trübe Licht, welches fie durch die Kuppelfenfter empfängt, ift hell genug, die Fehler der Arbeit und die Maafslofigkeit der Compofition erkennen zu laffen. Nun wandte fich Michelangelo, der, wie Vafari fagt, immer etwas mit dem Meifsel arbeiten mufste, um fich die Zeit zu vertreiben, dem anderen kleineren Blocke wieder zu, ohne aber auch diefen zu vollenden. Er wurde hundert Jahre fpäter in einem unterirdifchen Raume entdeckt, herausgehoben und öffentlich ausgeftellt. Er fteht gegenwärtig im Hofe des Palazzo Rondanini auf dem Corfo, arg zugerichtet, wenig deutlich und nur in einzelnen Theilen die Spuren der Hand Michelangelo's verrathend. Auch hier ift der Verluft des Sinnes für das plaftifch Maafsvolle befonders bemerkbar. Michelangelo behandelt den Marmor wie ein leeres Blatt Papier, welches fich beliebig mit Linien befchreiben läfst und Aenderungen der Umriffe willig duldet. Die Kunft, Vafari's Worte bezeugen es, war für ihn ohne beftimmte fefte Ziele, ein blofses Spiel geworden.

Mit Vittoria's Tode (1547) war nicht allein das innigfte Seelenband, das er im Leben geknüpft hatte, zerriffen, fondern auch die letzte kräftige Anregung zu künftlerifchem Schaffen begraben worden. In den vier Sonetten, die er auf ihren Tod dichtete, kehrt die Klage über feine Verlaffenheit und wie er kraftlos geworden, immer wieder. Die Erinnerung bringt kein Heil, den plumpen Hammer kann er wohl noch führen, aber der Himmelshammer, der allein die Schönheit fchafft, fehlt ihm fortan; einer erlofchenen Kohle ift er ähnlich geworden. Und in einem an Vafari gerichteten Sonette fieht er fich bereits an das Ziel gelangt von feines Lebens Mühen und eilt, den morfchen Kahn aus Sturm und Wellen im ficheren Hafen zu bergen:

Mein Herz erfreut nicht Meifseln mehr und Malen,
Dafs es fich nur zur Gottesliebe wende,
Die ausgefpannt am Kreuz die Hand uns reichet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0320
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

IX.

Michelangelo's letzte Lebensjahre.

Im Jahre 1538 reiſte ein junger Liſſaboner Künſtler, deſſen Vorfahren aus den Niederlanden in Portugal eingewandert waren, nach Rom, um hier ſeine Bildung zu vollenden. Er brachte in Rom mehrere Jahre zu, eifrig nach der Antike zeichnend und im Verkehr mit bedeutenden Männern ſich zu unterrichten bemüht. Der Papſt und die Cardinäle lockten nicht ſeine Neugierde, Künſtler dagegen wie der berühmte Illuminiſt Giulio Clovio, Bandinelli, Sebastian del Piombo, Perino del Vaga, der Gemmenſchneider Valerio Vicentino, wurden von ihm mit raſtloſem Eifer aufgeſucht. Die höchſte Verehrung zollte er Michelangelo. Traf er ihn im Vatican oder auf der Straſse, ſo verlieſs er ihn nicht eher, als bis die einbrechende Nacht das Scheiden erzwang. In die Heimath zurückgekehrt, ſchrieb Francesco d'Ollanda, der nicht nur Illuminiſt und Architekt, ſondern auch ein literariſch gebildeter Mann war, einen Traktat über die Malerei. Er kleidete ihn nach damals herrſchender Sitte in die Form eines Dialogs und ſchmückte ſeine Lehren, um ſie kurzweiliger zu machen, mit perſönlichen Erinnerungen an ſeinen römiſchen Aufenthalt aus. Das Manuſcript, am Tage des h. Lucas 1548 vollendet, befindet ſich in der Jeſuitenbibliothek in Liſſabon; Auszüge aus demſelben theilte Graf Raczynski in franzöſiſcher Ueberſetzung in ſeinem Buche »Les arts en Portugal« im Jahre 1846 mit und zwar jene Geſpräche, an welchen auch Michelangelo mit theilnahm. Wörtlich treu hat Francesco d'Ollanda Michelangelo's Reden gewiſs nicht im Gedächtniſs bewahrt, bei dem Niederſchreiben derſelben ohne Zweifel groſse Freiheiten ſich erlaubt. Der Kern derſelben erſcheint aber glaubwürdig und ſtimmt mit den Schilderungen, die wir ſonſt von Michelangelo's Natur beſitzen, vollkommen überein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0321
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Eines Tages will Francesco ſeinen Gönner, den Lattanzio Tolomei aus Siena, einen ebenſo gelehrten wie in den Angelegenheiten des Staates wohl bewanderten Mann, beſuchen. Er hört, daſs derſelbe ſich in der Kirche San Silveſtro auf dem Quirinale in Geſellſchaft der Marcheſana di Pescara befinde und den religiöſen Uebungen, welche der Prediger Fra Ambroſio aus Siena leitet, beiwohne. Er begibt ſich dahin, und nachdem Fra Ambroſio ſeine Erklärung der Briefe des h. Paulus geſchloſſen, entſpinnt ſich ein Geſpräch, an welchem auch der von Vittoria Colonna herbeigerufene Michelangelo theilnimmt. Von einer huldvollen Aeuſserung der liebenswürdigen Frau, daſs die Freunde ſeinen Charakter noch höher ſtellen als ſeine Werke, nimmt er Anlaſs, ſein zurückgezogenes Leben und ſeine Liebe zur Einſamkeit zu vertheidigen. Nichts ſei ungerechter als die Klage über das bizarre Weſen und die geringe Zugänglichkeit der Maler. Ein Künſtler, völlig in die Arbeit vertieft, hat keine Zeit, Müſsiggänger zu unterhalten. Wenn derſelbe die Welt fliehe, weil ſeine Beſchäftigung ihn ganz in Anſpruch nehme, ſo möge man ihn nicht tadeln, ſondern in Ruhe laſſen, zumal da er von den Anderen nichts verlangt. Selbſt der Papſt plage ihn und werfe ihm vor, daſs er ſich ſo ſelten am Hofe zeige. »Ich antworte ihm dann: ich ziehe vor, für Euere Heiligkeit in meiner Weiſe zu arbeiten als den ganzen Tag, wie ſo viele thun, in Eurer Gegenwart ſtill zu ſtehen.« Was aber den Tadel eines ſeltſamen bizarren Weſens betrifft, ſo meint Michelangelo, ein Mann, der gar nichts Beſonderes an ſich habe, ſei kein hervorragender Geiſt. Die gewöhnlichen Menſchen finde man, ohne erſt eine Laterne anzünden zu müſſen, auf allen Märkten der Welt.

Den Geſprächſtoff raſch wechſelnd, erbat ſich ſodann Vittoria Colonna ſein Urtheil über den Werth der flandriſchen Malerei. Dasſelbe lautete herb genug. Flandriſche Bilder möchten wohl den Frommen im Allgemeinen beſſer gefallen als alles, was in Italien gemalt werde. Während die italieniſche Malerei dem Beſchauer niemals eine Thräne entlocke, bewirke die flandriſche, daſs die Thränen in reichem Strome ſich ergieſsen. Dieſelbe werde ſchön erſcheinen den Weibern, den ganz alten und auch den ganz jungen, den Mönchen und den Nonnen. Sie liebe das Auge zu täuſchen und ſtelle gern ergötzliche Gegenſtände dar oder ſolche Menſchen, denen niemand etwas Böſes nachſagen kann, wie Heilige und Propheten. Gewöhnlich ſchildere ſie Tand und altes Gemäuer, grüne Wieſen von Bäumen beſchattet, mit Flüſſen und Brücken, was man eine Landſchaft nennt, da und dort belebt durch viele Figuren. Und obgleich das manchem Auge behage, ſo ſtecke doch darin weder Vernunft noch Kunſt, keine Symmetrie, keine Proportionen, keine ſorg-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0322
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſame Auswahl, keine Gröſse. Die flandriſche Malerei will ſo viele Dinge wiedergeben, wo doch ſchon eins durch ſeine Bedeutung genügte, und aus dieſem Grunde macht ſie kein einziges zu vollkommener Zufriedenheit.

Ueber dieſen Geſprächen war der Abend herangekommen. Michelangelo mahnte zum Aufbruch. Alle geleiteten, nachdem eine neue Zuſammenkunft für den folgenden Tag verabredet worden, die Marcheſana ehrerbietig bis an die Thüre; Michelangelo und Tolomei entfernten ſich ſodann, Francesco d'Ollanda und noch ein anderer Spanier folgten Vittoria Colonna bis zu dem Nonnenkloſter S. Silveſtro in capite, wo dieſelbe ihren Aufenthalt genommen hatte.

Es vergingen acht Tage, ehe die Geſellſchaft ſich wieder in denſelben Räumen wie das erſte Mal vereinigte. Michelangelo und Vittoria Colonna waren bis dahin verhindert geweſen. Den Inhalt des zweiten Geſpräches und ebenſo des letzten, welches ſpäter, aber nicht mehr in Gegenwart der Marcheſana ſtattfand, bildete vorzugsweiſe die lobreiche Schilderung der Malerkunſt, welche aber im weiteren Sinne genommen wird, ſo daſs ſie mit der Zeichenkunſt überhaupt zuſammenfällt. So weit gefaſst, darf ſie allerdings als die Mutter aller Künſte gefaſst werden. Auch der Dichter übt ſie aus, ja in jeder menſchlichen Thätigkeit wirkt ſie mit. Bei dem Schnitt der Gewänder, bei dem Hausbau, bei der Anlage von Gärten, bei der Zeichnung der Seekarten, in Kriegs- und Friedenszeiten, überall erſcheinen die Dienſte der Malerei unentbehrlich. Ob Francesco d'Ollanda in dieſen Sätzen die perſönliche Anſicht Michelangelo's in voll- Anm. 1.
ſtändiger Reinheit wiedergegeben, ſteht dahin; wichtig und gewiſs nicht von Francesco erfunden iſt nur die Aeuſserung des Meiſters, daſs er der Malerei entſagt habe. Vittoria Colonna hatte ſcherzhaft hingeworfen, Francesco zeige ſich ſo verliebt in die Malerei, daſs ſie fürchte, dieſelbe werde die Ehe mit italieniſchen Meiſtern löſen und dem begeiſterten Liebhaber nach Portugal folgen. Darauf antwortete Michelangelo, er für ſeine Perſon werde die Malerei nicht hindern, denn er habe ſich bereits von ihr geſchieden, da er nicht mehr die Kräfte in ſich fühle, welche eine ſolche Liebe erfordere.

Aus jeder Zeile Francesco d'Ollanda's ſpricht die hohe Ehrfurcht, welche Michelangelo den Freunden einflöſst, die unbegrenzte Autorität, die er als Künſtler genieſst. Er wurde als der Patriarch verehrt, zu welchem alle Kunſtgenoſſen ohne Ausnahme emporblickten, deſſen Meinung ſtets entſchied, deſſen Willen ſich gern oder ungern alle beugten. Ihm

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0323
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

war geſtattet, was ſonſt niemand wagte. Ungerügt durfte er im Eifer der Verhandlung in Gegenwart des Papſtes den Hut aufſetzen und ungeſcheut Kirchenfürſten zornige Worte in das Geſicht ſchleudern. Wie ſcharf die Zeitgenoſſen auf ſein künſtleriſches Urtheil horchten, lehrt uns am beſten Uliſſe Aldrovandi kennen, welcher im Jahre 1550 die antiken Statuen Roms beſchrieb. So knapp auch ſeine Schilderungen gehalten ſind, ſo vergiſst er doch niemals das Lob, welches Michelangelo einzelnen Statuen geſpendet, beſonders zu erwähnen. Die höchſte Bewunderung Michelangelo's erregte der Herculestorſo, die Amazone im Hauſe des Cardinals Ceſi, die Gruppe des »Pasquino, der den todten Antäus umarmt« im Hauſe des Monſignore Francesco Soderini, und die verſtümmelte Gruppe des Löwen, welcher ein Pferd zerfleiſcht, auf dem Capitol. Daſs ſein Beifall gerade dieſe Werke traf, wird nicht befremden. Das energiſch leidenſchaftliche Weſen, der Ausdruck kräftigſter Bewegung waren ihm auch in der antiken Kunſt wahlverwandt.

Die Schrift des Francesco d'Ollanda zeigt nicht allein das groſse Anſehen Michelangelo's bei den Zeitgenoſſen, ſondern klärt uns auch über ſeine perſönlichen Stimmungen auf. Er liebt die Einſamkeit, vertheidigt ſein zurückgezogenes Leben mit der Pflicht, ſich innerlich zu ſammeln und auf ſeine ernſten Aufgaben vorzubereiten. In noch kräftigeren Farben ſchildern dieſe Gemüthslage die Geſpräche des Donato Gianotti. Die Freunde, Donato, dann Luigi del Riccio und Antonio Petreo begegneten Michelangelo, der vom Capitol herabſtieg, forderten ihn zu einem Spaziergange auf und erörterten auf- und abwandelnd einzelne ſchwierige Stellen der göttlichen Komödie. Zum Schluſſe luden ſie ihn zu einem gemeinſamen Mahle ein. Tanz und Muſik ſollten Michelangelo's ſchwermüthige Stimmung verbannen. »Wie könnt Ihr an Tanzen denken,« lautete die Antwort, »da doch die Welt zum Weinen iſt. Wer ſich nicht verlieren, ſich ſelbſt vielmehr genieſsen will, darf ſich nicht dem Vergnügen hingeben, ſondern lieber an den Tod denken. Der Todesgedanke lehrt Sammlung und Einkehr und hält den Mann, der ſich ihm befreundet hat, aufrecht und befreit ihn von menſchlichen Leidenſchaften.« Dieſe Selbſtgeſtändniſſe, der Inhalt ſo vieler Gedichte, auch zahlreiche Briefſtellen haben weſentlich zu dem Bilde beigetragen, welches gemeinhin von Michelangelo entworfen wird, als eines finſteren, allen Lebensfreuden abſpenſtigen, zornmüthigen Mannes. Völlig ausgeſtrichen können dieſe Züge nicht werden.

Wenn Michelangelo ſelbſt ſagt, daſs er wenig Verkehr habe, müſſen wir ihm wohl glauben; daſs er leicht aufbrauſte, ſelbſt mit guten Freunden ſich oft entzweite, und insbeſondere von einem unbegreiflichen Miſstrauen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0324
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

beſeelt war, dafür liegen nur zu viele Zeugniſſe vor. Am meiſten hatte ſein Neffe Lionardo, mit welchem er ſeit 1540 einen überaus regen Briefwechſel unterhielt, unter dieſen Eigenheiten und Fehlern zu leiden. Eilte derſelbe auf die Nachricht von Michelangelo's Erkrankung (1544) nach Rom, ſo hatte er dabei gewiſs nur Erbſchaftsgedanken im Kopfe. »Du biſt gekommen zu ſehen, was ich dir hinterlaſſe. Haſt du nicht genug an dem, was in Florenz mir gehört? Du biſt aber ganz wie dein Vater, der mich in Florenz zuletzt aus meinem Hauſe getrieben hat. Laſſe dir geſagt ſein, daſs ich mein Teſtament ſo eingerichtet habe, daſs du auf nichts mehr, von dem, was ich in Rom beſitze, rechnen kannſt.« Aber auch in ſeinen geſunden Tagen iſt ihm ein Beſuch des Neffen nicht recht. Als ihm dieſer ſeine Ankunft im September 1541 ankündigt, antwortet er verdrieſslich: »Komme ſpäter; ich habe jetzt keine Zeit mit Euch zu verlieren. Mein Diener Urbino hat Urlaub und da fehlte es nur noch, daſs ich für Euch kochen ſollte.« Will Lionardo eine Wallfahrt nach Loreto unternehmen, ſo billigt Michelangelo zunächſt den Beſchluſs: Gelübde muſs man halten. Er fügt aber gleich hinzu: »Doch wozu den Pfaffen das Geld geben, die es weiſs Gott wie verwenden, und ſo viel Zeit verlieren. Kannſt du das Seelenheil deines Vaters nicht in Florenz beſorgen?« Und ſo in allem und jedem, was der Neffe thut oder nicht thut.

Nicht einmal die Handſchrift Lionardo's, welche er wegen ſeiner Augenſchwäche nicht gut leſen kann, entgeht ſeinem Tadel. »Wo haſt du ſchreiben gelernt,« donnert er ihn an, »ſobald ich deine Briefe nur ſehe, bekomme ich das Fieber.« In ſeinem Zorne warf er einmal einen Brief ungeleſen in das Feuer.*) Aber derſelbe Mann, der ſcheinbar auf Geld und Beſitz ſo hohen Werth legt, daſs er in den Ruf eines Geizhalſes kommt, ſpendet insgeheim reiche Wohlthaten. Wiederholt empfängt Lionardo den Auftrag, zu forſchen, ob ſich ein florentiner Bürger in Noth befände, beſonders ſolche, welche Töchter für die Ehe oder das Kloſter auszuſtatten haben und er gewährt dann ſolchen verſchämten Armen anſehnliche Unterſtützung. Michelangelo könnte in der That als das Urbild des Burbero benefico Goldoni's gelten.

Nicht die Natur, ſondern erſt lange bittere Erfahrung hat ihn gegen die Menſchen miſstrauiſch gemacht, ſo daſs er ſchlieſslich überall nur Betrug ſieht, und ſeinen Hang zur Einſamkeit erklärt er ſelbſt in dem Geſpräche mit Donato Gianotti aus ſeinem liebereichen Herzen, das ihn in Gefahr bringt, im Verkehre mit liebenswürdigen Menſchen ſich ſelbſt

*) Milaneſi lett. No. CXLIX, CXLII, CLXXXIV, CCIV.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0325
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

zu verlieren. Daſs Michelangelo nicht immer nur die Stirn runzelte, vielmehr auch auf Scherze einzugehen fähig war, zeigte ſich im Verkehr mit Luigi del Riccio. Dieſem war ein junger Freund, der ſchöne Cecchino Bracci geſtorben. Michelangelo verſprach nicht allein eine Zeichnung für deſſen Grabmal zu liefern, ſondern ſchrieb auch zu Ehren des Verſtorbenen mehrere Epitaphien, gereimte Grabſprüche. Die Leichtigkeit, mit welcher er dieſelben zu Stande brachte, reizte ihn und lieſs ihn immer neue Verſe auf kleine Zettel hinwerfen. Riccio aber, ſobald er Michelangelo's Luſt merkte, ſtachelte unaufhörlich denſelben zu neuen Sendungen. Er ſetzte Preiſe für jedes Epitaph aus und ſchickte allerhand Früchte und Leckerbiſſen zum Danke zurück. Forellen und Enten, Fenchel und Rahmkäſe, Melonen und Wein bildeten Michelangelo's Honorar. Dieſer unterlieſs es niemals, den richtigen Empfang in launiger Weiſe zu beſtätigen und immer neue Epitaphien zu ſenden: »Das iſt für die Forellen; jenes Epitaph möge auf die Oliven geſchlagen werden, hier die Zahlung für den vino greco.« So ſammelten ſich allmählich achtundzwanzig Epitaphien an, deren ſcherzhaften Urſprung Michelangelo ſelbſt offen anerkennt.*)

Auch dem Verkehr mit hochſtehenden Perſonen fehlt es nicht an gemüthlichen Seiten. Michelangelo läſst ſich von ſeinem Neffen häufig Wein, Käſe, Früchte aus Florenz ſenden. Er murrt zwar oft, wenn die Geſchenke anlangen: die Käſe ſind zu weich, der Wein trübe, und thut als ob ſie ihm völlig gleichgiltig wären. Doch hängt insgeheim ſein Herz an denſelben, da er einen guten Anlaſs hat, ſeine Freigebigkeit zu beweiſen. Der Wein von Trebbiano ſcheint ſein Lieblingstrunk zu ſein. Selbſtverſtändlich muſs auch der Papſt von demſelben koſten. Er verehrt ihm ſechs Flaſchen, und als ihm einmal beſonders ſüſse Birnen geſchickt werden, beſtellt er auch ſolche für den Papſt.**) Auch ſein häusliches Leben offenbart bei aller ſcheinbaren Rauhheit Züge eines liebevollen, gutmüthigen Weſens. Die Mägde zwar ſchaffen ihm groſse
Anm. 2. Plage. Unaufhörlich wechſelt er dieſelben, ſo daſs man mit ihren Namen einen Kalender füllen könnte; da gibt es eine Catharina, Lucia, Vincenzia, Benedetta, Laura u. ſ. w. Die eine, Vincenzia, die Tochter eines Wurſthändlers in Macello di Corvi, welcher er bei guter Aufführung, wenn ſie vier Jahre im Dienſte bleibt, eine Ausſtattung verſprochen hat, verurſacht ſogar einen häuslichen Skandal. Sie wird vom Bruder mit Gewalt weggeführt. Michelangelo ſeufzt, er zahle gut und lebe doch

*) Guaſti, Epit. 1—48; Son. No. IX.

**) Milaneſi lett. No. CLVII, CXCIX.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0326
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

elend: »Sono tutte puttane e porche.« Mit welcher rührenden Treue hängt er aber an ſeinem Urbino, wie vertraut iſt das Verhältniſs zwiſchen Herrn und Diener. Als Urbino heiratet, nimmt er auch die Frau in ſein Haus, und ſeinen Tod (1555) beklagt er, als wäre ihm ein Sohn geſtorben. »Fünfundzwanzig Jahre hat er mir treu gedient. Nun iſt er aus dem Leben geſchieden und hat mich gar betrübt zurückgelaſſen. Viel lieber wäre es mir geweſen, mit ihm zu ſterben, ſo ſehr habe ich ihn geliebt. Und er hat es auch verdient. Denn er war ein wackerer Menſch, voll Treue und Redlichkeit. Durch ſeinen Tod bin ich wie ohne Leben geblieben und finde keine Ruhe mehr.« Für die Witwe Cornelia ſorgt er liebevoll, und als dieſe ſich wieder verheiratet, nimmt er ſich der Waiſen, auf daſs dieſe nicht etwa verkürzt werden, eifrig an.*)

Den Mittelpunkt ſeiner Sorgen und ſeiner Liebe bildet aber der Neffe Lionardo. Mag er noch ſo oft verſichern, ihm ſei alles gleichgiltig, man möge ihn nur in Ruhe laſſen, in Wahrheit lebt er mit ſeinen Gedanken doch nur bei dem Neffen. Er fühlt ſich als Haupt der Familie, verlangt daher Unterordnung und daſs ſtets ſein Rath eingeholt werde. Wie das Geld am ſicherſten anzulegen ſei, — er warnt vor Banken, dieſe betrügen alle — wie das Haus beſchaffen ſein müſſe, welches Lionardo kaufen will, nicht feucht, nicht alt, darüber gibt er genaue Vorſchriften. Auch die Heirat des Neffen nimmt er in die Hand. Er läſst ſich paſſende Mädchen vorſchlagen und verhandelt mit den Verwandten. »Du muſst eine Frau nehmen, lautet ſein Rath, welche häuslich iſt und welcher du befehlen kannſt, und keine, die auf Putz ſieht und täglich Gelage und Hochzeitsfeſte beſuchen möchte.« Auf eine gute Herkunft, eine angeſehene Verwandtſchaft möge Lionardo ſehen, nicht auf Geld. »Was die Mitgift anbelangt, da will ich mich ſchon verbürgen und thun, was du mir ſagen wirſt.« Nach jahrelangem Suchen fand ſich (1553) die rechte Braut aus dem altberühmten Hauſe der Ridolfi. Anm. 3. Den alten Michelangelo verjüngt die Freude über das Glück des Neffen. Er trägt an die junge Frau Caſſandra viele Grüſse auf. »Du wirſt ſie mündlich beſſer ausrichten als ich es ſchriftlich könnte.« Und ſobald ſein Diener und Factotum Urbino zurückgekehrt ſein wird, will er auch durch ein Geſchenk ſeine Aufmerkſamkeit erweiſen. Er denkt an ein Perlenhalsband und ſendet bald darauf zwei koſtbare Ringe. Die Geburt eines Groſsneffen ſteigert ſeine Freude. Er wünſcht, derſelbe möge Buonarotto heiſsen, denn »dieſer Name iſt ſchon 300 Jahre in unſerem

---

*) Milaneſi, lett. No. CCLXXXIII ff. Gotti I, 334; II, 36.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0327
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Hauſe.« Die Vererbung des Namens, die Auffriſchung des alten Glanzes der Familie erſcheinen Michelangelo als das höchſte Ziel ſeiner Wünſche.

Von allen menſchlichen Tugenden möchte man nach der gewöhnlichen Legende von Michelangelo's Leben ihm eine am wenigſten zuſchreiben: den Familienſinn, und doch bildet gerade dieſer den Grundzug ſeines Charakters und bietet allein den Schlüſſel zum Verſtändniſs ſeines Handelns. Seitdem uns durch Milaneſi's Fürſorge hunderte von Briefen, an den Vater, die Brüder und den Neffen gerichtet, offen ſtehen, erſehen wir erſt vollſtändig den Umfang und die Tiefe ſeines Familienintereſſes. Nächſt ſeiner Kunſt liegt ihm das Wohl ſeiner Familie am meiſten am Herzen. Für die Familie ſpart er, für ſie wirbt er Freunde, ihr opfert er das eigene Glück. Nicht als ob er den einzelnen Gliedern der Familie mit beſonderer Zärtlichkeit zugethan wäre. Er hat im Gegentheil an allen viel auszuſetzen und wird nicht müde, über ſie zu klagen. Der Vater hat ſeine Dienſte niemals anerkannt, die Brüder haben ſich von ihm nähren laſſen und auch den Kopf des Neffen wünſcht er anders geartet. Die Quelle ſeines Familienſinnes, welcher ihn immer wieder verſöhnlich ſtimmte und für alle Angehörigen eifrig ſorgen lieſs, war ſein Familienſtolz.

Daſs das Geſchlecht der Buonarroti von den Grafen von Canoſſa abſtammte, ſtand ihm unumſtöſslich feſt, und als ein Conte Aleſſandro da Canoſſa in einem Briefe an ihn (1520) die Verwandtſchaft anerkannte und ſich »vostro parente« unterſchrieb, wurde er mit groſser Freude erfüllt. Er mahnte Lionardo, dieſen Brief ja gut aufzubewahren. In alten Chroniken forſcht er nach den Ruhmesthaten ſeiner Vorfahren und erzählt dem Neffen, wie viele der Simoni und Buonarroti in der Signoria ſaſsen. Dieſer ſollte daher auch den vollen Namen annehmen und führen: Lionardo di Buonarroto Buonarroti Simoni. Arg drückte ihn der gegenwärtige Verfall der Familie und die geringe Anſtrengung der Glieder, demſelben zu ſteuern. »Ich habe mich ſtets bemüht, unſer Haus wieder empor zu bringen, wenn nur meine Brüder darnach geweſen wären.« Alles, was den Glanz der Familie wieder herſtellen könnte, faſst er in das Auge und ſucht zu beſeitigen, was einen übeln Schein auf dieſelbe werfen könnte. Er empfiehlt den Kauf eines ſtattlichen Hauſes in Florenz, denn ein ſolches ſticht mehr in die Augen als ein Landgut. Daſs ſein Bruder Sigismondo ein kleines Gütchen in Settignano verwaltet, macht ihm groſsen Aerger. »Welche Schande, wenn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0328
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

es heifst, dafs ein Bruder von mir hinter Ochfen einhergeht.*) Er verwahrt fich feierlich gegen die Adreffe: Michelangelo scultore. »Ich bin hier nur unter dem Namen Michelangelo Buonarroti bekannt und war niemals ein Maler oder ein Bildhauer, die in einer »bottega« fitzen. Davon habe ich mich, meinem Vater und meinen Brüdern zu Ehren ftets ferngehalten, und wenn ich drei Päpften gedient habe, fo gefchah es nur gezwungen.«

Die Rückficht auf die Familie beftimmte fein politifches Vorgehen und insbefondere fein Verhältnifs zu den Medici. Diefe waren nun einmal die Herren von Florenz, konnten feinen Angehörigen nützen oder fchaden und mufsten daher gefchont werden. Bereits im Jahre 1512 hatte er aus diefem Grunde ein vorfichtiges Handeln empfohlen. Noch vorfichtiger trat er felbft dem Herzog Cofimo gegenüber auf und bemühte fich forgfältig, den Verdacht, als nehme er an den Umtrieben der Verbannten theil, zu entfernen. Ueber feine wahre Gefinnung find wir nicht im Zweifel. Er fchwärmte für die alte Republik und hafste die tyrannifche Herrfchaft der Medici. Gewifs fprach Luigi di Riccio die Wahrheit, als er in einem Briefe (1544) an Roberto Strozzi in Lyon Michelangelo's Zufage erwähnte, dem Könige Franz I. eine Reiterftatue auf dem Platze der Signoria in Florenz auf eigene Koften zu errichten, wenn diefer die alte Freiheit von Florenz wieder herftellte.**) Und dennoch verfchwor fich Michelangelo hoch und theuer, mit jenen Männern, welche für die Freiheit des Vaterlandes kämpften, jemals verkehrt zu haben. Offenbar war fein Umgang mit den Verbannten in Florenz ruchbar und er von Lionardo gewarnt worden. Jämmerlich lautete (März 1548) feine Vertheidigung. Sophiftifch unterfchied er zwifchen dem Haufe der Strozzi und der Stube des Riccio in diefem Haufe. »Ich beharre dabei, dafs ich nicht im Haufe der Strozzi, fondern in der Kammer des Riccio krank gelegen. Riccio ift aber feit dem Tode Angiolini's mein Gefchäftsmann gewefen. Seitdem auch Riccio geftorben, betrete ich das Haus mit keinem Schritte, wie mir ganz Rom bezeugen kann, wie ich denn überhaupt nur für mich lebe, felten ausgehe und mit Wenigen verkehre, am wenigften mit Florentinern. Werde ich auf der Strafse von einem Menfchen gegrüfst, fo mufs ich wohl höflich antworten. Wüfste ich, es wäre ein Verbannter, fo würde ich mich in keiner Weife um ihn kümmern.***)

Für fich hatte Michelangelo nichts vom Herzoge zu fürchten. Wenn

*) Milanefi, lett. CLXXI.
**) Gaye II, p. 296.
***) Milanefi, lett. CXCV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0329
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

er trotzdem die Ungnade desſelben ſcheute und mit ihm auf gutem Fuſse zu ſtehen ſich bemühte, ſo leitete ihn die Sorge für die Familie, deren Schickſal in den Händen des Herzogs ruhte. Daher mahnte er auch Lionardo nachdrücklich zur Unterwürfigkeit. Wünſchen des Herzogs möge dieſer unverweilt nachkommen, ohne erſt bei Michelangelo anzufragen. Als er erfuhr, daſs Herzog Coſimo die zwei Modelle zur Lorenzofaſſade zu ſehen wünſche, befahl er Lionardo, dieſelben ſofort dem Herzog zu ſenden. »Und ſo verfahre mit allen unſeren Sachen, wenn etwas davon dem Herzoge gefällt.«

Den Erfolg der klugen und vorſichtigen Schritte Michelangelo's erleichterte das unwandelbar höfliche, ſelbſt liebenswürdige Benehmen des Herzogs. Derſelbe ſchloſs beharrlich die Augen vor der Parteiſtellung, welche Michelangelo früher eingenommen hatte, und ſah es als ſelbſtverſtändlich an, daſs der berühmteſte Florentiner dem ganzen Vaterlande angehöre und bedingungsloſe Verehrung erheiſche. Die Geſinnung des Herzogs ſpricht ſich am deutlichſten in den zwei Briefen aus, welche er (8. Mai 1557) an Michelangelo und ein Jahr ſpäter (9. Juni 1558) an den Cardinal di Carpi richtete.*) Der erſte Brief enthält die Einladung des Herzogs zur Rückkehr, auf welche Michelangelo nach den Erzählungen der Freunde hoffen laſſe. Der Herzog ſpricht ſeine Freude aus, ſollte ſich die Hoffnung erfüllen, und gibt die Verſicherung, daſs Michelangelo die volle Freiheit beſitzen ſolle, zu thun und laſſen, was er wolle. »Denn wir wiſſen, was wir euerem Alter und eueren Verdienſten ſchulden.« In dem anderen Briefe heiſst es: »Daſs ich den Wunſch hege, Michelangelo möge in ſein Vaterland zurückkehren und hier ſeine Tage in wohlverdienter Ruhe beſchlieſsen, kann Niemanden Wunder nehmen. Wird er doch von jedermann bei ſeinen ſeltenen Tugenden zurückbegehrt. Ich will ihn nicht von Rom abrufen; bleibt er daſelbſt, ſo fällt er nicht in meine Ungnade; denkt er dagegen an die Rückkehr, ſo würde es unmenſchlich ſein und einen völligen Mangel an Herz und Urtheil zeigen, wenn ich ihn nicht umarmte, und ihm nicht alle Gunſt und alle jene Ehre erwieſe, die ſeine Verdienſte erfordern.« An dem guten Willen des Herzogs, Michelangelo zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, läſst ſich nicht zweifeln. Es wäre auch vom politiſchen Standpunkte überaus unverſtändig geweſen, den Mann, auf welchen alle Florentiner, ja alle Italiener ſtolz waren, zu verletzen. Jeden Anlaſs benutzte er, Michelangelo ſeines Wohlwollens zu verſichern, wiederholt lieſs er

---

*) Gaye II, No. CCCIV und III, No. VI. Vgl. Gotti I, 316.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0330
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ihn durch ſeine Agenten und durch befreundete Künſtler zum Beſuch der Vaterſtadt einladen.

Wie verhielt ſich Michelangelo zu dieſen mannichfachen Verſuchen, ihn für Florenz zu gewinnen? Nach der gangbaren Sage ſtand bei ihm der Entſchluſs feſt, den Boden der geknechteten Heimat niemals zu betreten. Als Beweis wird ein Wort Michelangelo's, dem Benevenuto Cellini gegenüber geäuſsert, angeführt.*) Dieſer trug ihm das Begehren des Herzogs nach ſeiner Rückkehr vor. Nachdem Michelangelo allerhand Hinderniſſe vorgewendet, und Cellini immer wieder in ihn drang, frug jener mit ſpöttiſchem Lächeln: Und ihr, wie ſeid ihr denn mit dem Herzoge zufrieden? Dieſe Aeuſserung wird im politiſchen Sinne gedeutet, als ob er auf die Verfaſſung von Florenz und den Verluſt der alten Freiheiten angeſpielt hätte, während der ganze Zuſammenhang lehrt, daſs er an das leidige Künſtlergezänke am Hofe der Medici dachte. Cellini, der fahrende Künſtler, wäre auch der letzte Mann geweſen, mit welchem Michelangelo über politiſche Dinge verhandelt hätte. Wenn auf der anderen Seite Vaſari die Dienſtwilligkeit Michelangelo's und ſeine wirkliche Abſicht, Rom zu verlaſſen, verſichert, ſo mag er vielleicht nicht als unbefangener Gewährsmann gelten. Wir ſtoſsen aber auch in den Familienbriefen auf mehrere Stellen, welche Michelangelo's ernſten Wunſch der Rückkehr nach Florenz bekunden.

Er dringt in einem Briefe an Lionardo (21. Nov. 1552) auf den Kauf eines ſtattlichen Hauſes, »damit, wenn es ſich träfe, daſs ich nach Florenz zurückkehre, ich doch wo zu bleiben wüſste.« Und als Cornelia, die Witwe Urbino's, ihm ſein Pathenkind (1557) nach Rom ſenden will, verlangt er Aufſchub. »Hier in Rom wäre der Kleine ſchlecht aufgehoben, denn im Hauſe ſind keine Frauen, keine Aufſicht. Dazu kommt, daſs der Herzog in mich dringt, nach Florenz zurückzukehren. Ich habe eine Friſt verlangt, um meine Angelegenheiten zu ordnen und den Bau von St. Peter zu regeln, ſo daſs ich wohl noch den Sommer hier zubringen werde. Im Winter denke ich für immer nach Florenz zu überſiedeln, denn ich bin alt und habe keine Zeit mehr, nach Rom wieder zurückzukommen. Wollt ihr mir dann den kleinen Michelangelo übergeben, ſo will ich ihn in Florenz mit noch mehr Liebe halten, als die Söhne meines Neffen, und ihn alles lehren, was ich weiſs und was ſein Vater wünſchte, daſs er lernen ſolle.«**) In demſelben Jahre ſchreibt er Lionardo, daſs er nothwendig noch ein Jahr in Rom verweilen müſſe,

*) Cellini Vita ed. Lemonnier 1852, p. 434.

**) Milaneſi, lett. CDLXXX.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0331
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

im Intereſſe des Baues von S. Peter, denn ſo lange brauche er noch, um das Werk ſoweit zu fördern, daſs es nicht mehr nach einem anderen Plane geändert werden könne. »Würde an meinem Plane geändert, wie es wohl die Neider möchten, ſo wäre es dasſelbe, als ob bis jetzt nichts an dem Baue gethan wäre.«

Er äuſsert wiederholt, daſs er lieber den Tod erdulden wollte, als die Ungnade des Herzogs, und verwünſcht ſein Schickſal, das ihn zu keiner Entſcheidung kommen läſst. »Ich leide an allen Krankheiten des Greiſenalters; wenn ich die Bequemlichkeiten aufgeben muſs, die ich hier habe, lebe ich keine drei Tage, und doch möchte ich nicht deſshalb die Gnade des Herzogs mir verſcherzen, aber auch nicht den Bau von St. Peter aufgeben oder mir ſchaden.« Als ihm dann der Herzog weiteren Urlaub gewährt, überflieſst er von Dankbarkeit. »Die Liebenswürdigkeit
Anm. 4. und die Güte des Herzogs beſiegt mich. Ich weiſs gar nicht, wie ich einem Manne genug danken ſoll, der mein Leben mehr ſchätzt, als ich es ſelbſt thue.« Das gute Verhältniſs wurde durch Michelangelo's Fortbleiben von Florenz nicht geſtört. Als der Herzog 1560 mit ſeiner Gemahlin Rom beſuchte, begrüſste ihn Michelangelo gleich nach ſeiner Ankunft, und beide Männer unterhielten ſich über das florentiner Kunſtleben ebenſo angelegentlich wie vertraulich. Michelangelo bedauerte nur, daſs er nicht mehr jung ſei, um ihm dienen zu können. Daſs aber der Grund, welcher Michelangelo an der Ueberſiedelung hinderte, auſser ſeinem hohen Alter und ſeinem beſchwerlichen Steinleiden die Wirkſamkeit als Dombaumeiſter, nicht vorgeſchoben, ſondern durchaus triftig war, dafür ſprechen alle Nachrichten, die wir über die letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens beſitzen.

Die meiſten Aufforderungen zu neuer künſtleriſcher Thätigkeit wies Michelangelo in ſeinem Greiſenalter entſchieden zurück. Als ihm König Franz I. in einem eigenhändigen Briefe (26. April 1546), welchen Primaticcio überbrachte, den Wunſch nach dem Beſitze eines Werkes von ſeiner Hand ausſprach, lehnte er das ſchmeichelhafte Anerbieten in höflichſter Weiſe ab. Gern möchte er dem Könige dienen, jetzt ſei er
Anm. 5. aber alt, und überdies noch einige Monate für den Papſt Paul III. beſchäftigt. Bliebe ihm nach dem Schluſſe dieſer Arbeiten ein Reſt von Lebenskraft, ſo würde er dem Könige ein Werk, ſei es von Erz oder von Marmor, oder eine Malerei widmen. »Sollte aber der Tod den guten Willen vereiteln und kann man in einem anderen Leben malen oder meiſseln, ſo werde ich dort, wo man nicht alt wird, mein Wort einlöſen.«

Dreizehn Jahre ſpäter empfing er von Catharina von Medici den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0332
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Antrag, ein Denkmal für ihren verſtorbenen Gatten, den König Heinrich II., zu ſchaffen. Sie wünſchte eine Reiterſtatue, welche im Hofe ihres Palaſtes aufgeſtellt werden ſollte. Wiederholt ſchrieb ſie dem Künſtler und bat ihn flehentlich, doch ihren Wunſch zu erfüllen. Sie beruft ſich auf ſeine Anhänglichkeit an das Haus Medici, ſie ſchmeichelt ſeinem Künſtlerſtolze. Ihr gegenüber möge er ſich nicht, wie bei anderen, mit ſeinem hohen Alter entſchuldigen, und wenn er das Werk nicht ſelbſt ausführen könne, doch wenigſtens die Zeichnung entwerfen und von einem erfahrenen Meiſter die Statue modelliren und gieſsen laſſen. Durch die Vermittlung Roberto Strozzi's wurde Michelangelo's Zuſage einer Zeichnung gewonnen. Zu weiterer Thätigkeit lieſs er ſich nicht bewegen, übertrug vielmehr Daniel da Volterra die Ausführung. Da dieſer die Modellirung und den Guſs des Pferdes in der That in Angriff nahm, ſo muſs wohl Michelangelo die Zeichnung geliefert haben.*) Eine ſichere Spur derſelben hat ſich nicht erhalten. Auch Daniello ſtarb, ehe er das Werk vollendet hatte; nur das Bronzepferd kam nach Paris, wo es bei dem Standbilde Ludwig's XIII. Verwendung fand, in der Revolutionszeit aber zerſchlagen und eingeſchmolzen wurde. Aehnlich verfuhr Michelangelo, als Papſt Pius IV. das Denkmal für ſeinen Bruder, den Marcheſe di Marignano, bei ihm beſtellte. Er entwarf die Skizze, überlieſs die Ausführung aber dem ihm befreundeten Leone Leoni aus Arezzo. Wie viel von Michelangelo's Entwurfe an dem im Mailänder Dome (im rechten Kreuzſchiffe) aufgeſtellten Monumente beibehalten wurde, läſst ſich nicht genau beſtimmen. Die nichtsſagende, nur durch das prunkvolle Material auffallende Architektur möchten wir nicht gern auf Michelangelo zurückführen, die treffliche Bronzeſtatue des Marcheſe di Marignano, aufrechtſtehend in voller Rüſtung, und die beiden ſitzenden Figuren des Friedens und der Tapferkeit, hebt Vaſari ausdrücklich als das Werk Leoni's hervor.

Mit der plaſtiſchen Thätigkeit hatte Michelangelo, wenn er auch von Zeit zu Zeit noch den Meiſsel in die Hand nahm, um an ſeinem eigenen Grabdenkmale zu arbeiten, offenbar in ſeinem Greiſenalter abgeſchloſſen. Nur der Bau von St. Peter nahm ſein Intereſſe in Anſpruch und beſaſs ſeine ganze Liebe. Er ruft zwar, in einem Briefe an Vaſari (1557) Gott zum Zeugen an, daſs er die Bauleitung gegen ſeinen Willen, und nur durch Gewalt vom Papſte Paul III. dazu gezwungen, übernommen habe. Nachdem er ſich aber einmal in das Werk hineingelebt, nimmt es ſeine Phantaſie vollſtändig gefangen. Ihn feſſelte nicht allein die hohe künſtleriſche Bedeutung des Baues; er ſah ſeine Thätigkeit an demſelben

*) Gotti I, 349 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0333
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

als eine gottgefällige That an und fand dadurch auch ſeinen im ſpäteren Alter geweckten religiöſen Sinn befriedigt. Nur ſeine Frömmigkeit und ſeine Liebe zu Gott und dem Apoſtelfürſten, heiſst es in ſeiner Beſtallung, haben Michelangelo bewogen, das Amt des Baumeiſters von St. Peter anzutreten; auf jeden irdiſchen Lohn verzichtete er. Und wenn er in ſeinen Briefen an Vaſari die Unmöglichkeit, den Bau im Stiche zu laſſen, verſichert, hebt er insbeſondere hervor, daſs ja eine ſolche Flucht eine Schande für die ganze chriſtliche Welt und eine ſchwere Sünde wäre. Die Wirkſamkeit am Baue von St. Peter füllt ſeine letzten zwanzig Lebensjahre vollſtändig aus.

Gleich Raffael beſchloſs auch Michelangelo ſeine künſtleriſche Laufbahn als Architekt. Eine fachmäſsige Erziehung hatte er ebenſo wenig wie der erſtere genoſſen, doch durfte er ſich einer längeren Erfahrung und Uebung rühmen. Bereits die Entwürfe zum Juliusdenkmale zeigen eine reiche architektoniſche Gliederung, vollends die Arbeiten in S. Lorenzo ſeit 1516 ſtellten Michelangelo auch vor groſse Aufgaben der Baukunſt. Wie ernſt er dieſelben nahm, offenbaren uns die zahlreichen Skizzen und Modelle, die er in jener Zeit entwarf. Die letzteren ſind verloren gegangen, Zeichnungen einzelner Bauglieder dagegen haben ſich in mehreren Sammlungen erhalten; wenn auch nicht im Liller Muſeum, wie man früher wähnte — die hundertvierundachtzig dort unter Michelangelo's Namen bewahrten architektoniſchen Skizzen ſind nicht von ſeiner Hand — ſo doch in Oxford, im britiſchen Muſeum und in den beiden florentiner Sammlungen (Uffizien und Caſa Buonarroti). Seine Studien für die Lorenzofaſſade waren bekanntlich fruchtlos. Das Werk kam nicht zur Ausführung; aus den vorhandenen, noch nicht einmal kritiſch geſichteten Skizzen den Stil feſtzuſtellen, unterliegt groſsen Bedenken, zumal da er dem plaſtiſchen Schmucke den erſten Platz einräumte und die Architektur zum bloſsen Rahmen für denſelben herabſetzte. Auch in der mediceiſchen Grabkapelle erſcheint die Architektur den Sculpturen, welche die Wände beleben ſollten, untergeordnet, die Gliederung und die gewählten Formen auf eine beſtimmte Wirkung berechnet. Wenn die letzteren daher noch keine typiſche Geltung in Anſpruch nehmen können, in dem Sinne, daſs man in ihnen die gewöhnliche Bauſprache Michelangelo's erkennt, ſo hat doch wahrſcheinlich die wiederholte Benutzung der Architektur zum Hintergrunde für den plaſtiſchen Schmuck auf ſeine architektoniſche Phantaſie Einfluſs geübt und das ſtärkere Licht- und Schattenſpiel an

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0334
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſeinen Bauwerken und die Scheu vor reicher Ornamentirung der Flächen hervorgerufen. Michelangelo liebte es nicht, die Statuen mit kräftigen Ornamenten umgeben zu ſehen, und da die Architektur ihm vielfach nur als Rahmen der Sculptur erſchien, ſo übertrug er ſeinen Widerwillen auch auf das architektoniſche Ornament.

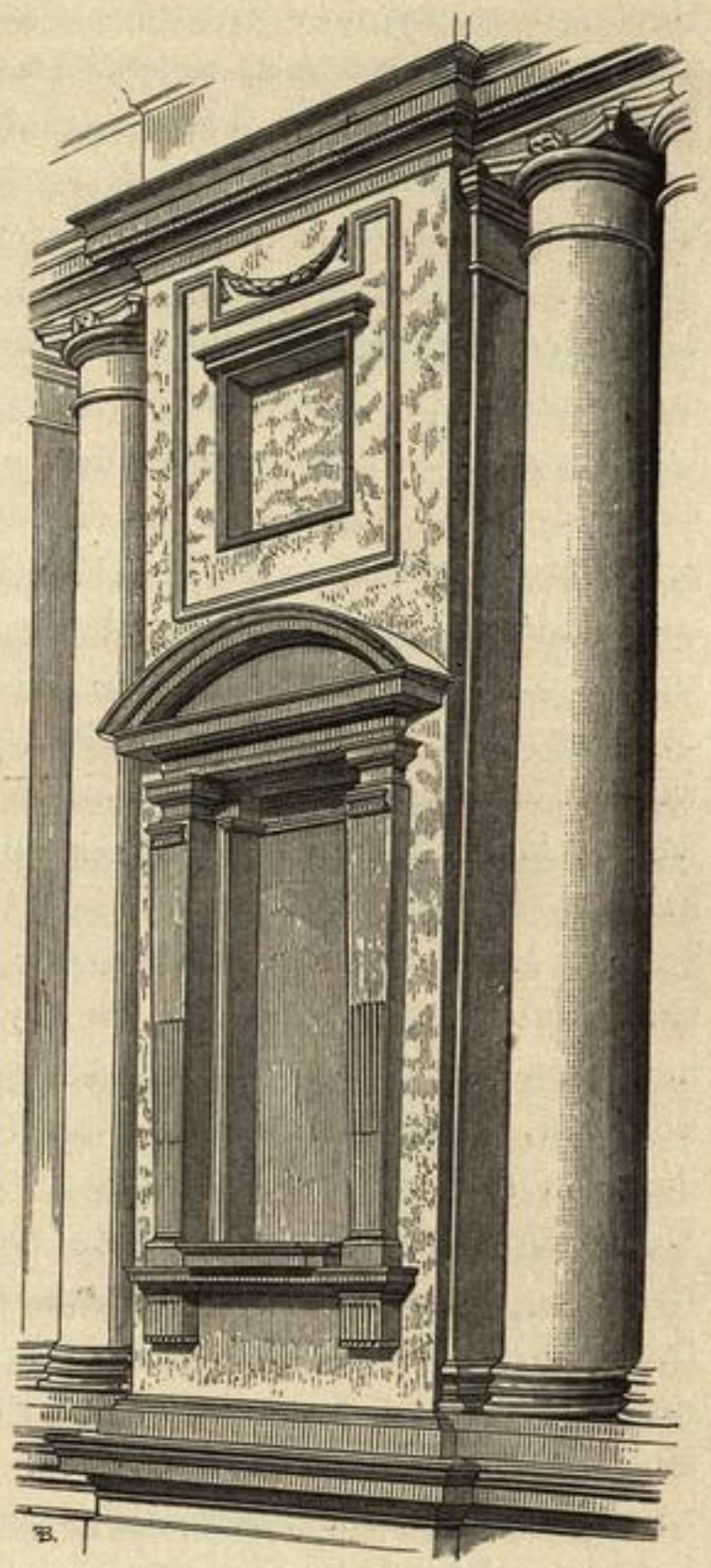

Fig. 44. Wanddecoration in der Vorhalle der Bibliothek di S. Lorenzo.

Die Bibliothek von S. Lorenzo iſt das letzte Bauwerk in Florenz, an welchem Michelangelo ſeine Kunſt übte. Auch dieſes ließs er unvollendet zurück. Noch in ſeinen letzten Lebensjahren wurde er von Vaſari und Ammanato mit Fragen, wie er ſich wohl die Treppe in der Vorhalle angelegt denke, beſtürmt. Vaſari empfing (28. September 1558) die Antwort, daſs Michelangelo ſich der Treppe nur wie im Traume entſinne. Doch läſst ſich Michelangelo herbei, ihm ſeine Gedanken darüber mitzutheilen, freilich hinzufügend, daſs ihm das Ganze lächerlich vorkomme. Er erzählt, daſs er eine Menge ovaler Schachteln von ungleicher Länge und Breite auf einander geſtellt und ſo ein Modell der Treppe hergeſtellt habe. Ein beſſeres Schickſal traf die Frage Ammanato's. Dieſem ſchickte Michelangelo ein kleines Thonmodell der Treppe, in einer Schachtel verpackt, und gab ihm noch nähere Andeutungen über Einzelheiten der Anlage.*) Nach dieſem Modell befahl der Herzog die Treppe auszuführen. Entweder verſtand der Architekt (wohl Ammanato und nicht Vaſari) dasſelbe nicht, oder es war das Modell nicht klar genug ausgearbeitet; jedenfalls lehrt der Augenſchein, daſs die Ausführung die

*) Milaneſi, lett. CDLXXXV, CDLXXXVI.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0335
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Abſichten Michelangelo's lange nicht erreichte. Dagegen muſs die (nichtvollendete) Wanddecoration der Vorhalle noch auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeführt werden. Gekuppelte Säulen wechſeln mit Mauerflächen, welche durch Blindfenſter belebt ſind. Seltſamer Weiſe treten aber die Säulen ſoweit zurück, daſs ſie mit der Wand in einer Linie ſtehen. Sie ſcheinen in tiefen Käſten zu ſtecken. Die Bildung der Baſen, Kapitäle und Geſimſe verzichtet offenbar auf jede Feinheit, namentlich die Geſimſe mit ihren ſcharfkantigen Profilen üben den Eindruck, als wären ſie aus Latten zuſammengeſetzt worden. Nicht minder auffallend ſind die Blindfenſter behandelt. Die Fenſterpfoſten, zur Hälfte kannelirt, verjüngen ſich nach unten, kleine, leicht eingezogene Klötze ſtoſsen unmittelbar auf ſie und tragen die weit ausladenden ſchwerfälligen Giebel. Die viereckigen Fenſter über den groſsen werden dadurch charakteriſirt, daſs die vertikalen Leiſten, wie die nebenſtehende perſpectiviſche Zeichnung zeigt, als Schenkel über die Rahmen hinaustragen. Von einem Schenkel zum anderen ſchwingen ſich Blattkränze. Den hohen Wandſockel endlich zieren je zwei unter dem Säulenpaare angebrachte Conſolen, in ähnlicher Stellung, wie ſie am Juliusdenkmale in S. Pietro in Vincoli verwendet wurden. So treten uns bereits in der Laurentiana Formen entgegen, welche in Michelangelo's ſpäterer römiſchen Bauthätigkeit typiſch wiederkehren.

In Rom ſtand nach Peruzzi's Tode der jüngere Antonio da San Gallo unbeſtritten an der Spitze der Architektur. Im Anfange des Jahrhunderts war er als achtzehnjähriger Jüngling nach der Tiberſtadt gekommen, hatte ſich zunächſt an ſeinen Oheim Giuliano da San Gallo, dann an Bramante angeſchloſſen. Schon längſt nach dem Amte eines Dombaumeiſters lüſtern, muſste er doch bis zum Jahre 1536 auf die Erfüllung ſeiner Wünſche warten. Paul III., welcher ſchon als Cardinal ſich der Kunſt Antonio's bedient hatte, übertrug ihm die oberſte Leitung des Petersbaues. Bei Antonio's herrſchender Stellung konnten Berührungen mit Michelangelo nicht ausbleiben. Wie ſich die beiden Männer früher zu einander geſtellt hatten, iſt nicht bekannt; in den letzten Jahren ſeines Lebens beſaſs Antonio da San Gallo an Michelangelo einen erbitterten Gegner. Ueberall trat ihm Michelangelo feindlich gegenüber, ſowohl bei den Verhandlungen über die Fortification der Stadt Rom, welche im Jahre 1545 ſtattfanden, wie bei dem Ausbaue des Palazzo Farneſe, und endlich bei dem Baue von St. Peter. Eine gerechte Rache traf Antonio. Wie ſchel hatte er ſich über Raffael's architektoniſche Leiſtungen ausgeſprochen, und nun muſste er von Michelangelo eine nicht minder herbe Kritik ſeiner Werke und Fähigkeiten erdulden. Ja die Ironie des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0336
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Schickſals wollte, daſs gegen ihn, den Schüler und Anhänger Bramante's, der alte Erbfeind Bramante's die Vertheidigung des Meiſters führte.

Der Papſt gewann bei dem Widerſtreite der beiden Künſtler das Beſte. Er bewog mit leiſem Zwange Michelangelo, den Worten Thaten folgen zu laſſen und der Architektur ſeine Kräfte zu widmen. Michelangelo wurde der Nachfolger Antonio's da San Gallo ſowohl bei dem Baue des farneſiſchen Palaſtes, wie bei jenem der Peterskirche.

Auf dem Campo di Fiore, damals dem glänzendſten Stadttheile Roms, beſaſsen die Farneſe ein Grundſtück, auf welchem Paul III. noch als Cardinal durch Antonio da San Gallo einen Palaſt errichten lieſs. Die Steigerung der Hausmacht, vollends die Erhebung auf den päpſtlichen Thron, machten Paul III. eine gröſsere Anlage wünſchenswerth. Auch dieſe Erweiterung des urſprünglichen Planes wurde in Antonio's Hand gelegt, welcher im Jahre 1544 die Faſſade bis zur Höhe des Kranzgeſimſes gebracht hatte. Ueber die richtige Form des letzteren wurde lang berathen, wie es die Wichtigkeit desſelben wohl erklärt. Denn das Kranzgeſims ſoll nicht allein das oberſte Stockwerk abſchlieſsen, ſondern den ganzen Bau krönen. Schwerlich war ſchon der Triumph vergeſſen, welchen Cronaca vor einem Menſchenalter mit ſeinem Kranzgeſims am Palazzo Strozzi in Florenz gefeiert hatte. Ein ähnliches Werk wünſchte auch der Papſt. Dieſen Anforderungen entſprach aber Antonio's Modell nicht, wenigſtens in den Augen Michelangelo's, welcher dem Papſte eine vernichtende Kritik desſelben ſchriftlich überreichte: Das Modell zeige ſchlechte Verhältniſſe der Glieder; dieſe ſelbſt gehören keiner der drei antiken Ordnungen, ſondern einem Baſtardgeſchlechte an, das nach dem Modell ausgeführte Geſims würde den Bau drücken, und ſo weiter. Es gab keinen Fehler in der Architektur, welchen nicht Michelangelo auch an dem Modell entdeckt hätte. Wahrſcheinlich eine Wirkung dieſer Kritik war die Concurrenz, welche der Papſt für die beſte Zeichnung ausſchrieb. Michelangelo's Plan, von Vaſari dem Papſte vorgelegt — der Meiſter entſchuldigte ſeine Abweſenheit von der Verſammlung, in welcher über die Zeichnungen entſchieden werden ſollte, durch Kränklichkeit, — gefiel dem Papſte am beſten und wurde von dieſem zur Ausführung beſtimmt. Da Antonio da San Gallo bald darauf (1546) ſtarb, ſo übernahm Michelangelo die ganze Leitung des Palaſtbaues.

Mit peinlicher Sorgfalt ſchritt er an das Werk. Um den Effekt des von ihm entworfenen Kranzgeſimſes zu erproben, lieſs er ein Holz-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0337
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

modell in der Gröfse der Ausführung, über drei Meter hoch, anfertigen und in Gegenwart des Papftes (1547) in der richtigen Höhe aufftellen. Das Kranzgefims, über deffen Schönheit und Wirkung fich alle Stimmen vereinigen, bietet die gröfste Ueberrafchung dar. Es ift nämlich von den übrigen architektonifchen Werken Michelangelo's im Stile und in den Formen fo weit entfernt, dafs wir ohne das ausdrückliche Zeugnifs Vafari's ihn nimmermehr für den Schöpfer desfelben halten würden. Wo hat er jemals ein fo liebevolles Studium der antiken Baukunft, einen fo maafsvollen Sinn und ein fo feines Verftändnifs für Uebergänge und Vermittelungen, eine folche Milde der Phantafie erwiefen? Leife tönt in dem Friefe das Ornament der Gurtgefimfe nach, Zahnfchnitte vermitteln die Friesplatte mit den Hauptgliedern des Gefimfes, an welchem die kräftigen Sparrenköpfe und die mit Löwenmasken gefchmückte Sima durch die fchönen Verhältniffe und den Schwung der Linien das Auge feffeln. Mit gutem Grunde wurde daher die Vermuthung aufgeftellt, dafs Michelangelo einen Mitarbeiter an dem Werke und zwar wahrfcheinlich in der Perfon Vignola's gewonnen habe, von jenem die allgemeine Dispofition, von Vignola aber, der auch fonft für die Familie der Farnefe thätig war, die Durchbildung des Einzelnen herrühre.

Michelangelo's Antheil an dem Palafte Farnefe befchränkt fich nicht auf die Zeichnung des Kranzgefimfes. Vafari fchreibt ihm die Loggia über dem Hauptportale und die Säulenhallen im Hofe zu. Ueber den Pfeilerarkaden des Erdgefchoffes erheben fich hier zwei Stockwerke, von welchen das erfte gleichzeitig mit der unteren Pfeilerhalle componirt wurde, im Stile vollkommen mit diefer übereinftimmt, das obere dagegen ganz abweichende Formen zeigt und auf eine fremde Hand hinweift. Gehören die beiden unteren Hallen oder die oberfte Arkadenreihe Michelangelo an? Vafari fagt: »Innen im Hofe baute er über der erften Säulenordnung die beiden anderen mit den fchönften und mannichfachften Fenftern und Ornamenten, die man je gefehen hat.« Diefer Satz darf feinem Wortlaute nach unangefochten bleiben. Michelangelo führte nach San Gallo's Tode die beiden oberen Arkadenreihen aus. Was aber die Compofition betrifft, fo mufs mit Entfchiedenheit behauptet werden, dafs nur die oberfte Halle von ihm felbftändig erfunden, die mittlere dagegen von demfelben Künftler entworfen wurde, welcher das Erdgefchofs gefchaffen hat, und diefer war auch nach Vafari's Geftändnifs Antonio da S. Gallo. Beide zufammen find, in freier Weife dem Theater des Marcellus nachgebildet, untrennbar verbunden. Von dem römifchen Denkmale wurden die Säulen, welche den Pilaftern vortreten, und die Aufeinanderfolge der dorifchen und ionifchen Ordnung entlehnt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0338
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Wie die Bauformen beider Stockwerke auf eine Quelle zurückgehen, ſo zeigen auch die einzelnen Gliederprofile die gleiche Behandlung. Weitere Zeugniſſe für die Richtigkeit dieſer Anſichten liefern Antonio's Handzeichnungen, in welchen die beiden unteren Stockwerke bereits ganz deutlich ſkizzirt ſind, dann aber der Umſtand, daſs gerade das oberſte Stockwerk mit den übrigen Bauten Michelangelo's übereinſtimmt, die Fenſterarchitektur z. B. bereits in der Laurentiana vorgebildet erſcheint. Der wahre Hergang dürfte folgender geweſen ſein. Antonio da San Gallo ſtarb, während an dem erſten Stockwerke noch gebaut wurde. Michelangelo vollendete dieſen Theil des Baues, wobei er aber noch an die Pläne des Vorgängers gebunden war; erſt bei dem zweiten Stockwerke gewann er volle Freiheit und benutzte ſie, um ſeine Baugedanken zu verkörpern.

Die reichſte Erbſchaft nach Antonio da San Gallo trat Michelangelo in der Peterskirche an. Vierzig Jahre waren ſeit der Grundſteinlegung des Domes vergangen, eine lange Reihe der hervorragendſten Architekten: Bramante, Giuliano da S. Gallo, Fra Giocondo, Raffael, Peruzzi, zuletzt noch Antonio da San Gallo hatten an dem Werke ihre Kräfte verſucht. Dennoch beſaſs dasſelbe noch nicht ſeine endgiltige Geſtalt, und durften Künſtler einen reichen Raum für ihre ſchöpferiſche Begabung hier hoffen. Eine ähnliche Erwägung mochte auch in Michelangelo die Scheu überwinden helfen, ſich im Greiſenalter einer Kunſtgattung zu widmen, welche nicht früh genug erlernt werden kann. Im Herbſte 1546 war Antonio da San Gallo geſtorben, am Anfange des nächſten Jahres empfing Michelangelo bereits die Beſtallung als »Commiſſarius, Präfectus Operariorum et Architectus« von St. Peter auf Lebenszeit, nachdem der Papſt ſeine neuen Entwürfe geprüft und gebilligt hatte.*)

Beinahe gleichzeitig (20. März 1546) hatte ihm die Stadt Rom das Bürgerrecht geſchenkt und durch dieſe ſeltene Ehre ihn noch enger an die neue Heimat zu feſſeln geſucht. Der Bau von St. Peter galt ſeit Bramante's Zeiten als der Tummelplatz der Künſtlerparteien. Michelangelo ſáh ſich demnach vor und lieſs ſich Vollmachten ausſtellen, ſo ausgedehnt und unbeſchränkt, wie ſie wohl noch nie ein Architekt beſeſſen hatte. Er wurde nicht allein von jeder Rechnungsablage und

*) Gotti II, 133. Der Abdruck iſt nicht vom Originale, ſondern nur von einer Abſchrift genommen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0339
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Verantwortung befreit, ſondern auch mit dem Rechte ausgeſtattet, an dem Plane nach Belieben zu ändern, zu bauen und einzureiſsen, was er für gut finde, die Werkleute anzuſtellen und zu entlaſſen, ohne daſs den Verwaltern der Kirche eine Einſprache zuſtände. Selbſt dieſe Vorſicht vermochte aber nicht Zank und Streit zu hindern und die Gegner Michelangelo's vollſtändig zum Schweigen zu bringen.

Der Widerſtand gegen Michelangelo ging von zwei Seiten aus, von den miſsgünſtigen Bauleuten, welche Michelangelo als einen Eindringling betrachteten, und von der kirchlichen Baubehörde, deren Gerechtſame allerdings durch die Vollmacht Michelangelo's eine arge Einbuſse erlitten hatten. Unter den Fachgenoſſen ſchürte namentlich Nanni di Baccio Bigio die Feindſeligkeiten. Als Jüngling hatte Nanni in Florenz viele Zeichnungen Michelangelo's aus deſſen Hauſe geſtohlen und war nur auf Verwendung von Freunden der verdienten Züchtigung entgangen. Nicht Herrſchſucht, ſondern Kunſtliebe, meint Vaſari, verleitete ihn zu der That. Daſs er Michelangelo als Bildhauer hoch ſtellte, deutet ſeine wiederholte Copie der Pietà an. Von Michelangelo's architektoniſchen Verdienſten wollte er aber nichts wiſſen. Bald nachdem Michelangelo die Leitung des Baues übernommen, verbreiteten ſich (1547) über ſeine Thätigkeit in Florenz die ſchlimmſten Gerüchte, welche auf Nanni als Quelle zurückgehen. Michelangelo, hieſs es, treibe nur Narrenzeug und Kinderpoſſen, arbeite blos des Nachts, damit ihn niemand ſehe, verſtehe
Anm. 6. überhaupt von der Architektur nichts. Das habe er ſchon am Palaſt Farneſe bewieſen. Denn als das Holzmodell zum Kranzgeſims daſelbſt probeweiſe aufgeſtellt worden, habe man das Gebäude ſtützen müſſen, ſo ſchwer ſei jenes geweſen. Wenn nicht zum Glück noch Nanni da wäre, ſtände es ſchlecht mit St. Peter. Dieſer arbeite an einem neuen Modell. Natürlich ſei ihm deshalb Michelangelo gram, aber der Papſt halte ihn und dulde nicht ſeine Entfernung. Begreiflich erregten die Verleumdungen ſolcher »Furfanti« den Zorn Michelangelo's; ſie ſchädigten aber das Werk weniger als die bald offenen, bald verſteckten Angriffe der Bauverwalter, der »deputati«, zum Theile kirchlicher Würdenträger, welche ſich für ihre Nichtachtung durch ein ſtetes Bekritteln ſeiner Wirkſamkeit rächten.

»Wir wiſſen nicht,« berichteten ſie dem Papſte, »wie viel Geld auf den Bau, noch in welcher Weiſe es verwendet wird. Auch über die künftige Geſtalt der Kirche können die Deputirten nichts ausſagen, da ihnen, als wären ſie Fremde, alles verheimlicht wird. Nur das Eine müſſen ſie zur Beſchwichtigung ihres Gewiſſens bezeugen, daſs ihnen die Art, wie Herr Michelangelo vorgeht, beſonders was das Niederreiſsen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0340
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

betrifft, nicht gefällt. So viel ist schon zerstört worden und wird täglich zerstört, dass es alle, die es sehen, tief erbarmt. Doch wenn Seine Heiligkeit damit zufrieden ist, werden auch die Deputirten, seine Diener, sich damit zufrieden geben müssen.« Aehnliche Klagen und Beschwerden erhoben die Bauvorstände vor jedem neuen Papste, in der Hoffnung, dass derselbe vielleicht Michelangelo weniger günstig gestimmt sein werde, als seine Vorgänger, und namentlich als Paul III., unter dessen Regierung die Bauthätigkeit an St. Peter nach längerem Zögern wieder kräftig betrieben wurde. Die Bauausgaben vom 1. Januar 1547 bis zum 8. Mai 1551 belaufen sich auf 121,554 Ducaten, so dass der Jahresdurchschnitt Anm. 7. etwa 30,000 Ducaten beträgt. In den nächsten vier Jahren (1551—1554) sank der letztere bis auf 13,000 Ducaten herab. Mit dem Tode Paul's III. (10. November 1549) war der Baueifer wieder erschlafft. Mit Recht bedauerte daher Michelangelo den Verlust seines besten persönlichen Gönners. »Er hat mir viel Gutes erwiesen und noch mehr durfte ich von ihm hoffen.«

Den Nachfolgern Paul Farnese's flösste er Respekt ein, aber nicht mehr Liebe, und auch auf das alte Verständniss der Kunst durfte er bei ihnen nicht mehr rechnen. Die kirchlich-theologischen Interessen nahmen für längere Zeit die Geister in Beschlag. So sah denn Michelangelo trübe in die Zukunft. Von Julius III., dem Nachfolger Paul's III., einer schwächlichen Natur, dem am meisten seine schöne Villa an der flaminischen Strasse am Herzen lag und welcher sich in künstlerischen Dingen vom Bischofe Aliotti — den »Tantecose« nannte ihn spöttisch Michelangelo —, einem Gegner des letzteren, berathen liess, konnte Michelangelo keine kräftige Unterstützung seiner Rechte erwarten. Vorsichtig liess er daher (7. August 1550) von seinem Neffen aus Florenz die päpstlichen Breven sich senden, welche seine Ernennung zum obersten Künstler des vaticanischen Palastes und seine Belehnung mit dem Wasserzoll bei Piacenza enthielten. »Der Papst soll wissen, dass er mein Schuldner ist. Nützen wird es mir zwar wenig, aber mir doch Genugthuung gewähren.*) Wie seine persönlichen Gerechtsame, so sah Michelangelo auch seine Stellung an St. Peter unter dem neuen Regimente bedroht. Die Bauverwalter glaubten einen Fehler in der Anlage einer Kapelle entdeckt zu haben und erreichten es bei dem Papste, dass Michelangelo sich in einer grösseren Versammlung vor ihnen rechtfertigen musste. Das gelang ihm denn auch in glänzender Weise. Die Deputirten hatten über die schlechte Beleuchtung einer Kapelle Klage geführt und wussten nicht, dass Michel-

*) Milanesi, lett. No. CCXXXIV.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0341
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

angelo auch in der Wölbung Fenſter anzubringen beſchloſſen hatte. Und als ſie nun weiter darüber ſich beſchwerten, daſs Michelangelo ſie über ſeine Pläne im Dunkeln laſſe, donnerte er ſie an: »Ich bin nicht verpflichtet, irgendwem vorher zu berichten, was ich vorhabe. Eures Amtes aber iſt es, Geld herbeizuſchaffen und vor Dieben zu wahren. Für die Zeichnungen laſst mich ſorgen.« Sein entſchiedenes Auftreten hatte zur Folge, daſs ihm der Papſt ſeine Vollmacht neu beſtätigte und die Leitung des Baues ebenſo unbedingt wie Paul III. überlieſs. Der Fortgang des Werkes lieſs aber trotzdem viel zu wünſchen übrig. Michelangelo trat zwar den Gerüchten eines vollkommenen Stillſtandes
Anm. 8. der Arbeiten entgegen, die leidige Thatſache aber muſste er (1557) zugeben, daſs höchſtens ſechzig Menſchen, Steinmetzen, Maurer und Tagelöhner zuſammengerechnet, an dem Rieſenwerke Beſchäftigung fanden.

Da war es denn begreiflich, daſs bange Sorge Michelangelo's Freunde und Anhänger erfüllte, ob es ihm denn auch bei ſeinem hohen Alter gelingen werde, das Werk ſo weit zu fördern, daſs der Unverſtand ſchlecht berufener Bauleute nichts Weſentliches daran verderben könne. Wenigſtens den Kern und die Krone des Ganzen, die Kuppel, wünſchten ſie ſehnlichſt vor ſpäteren Unbilden bewahrt zu ſehen. Noch hatte aber Michelangelo den Plan nicht in allen Einzelheiten feſtgeſtellt, und ſo lange das Muſter, auf welches ſich die Einſichtigen berufen konnten, fehlte, war man vor willkürlichen Abweichungen künftiger Baumeiſter nicht ſicher. Auf das Drängen ſeiner Freunde, insbeſondere des Cardinals Ridolfo da Carpi, ja wie Michelangelo ſchreibt, aller Römer, machte er (1557) ein kleines Thonmodell, nach welchem Giovanni Franceſe ein gröſseres, noch heute in St. Peter bewahrtes Modell der Kuppel und Laterne in Holz überaus ſorgfältig und genau ausführte.

Durch die Herſtellung des Kuppelmodells hoffte Michelangelo zu verhindern, daſs ſein Werk, zu welchem ihn Gott ſelbſt berufen, verdorben, ſeine Schöpfung verändert werde. Das erreichte er aber nicht, im Frieden bis an ſein Lebensende den Bau zu leiten. Der Zank und Streit dauerte bis in ſeine letzten Tage. Nach Michelangelo's Anſicht trugen die »Ladri«, wie er ſich in ſeiner kräftigen Weiſe auszudrücken pflegte, welche es ihm nicht verzeihen konnten, daſs er ihrer Raubgier Zaum angelegt und ſie zur Ehrlichkeit gezwungen habe, die ausſchlieſsliche Schuld. Doch mag auch der Verkehr mit ihm, ohnehin niemals bequem, bei ſteigendem Alter ſich überaus ſchwierig geſtaltet haben. Seine Körperkräfte ſchwanden ſichtlich. Die Hand zitterte ſo ſehr, daſs er

*) Vaſari VII, 231.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0342
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

das Zeichnen zuletzt dem Tiberio Calcagni, der in ſeinem Hauſe wohnte, überlaſſen muſste. Und wenn er auch noch zuweilen auf ſeinem Maulthier nach dem Bauplatz von St. Peter ritt, ſo konnte er doch die Arbeit, beſonders jene auf hohen Gerüſten, nicht mehr genau prüfen. Und doch blieb er ſo empfindlich, daſs er jeden Tadel als eine perſönliche Beleidigung aufnahm. Ein Mitglied des Bauvorſtandes, wahrſcheinlich der Cardinal da Carpi, bat ihn um Aufſchluſs über eine Veränderung am Plane. Er zog ſich eine ſcharfe Rüge zu. »Die beiden Hälften eines Planes müſſen mit einander übereinſtimmen; ändert man die eine Seite, ſo muſs auch die andere einen entſprechenden Wechſel erfahren, nur was in der Mitte ſteht, iſt frei von dieſer Verpflichtung, wie die Naſe in der Mitte des Geſichtes; die eine Hand aber und das eine Auge muſs dem andern gleichgebildet werden. Doch wer nicht Figuren gut zeichnen kann und keine Anatomie gelernt, verſteht nichts von dieſen Dingen.«*) Und als Michelangelo (1560) erfuhr, daſs der Cardinal Carpi geäuſsert, es ginge mit dem Bau von St. Peter ſo ſchlecht voran, als nur möglich, drohte er ſogleich mit der Rückgabe ſeines Amtes. »Ich bitte dringend Eure Herrlichkeit mich von einer Laſt zu befreien, welche ich ſchon ſiebzehn Jahre lang und, wie Eure Herrlichkeit weiſs, ohne Entgelt und nur auf Befehl des Papſtes gethan habe. Was ich während dieſer ganzen Zeit für den Bau gethan, kann Jedermann ſehen.«**) Schwerlich verdiente der Cardinal dieſe bittere Antwort.

Zu groſsen Miſshelligkeiten gab auch die Ernennung der Bauaufſeher und Werkmeiſter Anlaſs. Die Wahl Michelangelo's fand niemals den Beifall der Behörden, von den Geſchöpfen der letzteren wieder wollte der Meiſter nichts wiſſen. Ein Werkmeiſter, Ceſare del Casteldurante, war (1563) bei einem Liebeshandel erſtochen worden. Als ihm nun Michelangelo in einem jungen Menſchen, Namens Luigi Gaeta, einen Nachfolger geben wollte, legten die Baudeputirten Verwahrung ein. »Der Alte«, ſo nannten die Freunde und Hausgenoſſen Michelangelo, gerieth darüber in groſse Aufregung, welche durch die Einmiſchung Nanni's nicht geſtillt wurde.***) Dieſer erbärmliche Menſch wagte noch bei Lebzeiten Michelangelo's die Erbſchaft desſelben am St. Petersbaue zu begehren, und da ihm die offene Feindſchaft nichts eingetragen hatte, verſuchte er es mit Schmeicheleien. »Er demüthigt ſich vor dem Herrn, nämlich vor Michelangelo, und verſpricht ihm Gehorſam. Der Herr will

---

*) Milaneſi, lett. No. CDXC. Wahrſcheinlich einige Jahre vor 1560, das Datum bei Milaneſi verſchrieben.

**) Milaneſi, lett. No. CDXCIII.

***) Gotti I, 321.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0343 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

aber nichts von ihm wiſſen.« Um den Streit beizulegen, muſste abermals der Papſt — Pius IV., der Nachfolger (1559) Paul IV. Caraffa's, — vermitteln. Er beſchied alle Parteien vor ſich, lieſs die gegen Michelangelo vorgebrachten Anſchuldigungen — durch die von dieſem angeſtellten Werkmeiſter würden Fehler am Baue begangen — prüfen, und da ſich dieſelben als unbegründet herausſtellten, wurde Nanni vom Bau ſchimpflich verjagt und Michelangelo begütigt. Wer zur Kuppel von St. Peter emporblickt, wie ſie in ungetrübtem reinem Glanze ſtrahlt und feſtlich ſchwebt, ahnt nicht die Bitterkeit der Seele und den Aerger, welche ihre Schöpfung begleiteten.

Ehe Michelangelo die Thätigkeit am Petersdome begann, muſste er ſich erſt mit den Plänen und Entwürfen ſeiner Vorgänger auseinanderſetzen, bei ſich entſcheiden, ob er auf den bereits gegebenen Grundlagen einfach weiter bauen oder die Geſtalt des Domes mehr oder weniger neu ſchaffen wollte. So ſehr auch die groſsen vier Kuppelpfeiler in den Fundamenten ſchwanken und der Verſtärkung bedürftig ſein mochten, die Phantaſie banden ſie unwiderruflich und konnten in keinem ſpäteren Plane mehr überſehen werden. Dieſe Bautheile waren aber auch die einzigen, die feſtſtanden. Alles Uebrige: der Abſchluſs der Kreuzarme, die Faſſade und namentlich die Krönung des ganzen Baues, die Form der Kuppel konnte noch beliebig umgeändert werden. Daſs Michelangelo an dem Plane ſeines unmittelbaren Vorgängers, des Antonio da San Gallo, nur geringes Gefallen fand, nimmt bei der faſt grundſätzlich verſchiedenen Richtung beider Männer kein Wunder. Freudig überraſcht, wenn man an die alte Gegnerſchaft denkt, die unbedingte Anerkennung, welche Michelangelo dem erſten Baumeiſter an St. Peter, Bramante, ſpendet. Sie findet ſich in einem Briefe Michelangelo's ausgeſprochen, welcher bereits öfter aber ſtets unrichtig datirt und unter einer falſchen
Anm. 9. Adreſſe abgedruckt wurde. Er iſt vor der Uebernahme der Bauleitung, im Jahre 1546, geſchrieben und wahrſcheinlich an Bartolommeo Ferratino, ein Mitglied der Bauverwaltung, gerichtet. »Es läſst ſich nicht leugnen, Herr Bartolommeo, daſs Bramante in der Architektur ſo tüchtig geweſen iſt, wie nur einer ſeit den Zeiten der Antike. Er machte den erſten Entwurf zu St. Peter, nicht voll von Verwirrung, ſondern klar und einfach, hell und von allen Seiten freiſtehend, ſo daſs die Kirche dem Palaſte in keiner Weiſe Abbruch thut. Dieſer Plan wurde auch ſtets für eine ſchöne Sache gehalten, ſo daſs wer von der Anordnung Bramante's

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0344
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

abweicht, wie es durch San Gallo geſchehen, zugleich von der Wahrheit abgewichen iſt.« Michelangelo liefert im weiteren Verlaufe des Briefes ſodann eine Kritik des Planes San Gallo's, für uns um ſo werthvoller, weil ſie den Ausgangspunkt für ſeine Thätigkeit bildet. Michelangelo's Plan iſt die unmittelbare Correctur San Gallo's.

Er hat dieſem eine zu groſse Ausdehnung des Baues, ſo daſs er bis in den Vatican hineinrage, vorgeworfen, dann die Anlage von Nebenräumen, welche, an ſich dunkel, auch noch den Hauptttheilen der Kirche Licht rauben, getadelt und die Koſtſpieligkeit des Werkes hervorgehoben. Michelangelo ſchränkte demnach den Umfang des Baues ein und entfernte die dunklen Nebenräume. Unter dieſen ſind insbeſondere die Chorumgänge zu verſtehen, welche Antonio da San Gallo an den drei Kreuzesarmen angeordnet und noch viel abgeſchloſſener, kellerartiger gebildet hatte, als wie vor ihm Raffael. Nach Michelangelo's Plane dagegen ſollte den mittleren Kuppelraum ein einfaches groſses Quadrat umgeben, dasſelbe an drei Seiten in eine Tribuna ſich öffnen, während an der vierten Seite unmittelbar die Vorhalle und Faſſade vorgelegt wurde. Der Bau gewann dadurch nicht allein an Feſtigkeit und Stärke, ſondern empfing auch das Gepräge groſsartiger Einfachheit, das ihm keine ſpätere Umwandlung mehr rauben konnte. Wo die Tribunen aus dem Quadrate heraustreten, errichtete Michelangelo in den Winkeln mächtige Pfeiler. Ihre Hauptmaſſe legte er in die Umfaſſungsmauer und nach auſsen, ſo daſs ſie den inneren Raum nicht verengen und dennoch ausreichend die Kuppelpfeiler ſtützen und die Laſt der Kuppel tragen helfen. Den conſtructiven Werth dieſer Anordnung kann nur der Verſtand des Fachmannes vollſtändig beurtheilen, aber auch das Laienauge vermag die künſtleriſche Wirkung zu würdigen. Alle Theile des Baues rücken einander näher und werden zu einer knapperen Einheit zuſammengefaſst, als ſelbſt bei Bramante. Michelangelo hat des Letzteren Plan genau ſtudirt, und nach Vaſari hielt er ſich für den bloſsen Vollſtrecker »esecutore« der Entwürfe Bramante's, und dieſes gilt in der That für die allgemeine Auffaſſung und für die groſsen Umriſſe. Michelangelo brachte die Form des griechiſchen Kreuzes, die nach Bramante verlaſſen worden war, wieder zu Ehren. In dem Verzichte auf mannichfache Raumgliederung, in der ſcharfen Concentration der Theile, ſo daſs ſie, zwar an ſich koloſſal, doch nur als die unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum gelten, begrüſsen wir aber eine ſelbſtändige Schöpfung Michelangelo's. Und nicht nur dieſe. Auch die eigenthümliche Natur ſeiner Phantaſie offenbart ſich darin. Wie es auf dem Gebiete der Plaſtik beobachtet wurde, ſo kommt auch hier die Unterordnung des Mannichfachen und Einzelnen unter ein groſses, klar geſchautes Ziel, das dann

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0345
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

nicht ſcharf genug ausgedrückt werden kann, das Wirken mit wenigen aber gewaltigen Mitteln zur Erſcheinung. Dieſe freien offenen Räume, von rieſigen Bogen überſpannt, ſind ganz darnach angethan, von ſeinen Propheten und Sibyllen, vor allen aber von ſeinem Moſes bewohnt zu werden.

Auf das Koloſſale ſteuerte Michelangelo auch bei der Zeichnung der Faſſade, welche wir aus alten Kupferſtichen und einem Frescobilde in der

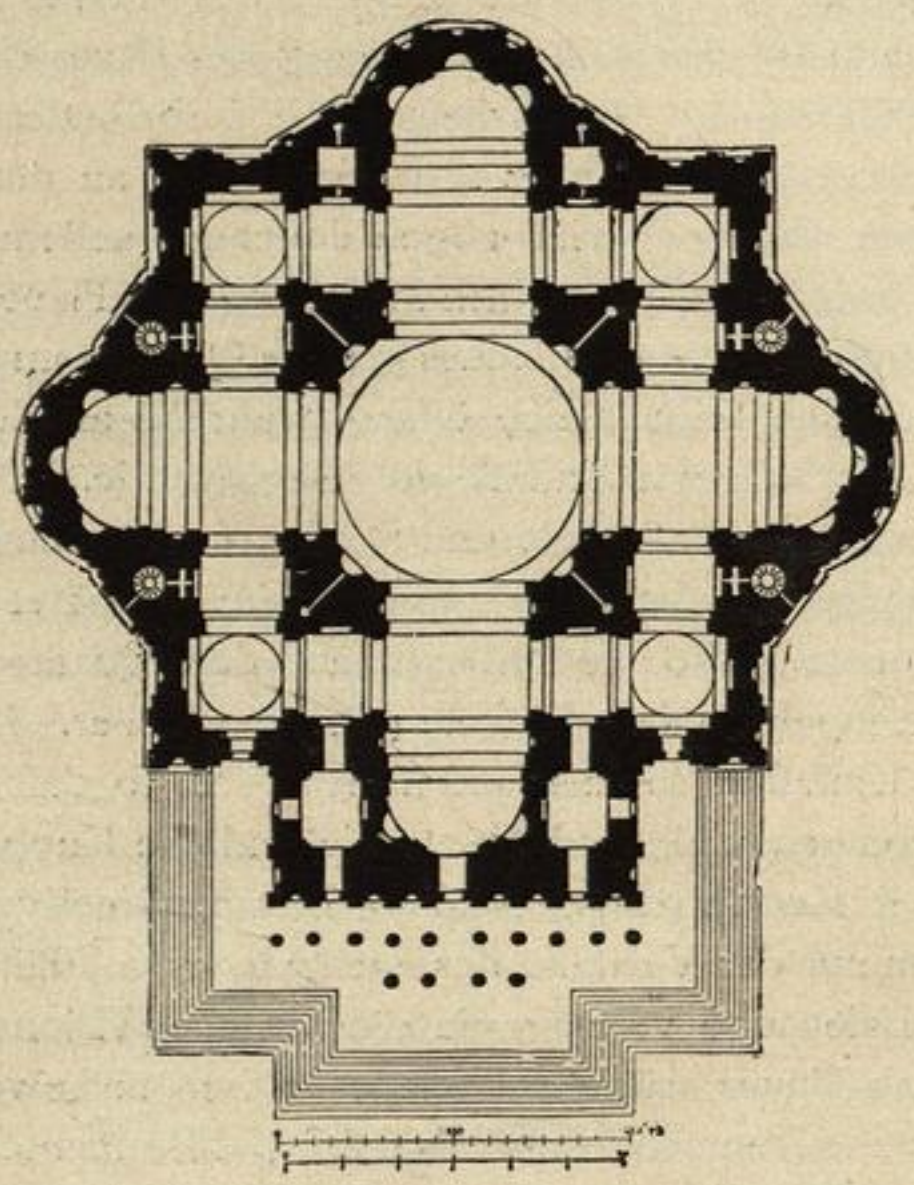

Fig. 45. Michelangelo's Grundriſs für St. Peter.

vaticaniſchen Bibliothek kennen. Der Fronte ſpringt ein vierſäuliger Giebelbau vor, jene wird ebenfalls durch Säulen, zehn an der Zahl, von gleicher Höhe und Ordnung wie am Giebelbau geſchmückt; über ihr erhebt ſich ein Halbgeſchoſs, eine Attica und darüber noch eine Baluſtrade mit Statuen. Die Bildung der einzelnen Glieder entzieht ſich an der Faſſade der genaueren Prüfung, doch lehrt die Vergleichung mit der äuſseren Wanddecoration des ausgeführten Werkes, daſs dieſe letztere wenigſtens in den Hauptzügen auf Michelangelo's Entwürfe zurückgeht. Die Gliederung der Mauer durch koloſſale Pilaſter, zwiſchen welchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0346
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

abwechſelnd zwei und drei Fenſter die Flächen beleben, iſt auch in den alten Kupferſtichen angedeutet.

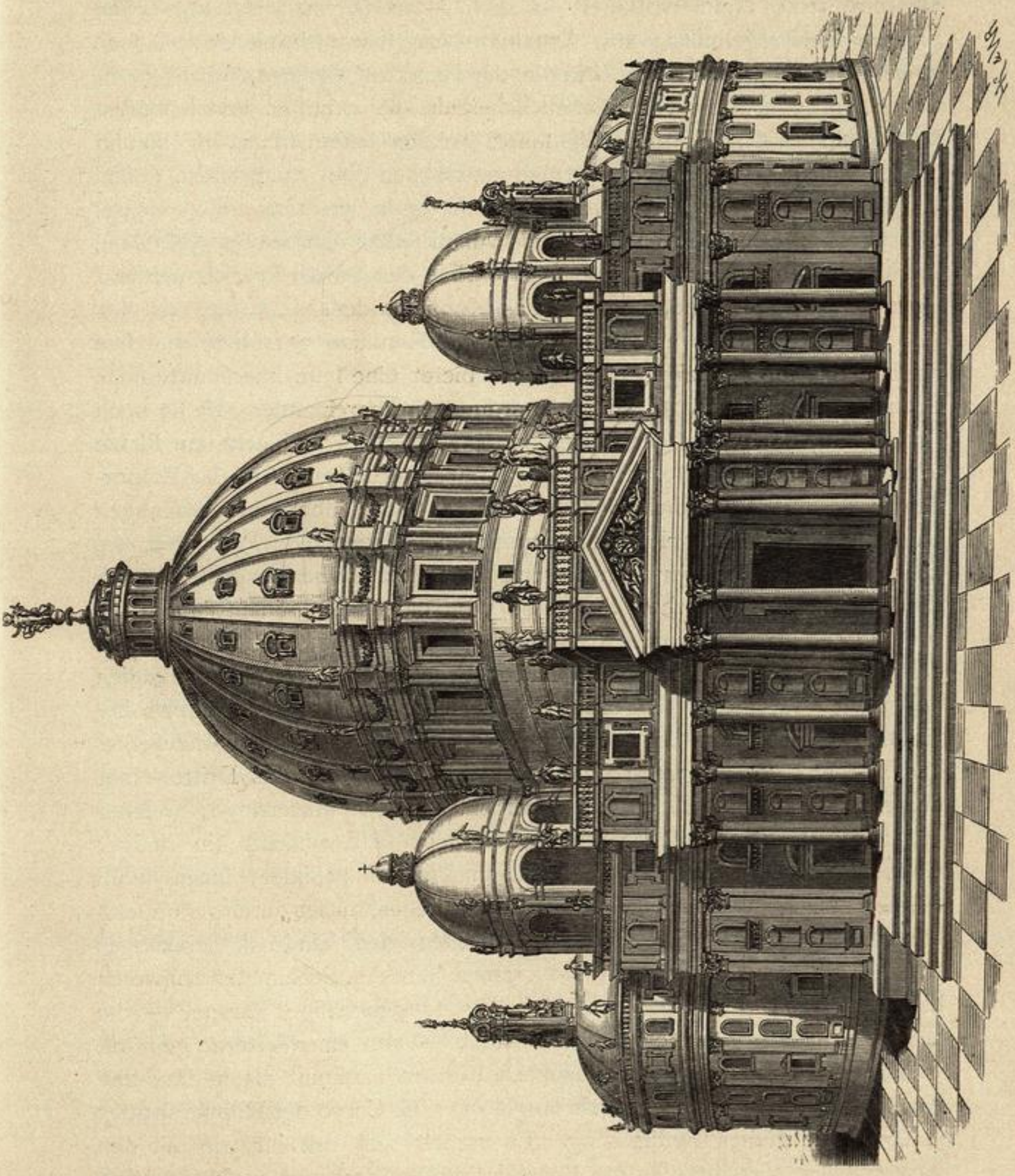

Fig. 46. Faſſade von St. Peter nach Michelangelo's Plane.

Michelangelo hat die Faſſade nicht als ein ſelbſtändiges Schauſtück, ſondern mit ſteter Rückſicht auf die krönende Kuppel componirt. Nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0347
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

nur die Theorie, ſondern auch der Erfolg rechtfertigen dieſe That. Merkwürdig, daſs der Mann, welcher im Kleinen und Einzelnen den Maaſsen keine Aufmerkſamkeit ſchenkt, — in ſeinen architektoniſchen Skizzen fehlt regelmäſsig ihre Angabe — und hier nicht ſelten irrt, weil er es verſchmäht, mit dem Zirkel in der Hand zu zeichnen, ſobald er im Groſsen arbeitet, mit vollendeter Sicherheit die richtigen und ſchönſten Verhältniſſe trifft. Er muſs ſich ſchon gefallen laſſen, daſs wir ihm in dieſer Hinſicht einen hervorragenden maleriſchen Sinn zuſchreiben, deſſen Wuchern ſpäter der Architektur zu nicht geringem Schaden gereichte, hier aber, der natürlichen Begabung unmittelbar entſproſſen, köſtliche Wirkungen übt. Der perſpectiviſche Aufbau des ganzen Werkes verdient eben ſo groſse Bewunderung wie das Kuppelmodell.

Von der Faſſade an ſtrebt alles nach oben und der Mitte zu. Die Faſſade mit ihrer einzigen Säulenfronte bietet eine feſte unerſchütterliche Grundlage des Baues. Zwei Säulenordnungen übereinander, wie ſie noch Antonio da San Gallo gezeichnet hatte, würden hier ſchlecht am Platze ſein, da ſie eine getheilte, zerſplitterte Kraft ausdrücken. Auf das Emporſteigen der mittleren Theile weiſt ſodann der Giebel über der vierſäuligen Vorhalle hin; als Begleiter der Hauptkuppel dienen, wie Trabanten, die kleineren Kuppeln über den Seitenſchiffen, die Höhe der erſteren für das Auge wirkſam vorbereitend. So wird das letztere unaufhaltſam bis zur Kuppel geleitet, welche das Ganze beherrſcht und als wahre Krone desſelben erſcheint. Frühzeitig hatte Michelangelo ſeine Kuppelſtudien begonnen. Im Jahre 1547 erbittet er ſich durch Fattucci's Vermittelung die Maaſse der florentiner Domkuppel, welche ihm als Muſter vorſchwebte, und verlangt von Lionardo, er möge ihm im Briefe das Drittel einer florentiner Elle einzeichnen.*) Ueber einem feſten Mauerringe, welcher auf den vier Kuppelpfeilern aufruht, erhebt ſich zunächſt ein rieſiger Cylinder, der Tambour, von ſechzehn Pfeilern gebildet, innen durch Pilaſter, zwiſchen welchen die groſsen Fenſter liegen, auſsen durch gekuppelte Säulen geſchmückt. Die letzteren machen den Eindruck lebendiger Träger, gliedern den Bautheil und nehmen ihm den Schein des Schweren und Laſtenden ab. Nun erſt folgt die doppelſchalige Kuppel — die äuſsere Schale gegen die innere überhöht — von einer Laterne gekrönt, welche im Holzmodell noch ſchlankere Formen annimmt als in den alten Nachbildungen der Faſſade Michelangelo's. Die Curve der Kuppel ſpottet jeder geometriſchen Beſtimmung. Es verhält ſich mit ihr wie mit den harmoniſchen Verhältniſſen des Renaiſſanceſtiles überhaupt, welche gottlob

*) Milaneſi, lett. No. CLXXXV.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0348
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

gleichfalls nicht auf eine mechaniſche Regel zurückgeführt werden können. Dieſe Unbeſtimmtheit hindert aber nicht die groſsartige, geradezu einzige Wirkung der Kuppel, welche die bedenklichen Schwächen der Conſtruction vollkommen vergeſſen läſst. Die Kuppel wurde erſt nach Michelangelo's Tode von Giacomo della Porta binnen zwölf Monaten ausgeführt. Michelangelo erlebte nur den Aufbau des Tambours, auſser welchem noch das Querſchiff mit ſeinen vier Verſtärkungspfeilern und zwei Tribunen unter ſeiner Leitung in Angriff genommen und theilweiſe vollendet wurden. Gewiſs beſitzt Giacomo della Porta groſse Verdienſte und erfordert die Anm. 10. Uebertragung der Formen und Linien vom Holzmodell auf die groſsen Verhältniſſe des Steinbaues eine beſondere Umſicht. Die Ehre dürfen wir ihm geben, daſs er das Modell ſelbſtändig durchgearbeitet hat, der Ruhm aber der erſten Schöpfung der Kuppel bleibt Michelangelo.

Der Ueberblick der architektoniſchen Thätigkeit Michelangelo's lehrt uns ſeine Stärke im Entwerfen groſser Pläne, im freien Disponiren über weite Räume, und im Anlegen weitläufiger Bauten kennen. Wo es ſich um die Durchführung im Einzelnen handelt, hemmte ihn leicht ſein dem Feinen, Zierlichen und Maaſsvollen abgekehrter Sinn. Wir begreifen, daſs Papſt Julius III. Michelangelo's Brunnenproject für das Belvedere bei Seite legte. Denn dasſelbe geſtaltete ſich unter Michelangelo's Händen gleich ſo groſs und weitausſehend, daſs mit Recht an der Möglichkeit, es zu vollenden, gezweifelt wurde. Einen Felſen wollte Michelangelo darſtellen, aus welchem Moſes, von Michelangelo in Marmor gemeiſselt, das Waſſer ſchlagen ſollte. Ebenſo begreifen wir aber die Begeiſterung, mit welcher ſich der Künſtler in den Plan hineinlebte, vom Palazzo Farneſe Anm. 11. aus eine Brücke über die Tiber zu ſchlagen und die Palaſtanlagen bis zur Farneſina auszudehnen, oder die Loggia dei Lanzi in Florenz um den ganzen Platz der Signorie herumzuführen und dieſen in eine geſchloſſene Rieſenhalle zu verwandeln. Daſs Michelangelo's Zeichnungen zu der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini, mit welchen er ſich ſeit 1559 beſchäftigte, nicht erhalten blieben, erſcheint vielleicht noch weniger beklagenswerth, als der Verluſt ſeiner Entwürfe zu einer Villa für den Marcheſe von von Mantua aus dem Jahre 1523. Michelangelo legte zwar ein gröſseres Gewicht auf jene Kirchenentwürfe. Als die Vorſteher der florentiner Gemeinde in Rom unter fünf ihnen vorgelegten Entwürfen einen ausgeſucht hatten, billigte der Künſtler die Wahl: Weder Griechen noch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0349
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Römer hatten in ihren beſten Zeiten etwas ähnliches aufzuweiſen.*) Trotzdem läſst ſich bezweifeln, ob ihre Kenntniſs ſo viele neue Züge ſeiner Künſtlernatur enthüllt hatte, wie der Villenentwurf. Denn welches Ideal Michelangelo von der ländlichen Architektur hegte und in welcher Weiſe er die Landſchaft zur Hebung des Effectes benützt hätte, davon haben wir nicht die geringſte Ahnung.

Einen guten Anlaſs, ſeine Kunſt in groſsen Straſsenanlagen zu erproben, bot ihm der Umbau des Kapitols. Gleich in den erſten Jahren der Regierung Pauls III. begann die Regelung und Ausſchmückung des höchſten römiſchen Heiligthums, des einzigen, welches in antiken wie mittelalterlichen Zeiten eine gleich groſse Verehrung genoſs. Es wurde ein Treppenaufgang von der neuen Stadt aus beſchloſſen und im Jahre 1538 die Statue Marcaurel's vom Lateran nach der Piazza del Campidoglio übertragen. Die Zeichnung des Fuſsgeſtelles wird Michelangelo zugeſchrieben. Wenn auch nicht beglaubigt, erſcheint doch dieſe Anſicht glaubwürdig. Die Höhe desſelben iſt meiſterhaft berechnet und mit der richtigen Empfindung für das einfach Groſse entworfen. Dieſe Aufſtellung auf verhältniſsmäſsig niedrigem Sockel, welche dem Betrachter die bequeme Anſicht des Reiterkopfes geſtattet, brandmarkt die Lieblingsweiſe ſpäterer Zeiten, nach welcher Reiterſtatuen auf thurmartigen Gerüſten Platz finden. Mehrere Jahre blieben dann die Arbeiten auf dem Kapitol ausgeſetzt. Kupferſtiche aus der Mitte des Jahrhunderts zeigen uns bereits die Statue Marcaurel's; aber wo ſich ſpäter die »cordonnata« erhob, ſtehen noch kleine Häuschen, die Stelle des Conſervatorenpalaſtes nimmt ein Porticus mit einem Obergeſchoſſe und vorſpringendem Dache ein, ihm gegenüber iſt der Platz durch eine Mauer mit einem Brunnen abgeſperrt.**) Michelangelo's Reſtaurationspläne dürften daher in ſeine ſpäteren Jahre fallen; ihre nicht ganz treue Ausführung iſt urkundlich erſt nach ſeinem Tode zu Ende gebracht worden.

Die wichtigſte That Michelangelo's war die Regelung des Platzes. Es galt, da ihn die Natur klein gemacht hatte, ihm wenigſtens den Schein der Gröſse zu geben. Michelangelo nahm die Kunſt der Perſpective zu Hilfe, lieſs nach der Tiefe den freien Raum breiter werden und erreichte auch wirklich eine vollkommene Täuſchung des Auges Im Hintergrunde vor dem Senatorenpalaſt errichtete er eine mächtige Freitreppe, welche er durch den plaſtiſchen Schmuck noch impoſanter zu geſtalten gedachte. In der mittleren Niſche unter der Treppe ſollte eine Koloſſalſtatue des

---

*) Vaſari VII, 261. Vgl. Gaye III, No. XVI—XXV.

**) Letarouilly, Edifices de Rome pag. 655, pl. 316.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0350
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Zeus aufgeſtellt werden, umgeben von den berühmten liegenden Figuren des Niles und der Tiber. Den Abſchluſs des Platzes nach den beiden Langſeiten bildeten zwei gleiche Paläſte, die letzte Verkörperung des Bauſtiles unſeres Meiſters. Auch hier muſste die Mächtigkeit der Einzelglieder die geringe Ausdehnung erſetzen oder wenigſtens verdecken. Die corinthiſchen Pilaſter gehen durch beide Stockwerke bis zum Hauptgeſims in die Höhe, und theilen die Faſſade in ſieben Felder. Das Erdgeſchoſs iſt als offene Halle behandelt und mit ioniſchen Säulen, die ſich an die Pilaſter anlehnen, verſehen. Dieſe Stellung der Säulen, ſo ungewohnt ſie erſcheinen mag, geht gewiſs noch auf Michelangelo zurück; dagegen läſst uns der lange Zwiſchenraum, der zwiſchen dem Entwurfe und der Ausführung des Conſervatorenpalaſtes und des Muſeums liegt, zweifeln, ob auch für die einzelnen Formen, z. B. die auffallenden Capitäler der ioniſchen Säulen, die Fenſtereinrahmung, der Meiſter ſelbſt noch die Verantwortung trage.

Auch die beiden anderen Bauten, an welchen Michelangelo in den letzten Lebensjahren thätig war, gehören eigentlich mehr zu gröſseren Gruppen, an welchen Plan und allgemeine Anordnung ein höheres Intereſſe erregen, als die Durchbildung und Entwickelung der künſtleriſchen Formen. Pius IV. hatte auf die Bitte eines ſicilianiſchen Mönches den Karthäuſern die Ruinen der Diocletianiſchen Thermen überwieſen und durch Michelangelo Kirche und Kloſter herſtellen laſſen. Dieſer verwandelte einen Hauptſaal der Thermen in eine einſchiffige Kirche, der Sta. Maria degli angeli geweiht, mit möglichſter Schonung der antiken Reſte. Er behielt die acht prachtvollen Sienitſäulen bei, erhöhte nur den Boden, wodurch freilich die Säulenbaſen verſchüttet und die Proportionen verdorben wurden. Michelangelo's Werk hat bekanntlich im vorigen Jahrhundert eine gar traurige Aenderung erduldet; ſeine Kirche wurde zum Querſchiff herabgeſetzt, ein ſchöner, von ihm entworfener Eingang vermauert. Bis auf unſere Tage erhalten blieb dagegen der Kloſterhof, mit hundert Säulen geſchmückt und ſchönen Cypreſſen, von welchen die Gruppe am Brunnen in der Mitte von Michelangelo's eigener Hand gepflanzt ſein ſoll, ſowie die ganze durch die Regel der ſchweigſamen Mönche ſo eigenthümlich geſtaltete Kloſteranlage.

Wie die Umwandlung der Diocletianiſchen Thermen in eine Karthauſe, ſo iſt auch der Bau der Porta Pia vom Papſte Pius IV. angeregt worden.*) Keine Arbeit Michelangelo's hat eine ſo herbe Kritik erfahren, wie dieſes durch neuere Ereigniſſe auch in der politiſchen

*) Gotti II, 160.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0351
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Geſchichte Roms berühmte Thor. Es wird als der Anfang des Kunſtverderbes, welcher alsbald über Italien einbrach, als ein Muſter ſchlechten und verworrenen Stiles dargeſtellt. Die Einzelheiten an dieſem (ſeit 1561) von zwei lombardiſchen Maurermeiſtern ausgeführten Thore laſſen ſich auch nicht vertheidigen. Doch wird das Urtheil durch die Erwägung gemildert, daſs der Papſt von den drei Entwürfen Michelangelo's den wohlfeilſten wählte, Michelangelo ferner die Porta Pia nicht als ein iſolirtes Werk auffaſste, ſondern im Zuſammenhange mit einer gröſseren fortificatoriſchen Anlage und mit Rückſicht auf die ganze Umgebung componirte. Daſs Michelangelo bei einem Kriegsthore das Rauhe und Derbe ſtark betonte, und auf dieſe Beſtimmung hin alle Formen und ihren weſentlichen Ausdruck richtete, wird durch ſeine Natur und regelmäſsig geübte Kunſtweiſe ſattſam erklärt.

So blieb denn Michelangelo bis in ſein höchſtes Alter unausgeſetzt thätig. Wer hätte denn auch gewagt, ſo lange Michelangelo athmete, ſeine Stellung anzutaſten oder ſeinen Rath bei Seite zu ſetzen? Schon ſein Namen, mit einem Kunſtwerke in Verbindung gebracht, ſicherte dem letzteren eine hervorragende Bedeutung. Die allgemeine Stimmung Michelangelo gegenüber ſprach am beſten Herzog Coſimo aus in ſeiner Antwort (19. April 1562) an Nanni di Baccio Bigio, als ſich dieſer um das Amt eines Dombaumeiſters bewarb. »Wir werden niemals bei Lebzeiten Michelangelo's einen Nachfolger empfehlen. Denn das hieſse ſeine Verdienſte allzuſehr verletzen und würde auch der Liebe, die wir zu ihm hegen, nicht entſprechen.« *) Gewiſs hätte auch Michelangelo eine ſolche Zurückſetzung bitter empfunden. Verſetzte ihn doch jede Anſpielung auf die Hilfloſigkeit ſeines Alters in hellen Zorn. Als ſein Neffe (21. Auguſt 1563) Zweifel äuſserte, ob er in ſeinem Hauſe auch ehrliche Bedienung und gute Pflege genieſse, fuhr er ihn grob an. »Bekümmere dich nicht um meine Sachen, dieſe kann ich, wenn es nöthig iſt, ſchon ſelbſt beſorgen. Ich bin kein Kind.«

Aber die Gebrechen des Alters laſſen ſich nicht auf die Dauer verheimlichen, noch weniger heben. Mochte auch Michelangelo die Energie des Willens und die Gewalt der Empfindung ſich wahren, das Sinken der Körperkräfte konnte er nicht hindern. Das Auge, die Hand, die Beine verſagten allmählich den Dienſt. Immer kürzer werden die Briefe,

*) Gaye III, No. LXVIII.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0352
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

welche er an Lionardo richtet, immer zitternder die Züge der Buchſtaben. Zuletzt muſs er ſich entſchlieſsen, die Briefe durch andere ſchreiben zu laſſen, und nur ſeinen Namen darunter zu ſetzen. So nahte ſein neunzigſter Geburtstag heran. Es fehlten zu demſelben noch vierzehn Tage. Am Carnevalsmontage 1564 wurde er von einer groſsen Schläfrigkeit überfallen. Um dieſe zu vertreiben und ſich zu ſtärken, verſuchte er am Abend des folgenden Tages (15. Februar), wie es bei ſchönem Wetter ſeine Gewohnheit war, einen Spazierritt auf ſeinem Klepper. Die Kälte und die Schwäche im Kopfe und in den Beinen zwangen ihn zu raſcher Heimkehr. Er ruhte und wärmte ſich in einem Stuhle ſitzend am Kaminfeuer. Den anderen Morgen verlieſs er nicht mehr das Bett. Schleunig wurde ſein Neffe aus Florenz herbeigerufen. Die Freunde: Tommaſo de' Cavalieri, Diomede Lioni, Daniello da Volterra und ſein Diener Antonio, welcher an Urbino's Stelle getreten war, umgaben ſein Krankenlager. Nur drei Tage lag er zu Bette. Am 18. Februar kurz vor Sonnenuntergang um die dreiundzwanzigſte Stunde ſtarb er ruhig und ſchmerzlos. Mit derſelben Poſt, welche dem Herzog Coſimo die Nachricht von Michelangelo's Tode und ſeinen Wunſch, in Florenz begraben zu werden, brachte, langte auch die Bittſchrift Nanni's an, der Herzog möge ſich nun verwenden, daſs Nanni der Weiterbau von St. Peter übertragen werde.

Gleich nach Michelangelo's Tode wurde, da der Neffe und einzige Erbe, Lionardo, abweſend war, auf Befehl des Governatore ein Inventar aufgenommen und Siegel angelegt. Nur dürftiges Hausgeräthe fand ſich vor, an baarem Gelde in Gold 9332 Scudi; auffallender Weiſe aber nur wenige Kunſtwerke. Von plaſtiſchen Arbeiten drei angefangene Statuen: ein h. Petrus, ein kleiner Chriſtus mit dem Kreuze im Arme*) und die Statue Chriſti mit einer Figur darüber, wahrſcheinlich die Kreuzabnahme, jetzt im Palazzo Rondanini; dann zehn Cartons. Ein groſser Carton, aus mehreren Stücken zuſammengenäht, mit der halbfertigen Darſtellung des Abſchiedes Chriſti von ſeiner Mutter, wurde von Tommaſo de' Cavalieri als ſein Eigenthum — Michelangelo hatte ihm denſelben geſchenkt — in Anſpruch genommen; einen zweiten Carton, eine »Epiphania« mit drei groſsen und zwei kleinen Figuren behielt der Notar zurück; die anderen acht gingen als Erbſchaft an Lionardo über. Anm. 12.

*) Dieſe Chriſtusſtatue muſs wohl als erſter Entwurf zu der Statue in der Kirche S. M. sopra Minerva betrachtet werden und nicht als die erſte miſslungene Ausführung der letzteren. Denn dieſe ſchenkte Michelangelo noch bei Lebzeiten dem Metello Varo.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0353
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Sie enthielten den Plan der Peterskirche, den Entwurf zu einem Palaſte, zwei Zeichnungen von Fenſtern und eine angefangene Pietà mit neun Figuren.

Bei dem Papſte und bei vielen Römern regte ſich der Wunſch, Michelangelo in Rom zu begraben. Um Streit zu vermeiden und unabänderliche Thatſachen ſprechen zu laſſen, wurde die Leiche heimlich als Waarenballen nach Florenz geſchafft, hier aber dann am 12. März in Santa Croce beigeſetzt und mit groſsem Pompe und wahrhaft fürſtlichen Ehren beſtattet. Florenz wollte der Welt zeigen, wie ſehr es ſeinen berühmten Bürger, nach Dante ſeinen gröſsten Sohn, zu ehren wiſſe.

Vierundvierzig Jahre hatte Michelangelo ſeinen einzigen Nebenbuhler Raffael überlebt, nicht allein an Jahren, ſondern auch an Ruhm ihn überdauert. Um die Mitte des Jahrhunderts war Raffael's Stern ſichtlich verblichen. Im fernen Venedig mochten wohl Einzelne Raffael über Michelangelo ſtellen, weniger aus Begeiſterung für den erſteren, als aus Haſs gegen den letzteren; in den Hauptſtädten italieniſcher Cultur, in Rom und in Florenz galt Michelangelo als der »einzige«, als der »göttliche Meiſter«. Gewiſs ſprach Francesco d'Ollanda nur die allgemeine Meinung aus, wenn er Raffael in der Malerei erſt die dritte Stelle, nach Michelangelo und Lionardo Vinci, einräumt, Michelangelo dagegen nicht nur in der Sculptur, ſondern auch in der Malerei als den erſten preiſt. Hatte doch ſelbſt der beſte Schüler Raffael's, Giulio Romano, den Lockungen des Stiles Michelangelo's nicht widerſtehen können.

Zur Erklärung dieſer Thatſache genügt es nicht, auf die alte aber immer neue traurige Wahrheit hinzuweiſen, daſs Lebende den Todten gegenüber Recht behalten. Auch innere Gründe haben die Verdunkelung Raffael's bei dem jüngeren Geſchlechte bewirkt. Seine Kunſt iſt viel abgeſchloſſener als jene Michelangelo's, welche nicht allein in einzelnen, allerdings nur äuſserlichen Zügen leichter erlernt werden kann, ſondern auch durch ihre ungeſtüme Leidenſchaft der Stimmung des ſechzehnten Jahrhunderts in ſeinem ſpäteren Verlaufe beſſer entſpricht. Die Zeit hat auch in dieſer Sache ausgleichend und verſöhnend gewirkt. Raffael iſt nachmals wieder zu hohen Ehren gekommen. Es gibt keine Partei Raffael's und keine Partei Michelangelo's mehr; wir ſtreiten uns nicht mehr, wer gröſser und gottesbegnadeter war, der jugendliche Urbinate oder der bis in ſein Greiſenalter mächtig ſchaffende Florentiner, ſondern erkennen einſtimmig an, daſs die Jahre ihres gemeinſamen Wirkens die glänzendſte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0354
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Periode des italieniſchen Kunſtlebens bilden, die Jahre, in welchen Raffael ſtetig wächſt, Michelangelo nicht allein groſse Werke entwirft, ſondern auch ausführt, noch nicht durch den Wankelmuth der Gönner um die beſten Früchte ſeines Schaffens betrogen, noch nicht durch das ſchnöde Schickſal, das über ſeine Vaterſtadt, über ganz Italien verhängt wurde, aus dem Gleichgewicht gebracht und verbittert iſt. Die Einſchnitte in der Kunſtgeſchichte und in der allgemeinen Geſchichte Italiens ſtoſsen hart an einander. Das Jahr 1520 bezeichnet den erſten unerſetzlichen Verluſt, welchen die italieniſche Kunſt erlitten hat, wenige Jahre ſpäter beginnt der Niedergang der politiſchen Macht Italiens, und der inneren und äuſseren Freiheit des Volks. Die Lebensluft, durch deren Einathmen die Renaiſſance ſich Kraft und Schönheit holte, iſt erſtickt. Und hat nicht die Natur ſelbſt den Anfang einer neuen Periode der Geſchichte ahnen laſſen?

Wer ſich in die Renaiſſance hineingelebt hat, ſpäht unwillkürlich bei jedem groſsen Ereigniſſe nach einem Omen. An demſelben Tage, an welchem Michelangelo ſtarb, wurde in Florenz Galilei geboren. Bedeutet das nicht, daſs das Reich der Kunſt zu Ende ſei, die Weltherrſchaft der Wiſſenſchaft, insbeſondere der Naturwiſſenſchaft angefangen habe? So lange es nicht möglich iſt, aus der Reihe der Seelenkräfte die Phantaſie zu ſtreichen, ſo lange glauben wir auch nicht an die Möglichkeit, das Reich der Kunſt zu ſtürzen. Das aber wiſſen wir, daſs unſere Cultur und mit ihr auch unſere Kunſt ſeitdem vielfach neue Bahnen eingeſchlagen haben. Mag auch die neuerdings oft und mit Vorliebe vertheidigte Meinung von dem Vortritt anderer Kunſtgattungen in den neueren Jahrhunderten nur auf Schein und Täuſchung beruhen — in Wahrheit hat die Poeſie zu allen Zeiten weitere Kreiſe ergriffen und die Muſik unmittelbarer und eindringlicher zum Volksherzen geſprochen als die bildenden Künſte —, ſo läſst ſich doch nicht leugnen, daſs auch dieſen in den letzten Jahrhunderten vielfach neue Aufgaben geſtellt wurden.

Wohl ſtützt ſich die neuere Bildung auf die Renaiſſance, aber nicht auf dieſe allein. Reicher noch als die Renaiſſancecultur haben die groſse reformatoriſche Bewegung und die vertiefte Naturerkenntniſs die Bauſteine zu unſerer Weltanſchauung geliefert. Während dieſe letzteren den Bruch mit dem Mittelalter herbeiführten, fuſst die Renaiſſance, namentlich vom künſtleriſchen Standpunkt betrachtet, noch weſentlich auf dem Mittelalter. Sie hat die Anſchauungen desſelben in wunderbaren entzückenden und berauſchenden Formen verklärt, ſie hat aber die Gedanken des vergangenen Weltalters mit allen überlieferten mythologiſchen Anklängen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0355
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

bewahrt. Selbſt durch ihren naiven Cultus der Antike ſteht ſie dem Mittelalter näher als den neueren Zeiten. Die vollſtändige Wandlung unſeres Lebens geſtattet nicht, in den Künſtlern der Renaiſſance, auch in den gröſsten unter ihnen, in Raffael und Michelangelo, die unbedingt wirkſamen, allein giltigen Ideale zu erblicken. Was Raffael und Michelangelo dadurch an unmittelbarem Einfluſſe auf unſere Kunſtthätigkeit eingebüſst haben, gewinnen ſie doppelt an hiſtoriſcher Gröſse. Sie beſitzen jetzt den fernen und durch die Ferne einheitlichen und groſsen Hintergrund, von welchem allein ſich hiſtoriſche Heldengeſtalten richtig ablöſen. Sie ſind für uns zu mächtigen Heroen geworden, welche eine hiſtoriſche Auffaſſung nicht allein geſtatten, ſondern auch verlangen.

Das Licht der Geſchichte iſt rein und ſcharf. Indem wir die beiden Männer in dieſem Lichte betrachten, wurzelnd in ihrer Zeit, herausgewachſen aus ihrer Umgebung, in gleichem Maaſse Geſchöpfe und Schöpfer, dürfen wir hoffen, uns auch dem Ziele, das uns bei der Erzählung ihres Wirkens und ihrer Schickſale vorſchwebte, ihrem vollkommenen Verſtändniſſe und ihrer wahren Würdigung zunähern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0356
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ANMERKUNGEN UND BELEGE.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0357
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0358
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

I.

1) Die Quellen für die Schilderung Michelangelo's und ſeiner Familie im Jahre 1512 müſſen aus Milaneſi's Lettere mühſam zuſammengeſucht werden. Derſelbe hat die in das Jahr 1512 fallenden Briefe oft falſch datirt, ſo den Brief No. XXII. Milaneſi ſetzt ihn 1510 an, offenbar fällt aber der Brief in das Jahr 1512. Die richtige Reihenfolge der an den Vater gerichteten Briefe iſt folgende: No. XXXV, XXII, XXXVI, XV, XXXVII.) Daſs der Brief No. XXII im September 1512 geſchrieben wurde, ergibt ſich aus der Vergleichung mit den Briefen No. XC und XCI. Dieſe ſind an Michelangelo's Bruder Buonarroto gerichtet und von dieſem mit dem Empfangsdatum verſehen. Dort und hier werden dieſelben Gegenſtände behandelt, ſogar dieſelben Sätze wiederholt. Es begreift ſich, daſs Michelangelo, von dem Ereigniſse der Rückkehr der Medici ganz eingenommen, ſeinen Rath an Vater und Bruder in die gleichen Worte kleidet. Ein äuſserer Umſtand hätte übrigens davon abhalten ſollen, den Brief No. XXII vom September 1510 zu datiren. Damals oder doch kurz vorher war Buonarroto krank; in dem Briefe aber wird er als ein geſunder, geſchäftstüchtiger Mann geſchildert. Bei dieſem Anlaſſe ſei noch bemerkt, daſs auch die Briefe No. XXXIX und XLIV dicht an einander gerückt werden müſſen. Milaneſi datirt den einen aus dem Jahre 1516, den anderen aus dem Jahre 1523. Das ſpätere Datum iſt das richtige.

2) Den Verluſt des Amtes bei der Zollſtätte deutet der Brief Michelangelo's an den Vater (Milaneſi No. XXXVII) an. Michelangelo will ſelbſt an Giuliano Medici ſchreiben. Hilft ſeine Fürſprache nicht, „*pensate se si può vendere ciò che noi abbiamo e andrèmo a abitare altrove.*“ Die Bittſchrift des Vaters um Wiederanſtellung theilt Gotti II, p. 31 mit.

3) Die Klage über ſein plagvolles Daſein, — zugleich Ankündigung, daſs er im September in Florenz eintreffen wolle; er glaubt bis dahin die Fresken an der Decke beendigt zu haben — empfängt den ſtärkſten Ausdruck in dem Briefe vom 24. Juli 1512 bei Milaneſi No. LXXXVII. „*Jo stento piu che uomo che fussi mai: mal sano e con grandissima fatica: e pure ò pazienzia per venire al fine desiderato.*“ Vgl. No. XCI vom

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0359
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

18. September 1512. (das Datum ist in beiden Briefen von der Hand Buonarroto's angegeben), wo es heifst: Jo v'aviso che io non ò un grosso e sono si può dire scalzo e gnudo e non posso avere el mio resto se io non ò finita l'opera."

II.

1) Die Beschreibung des Juliusdenkmales bei Condivi cap. XXVI. Vasari's Schilderung in der ersten Ausgabe 1550 ist viel summarischer: „*Perche tale opera da ogni banda si potesse vedere, la cominciò isolata et della opera del quadro, delle cornici et simili, ciò è dell' architettura degli ornamenti la quarta parte con sollecitudine finita. Cominciò in questo mezo alcune vittorie ignude che hanno sotto prigioni et infinite provincie legati ad alcuni termini di marmo i quali vi andavano per reggimento et ne abbozzò una parte figurando i prigioni in varie attitudini a quelle legati dei quali ancora sono a Roma in casa sua per finiti quattro prigioni.*" Darauf läfst Vasari sofort die Schilderung des Moses folgen. Offenbar hat Vasari bald einen früheren Entwurf, bald die spätere reducirte Gestalt des Denkmals vor Augen und mischt und verwirrt die verschiedenen Anschauungen. Wo sind die vier »prigioni« geblieben, welche Vasari noch im Hause Michelangelo's gesehen hatte?

2) Der Vertrag vom 12. November 1505 bei Milanesi p. 630, ebendort p. 631 der Contract mit den beiden Steinmetzmeistern Guido d'Antonio di Biagio und Matteo di Cucarello da Carrara. Der Selbstbericht Michelangelo's ist aus dem oft erwähnten Briefe Michelangelo's an Fattucci (Milanesi No. CCCLXXXIII. pag. 426) entlehnt.

3) Der Vertrag vom 6. Mai 1513 ist bei Milanesi p. 635 in lateinischer und italienischer Sprache abgedruckt. Zur richtigen Beurtheilung des Verhältnisses der Pläne mufs eine Stelle aus dem Vertrage vom Jahre 1532 (Milanesi p. 702) herangezogen werden: „*Julius papa Secundus in humanis agens locavit et ad fabricandum dedit et ad construendum sui sepulchrum seu sepulturam marmoream pro ducatis decem millibus; et inde defuncto predicto Julio illius executores pro sexdecim millibus seu verioribus summis predicto magistro Michaeli Angelo denuo locarunt.*" Am Schlusse des an Fattucci gerichteten Briefes (Milanesi p. 428) heifst es: *Dipoi venne la morte di papa Julio: e a tempo nel prencipio di Leone Aginensis volendo accrescere la sua sepultura cio è far maggiore opera che il disegno ch'io avevo fatto prima, si fece un contratto. E non volendo io ch' e' vi mettessino a conto della sepultura i detti tre mila ducati ch' io avevo ricievuti mostrando ch' io avevo avere molto più, Aginensis mi desse, che io ero un ciurmadore.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0360
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

4) Den Vertrag mit Antonio del Ponte a Sieve s. bei Milanesi p. 640. Der Brief Michelangelo's an den Vater (Milanesi XXXII), wahrscheinlich in das Jahr 1513 fallend, läfst vermuthen, dafs Michelangelo die Arbeiten am Denkmale in Florenz fortzusetzen die Absicht hatte: „*dipoi ò disposto com' io ò finiti questi marmi che io ò qua, venire a fare il resto costà.* Das Recht, den Brief ein Jahr später als Milanesi zu datiren, entnehmen wir dem Umstande, dafs Michelangelo von einer gröfseren Summe (2000 Duc.) spricht, die er im Grundbesitz anlegen will. Ueber eine solche Summe verfügte er erst wieder, nachdem er den Vertrag über das Juliusdenkmal 1513 abgeschlossen hatte.

5) Die Zeitbestimmung für die Sklaven läfst sich ganz genau feststellen. Als Michelangelo an denselben arbeitete, besuchte ihn Luca Signorelli und borgte von ihm eine Geldsumme, um welche er dann, wie der mifstrauische Michelangelo argwöhnte, diesen prellen wollte. Das geschah aber „*send' io a Roma el primo anno di papa Leone*", also 1513. Milanesi No. CCCLIV. Das Schicksal der beiden Sklavenfiguren in Frankreich läfst sich ziemlich genau verfolgen. Sie kamen zuerst in den Besitz des Connetable Anne de Montmorency und schmückten, in Nischen aufgestellt, den Hof des Schlosses Ecouen. In Ducerceau's bekanntem Werke: *les plus excellents bastiments de France* (II pl. 48) ist die Ansicht des Hofes mit den beiden Sklaven getreu wiedergegeben. Kurz vor seiner Hinrichtung 1632 schenkte sie der letzte Herzog von Montmorency dem Cardinal Richelieu. Welche Motive ihn bei dieser und noch anderen glänzenden Kunstspenden an seinen unerbittlichsten Feind leiteten, hat die Geschichte nicht aufgeklärt. Die Statuen bekamen im Hofe des Prachtschlosses Richelieu im Poitou nebst zahlreichen antiken Statuen und Büsten (über dem Eingange zu beiden Seiten des Balkons) ihren Standort. Im Jahre 1749 wurden sie nach Paris in den Garten des Palastes Richelieu übertragen, 1793 von Lenoir für den Staat angekauft.

6) Condivi (cap. XL) erzählt, dafs Michelangelo in Florenz, als die Arbeiten an der Lorenzofassade in den letzten Jahren der Regierung Leo's X. stockten, einige Marmorblöcke, die er besafs, für das Grabmal zu bearbeiten anfing. Auf diese Art erklärt sich am ehesten die auffällige Thatsache, dafs die Mehrzahl der zum Juliusdenkmal gehörigen Figuren in Florenz geblieben ist.

7) Eine genaue Beschreibung und Abbildung des Wachsmodelles im Kensington-Museum gibt Robinson: Italian Sculpture of the middle ages and period of the revival of Art. A descriptive Catologue. London 1862. p. 141. Eine ähnliche Skizze, in Terracotta ausgeführt, bewahrt die casa Buonarroti in Florenz. Der Stil weist auf die frühere Periode Michelangelo's hin. Ob er schon 1506—1508 mit dem Plane einer Herculesgruppe beschäftigt war, ist nicht sicher gestellt. In den Ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0361
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

handlungen über den Rieſenblock in Carrara 1508 (Gaye II. p. 97 ff) wird der Gegenſtand der Darſtellung nicht näher erwähnt, die Sache überhaupt bis auf Michelangelo's Rückkehr nach Florenz verſchoben. Erſt nach dem Tode Leo's X., als Michelangelo wieder in Florenz lebte, reifte das Project der Herculesgruppe. In dieſe Zeit kann aber die Skizze ſchwerlich geſetzt werden. Jedenfalls bleibt ſie eine Originalarbeit Michelangelo's.

Zahlreiche Skizzen, bald in Wachs entworfen, bald in Thon gebrannt, haben ſich von Michelangelo's plaſtiſchen Werken erhalten. Die Erzählung, daſs er auf die Benützung von Modellen bei ſeiner Arbeit verzichtete, darf man nicht wörtlich nehmen. Sie kann ſelbſtverſtändlich nur ſo verſtanden werden, daſs er keine Hilfsmodelle in der Gröſse der Ausführung benützte und ſchlieſst kleine Skizzen, in welchen der Künſtler ſeine Gedanken vorläufig verkörperte, nicht aus. Uebrigens beſitzen wir Michelangelo's eigenhändiges Zeugniſs dafür, daſs er nach Modellen arbeitete. (S. folgende Anmerkung). Eine kritiſche Zuſammenſtellung der auf den Namen Michelangelo getauften Wachs- und Thonſkizzen fehlt noch in der Literatur. Mehrere Skizzen werden in italieniſchen und engliſchen Privatſammlungen bewahrt und ſind bis jetzt der kunſthiſtoriſchen Forſchung unzugänglich geblieben. Viele, auch in öffentlichen Sammlungen aufgeſtellte haben mit Michelangelo nichts gemein, ſind Studien ſpäterer Bildhauer nach ſeinen Werken. Auſser der Casa Buonarroti und der Uffizigalerie in Florenz beſitzt das Kenſingtonmuſeum (aus der Gherardini-Sammlung) einige unzweifelhafte Originalſkizzen Michelangelo's, ſo u. a. ein Wachsmodell zu einer nicht ausgeführten Davidſtatue, zu einem der Louvreſklaven und zum Apollo, auſserdem ein ſpäteres Terracottamodell zu einer Maske. Die Originalſkizze zum Moſes, in gebranntem Thone, befindet ſich im Beſitze des Hauptmannes von Lepel in Berlin. Der Körper iſt zuerſt nackt angelegt, dann erſt drapirt worden. In der Art und Weiſe, wie der Mantel über dem nacktem Knie ſich bauſcht, iſt eine ſtarke Abweichung von der Statue bemerkbar. Einen wahren Schatz von Thonmodellen bewahrte ehedem das Praun'ſche Kunſtcabinet in Nürnberg. Paul Praun (geſt. in Bologna 1616) hatte ſie in Italien geſammelt und dieſelben wie die ganze Kunſtſammlung als Fideicommiſs in ſeiner Familie vererbt. Mehrere Stücke hat vor einem Menſchenalter der Bildhauer Hähnel in Dresden erworben, darunter die berühmten Skizzen zur Aurora, zur Nacht und zum Tage am Mediceerdenkmale, die übrigen ſind ſpurlos verſchwunden. Die Wiederentdeckung der Skizzen zu den zwei Sklaven, welche Murr in ſeiner Beſchreibung des Praun'ſchen Cabinets erwähnt, wäre beſonders wünſchenswerth.

8) Die Thätigkeit Michelangelo's an dem Juliusdenkmale im Jahre 1515 bezeugen die Briefe an ſeinen Bruder Buonarroti: Milaneſi No. XCVII.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0362
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

„ò comperato forse venti migliaia di rame, per gittar certe figure; No. CI: *io ò di bisognio d'una certa quantità di marmi e non so come mi fare;* No. CIII. *Jo poi che tornai di costà* (alſo war Michelangelo im Sommer 1515 in Florenz und Carrara geweſen) *non ò mai lavorato; solo ò atteso a far modegli e a mettere a ordino e' lavoro, i' modo che io possa fare uno sforzo grande e finirlo in dua o tre anni per forza d' uomini, e cosi ò promesso.*"

9) Wir beſitzen die Ricordi, die ſich auf die Lorenzoſaſſade beziehen, in doppelter Faſſung. Beide ſind bei Milaneſi p. 564 ff. abgedruckt. Der erſte kürzere Ricordo gibt auſser dem Datum, an welchem er von Carrara nach Rom aufbrach und nach Carrara zurückkehrte, nur noch die Zahlungen an verſchiedene Steinmetzen und Unternehmer von Steinbucharbeiten an. Der zweite Ricordo, offenbar erſt ſpäter niedergeſchrieben, iſt minder genau in den Daten, erwähnt aber die ſchwere Krankheit, welche ihn im Auguſt in Florenz, als er an dem Modell für die Faſſade arbeitete, befielt, ſowie den Willen des Papſtes, daſs er das Juliusdenkmal in Florenz fortſetze, *„per poter servire lui.*"

III.

1) Der Brief an Simone Ciarla vom 1. Juli 1514 lautet:

Carissimo in locho de Patre.

Ho ricevuto una vostra a me carissima per intendere che voi non sete corociato con mecho, che in vero avereste torto, considerando quanto è fastidioso lo scrivere quando non importa. adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente quanto io posso fare ad intendere. Prima circa a tordona (torre donna) ve rispondo che quella che voi mi volesti dare prima ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, e in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch' io non saria in locho dove io son, che fin in questo dì mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perchè la Sanctita di N. S. mi hà dato perchè io attenda alla fabrica de San Petro trecento ducati d'oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare finche io vivo, e son certo haverne degl' altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, e hò cominciato un altra stantia per S. Sta. a dipignere che montarà mille ducento ducati d'oro, si che Carissimo Zio vi fò honore a voi et a tutti le parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0363
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

sentir nominare un mio Patre, e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch' io me haveria a lamentare di voi, che tutto il dì havete la penna in mano, e mettete sei mesi da una lettera a l'altra, ma pure con tutto questo non mi farete corociare con voi, come voi fate con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete e vostra li promesi di fare quanto sua Rma Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto vi avvisarò del tutto; habiate patienza, che questa cosa si risolva così bona e poi farò, non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa ha delli partiti che ancor io ne hò, ch' io trovo in Roma una Mamola bella secondo hò inteso de bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in casa in Roma, che vale più cento ducati qui, che ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch' è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che montarà più d'un millione d'oro, e sapiate che'l Papa hà deputato di spendere sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica e non pensa mai altro. Mi ha dato un Compo. Frate doctissimo e vecchio di più d'octant' anni, el Papa vede che'l puo vivere pocho, hà risoluto S. Santità darmelo per Compagno ch' è huomo di gran riputatione sapientissimo accio ch' io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, accio io diventa perfettissimo in quest' arte, hà nome fra Giocondo; ed ogni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andar al Duca e alla Duchezza e dirli questo, che sò lo haveranno charo a sentire che un loro servo si facci honore, e racomandatemi a loro Signoria, ed io del continuo a voi mi racomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514

El vostro Rafael pittore
in Roma.

2) Von einem noch zur Zeit Julius II. gemalten Porträte iſt leider jede Spur verſchwunden. Im Jahre 1513 begann Raffael das Bildniſs des jungen Federigo Gonzaga, welcher nach Vaſari's Zeugniſs in der Schule von Athen — in der Gruppe der Geometer der Knabe, welcher die Arme ausbreitet und den Kopf zur Tafel herabneigt — verewigt wurde, zu malen. Er ſtellte den dreizehnjährigen Knaben im Harniſch dar, den Hut mit einer Feder über einem Goldnetze auf dem Kopfe. Er brach

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0364
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

aber, als Julius II. ſtarb, im Februar die Arbeit ab, und ſchickte die ihm anvertrauten Kleidungsſtücke zurück, indem er ſich entſchuldigte, ihm ſei jetzt nicht darnach zu Muthe, zu malen. Was aus dem unfertigen Porträt wurde, wiſſen wir nicht; jedenfalls iſt es nicht identiſch mit dem Bildniſſe, welches unter dem Namen Federigo Gonzaga — in einer rothen Kappe mit einer Medaille an derſelben — im Beſitze König Karl's I. von England war und gegenwärtig in einer engliſchen Privatſammlung (F. Lucy in Charlecotepark, Warwickſhire) ſich befindet. Vgl. Campori in der Gazette des beaux arts, 2. per. t. VI. p. 357. In die erſten römiſchen Jahre fällt auch das Porträt Bindo Altoviti's in München, welches auf Grund eines ſcheinbar zweideutigen Ausdruckes in Vaſari's Buche ſeit Bottari wiederholt als das Selbſtporträt Raffael's ausgegeben wurde. Die ſtarke Uebermalung des Münchner Bildes erſchwert die Unterſuchung; jedenfalls weichen Naſe und Stirn von dem Bildniſse Raffael's in der Schule von Athen vollſtändig ab.

3) Die erſte Erwähnung der ſogenannten Fornarina in der Galerie Barberini findet ſich in den Berichten des kaiſerlichen Vicekanzlers Coradusz, welcher im Jahre 1595 im Auftrage Kaiſer Rudolph II. über die in Rom befindlichen und vielleicht verkäuflichen Kunſtwerke Kunde gibt. Im Beſitze der Gräfin Santa Fiora kennt er eine »donna nuda, ritratta del vivo, mezza figura di Raffaele«. (Urlichs, in Lützow's Zeitſchr. f. b. K. V. S. 50). Die Tochter der Comteſſe di Santa Fiora heirathete den Sohn P. Gregor XIII., Giacomo Boncompagni. So kam das Bild in den Beſitz der Boncompagni, wo es Fabio Chigi, der ſpätere Papſt Alexander, ſah. Er beſchreibt es in ſeiner Biographie des Agoſtino Chigi (herausgegeben von Cugnoni im Archivio delle società Romana II. 62) mit folgenden Worten: Illius sane meretriculæ non admodum speciosam tabulam ab ipso (Raffaele) effectam vidimus Romæ in ædibus ducis Boncompagni, figura iustæ magnitudinis, recincto sinistro brachio tenui ligula, in eaque aureis literis descripto nomine Raphael Urbinas«. Wie das Bild in den Beſitz der Barberini kam, iſt noch nicht aufgeklärt. (Vgl. Reumont im Arch. d. s. R. III. p. 233). In der »Nota delli musei, librerie, galerie, Rom 1664 p. 9 wird es im Palazzo Barberini bereits angeführt: *il ritratto di Clemente VII. giovanetto et l'altro della innamorata di Raffaele d'Urbino ambedue di sua mano.*“ Was aus dem Bildniſs des jugendlichen Gulio de' Medici geworden iſt, lieſs ſich nicht ermitteln. — Von allen Exemplaren der Fornarina macht jenes in der Galerie Barberini trotz der dumpfen Farben den beſten Eindruck. Auf keinen Fall darf es in die frührömiſche Zeit Raffael's, wie Paſſavant will, verſetzt werden, ſondern fällt in ſeine ſpäteren Jahre. Die Exemplare in den römiſchen Galerien ſind ſämmtlich von dem Gemälde in der Barberinigalerie oder mit dieſem von einem verlorenen Originale abhängig. Jenes in Montepulciano unter-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0365
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ſcheidet ſich von ihnen durch die vollſtändige Bekleidung der Figur. Ein fein gefaltetes Hemd wird unter dem weitärmeligen tief ausgeſchnittenem Kleide ſichtbar. Der Kopf iſt aber derſelbe wie in der Barberinigalerie. — Ueber die von Vaſari erwähnte Beatrice Ferrareſe erfahren wir durch Milanesi (Vasari IV. 357), daſs im Florentiner Staatsarchive ein Brief vorhanden iſt, von einer Beatrice da Ferrara 1517 an den Herzog Lorenzo von Urbino gerichtet, deſſen Inhalt ſie als eine cortigiana documentirt. Die Vermuthung liegt nahe, daſs Raffael die Perſon auf den Wunſch des Herzogs, oder weil ſie eine gewiſſe Rolle in der vornehmen römiſchen Geſellſchaft ſpielte, gemalt hat, und ſelbſt die Frage iſt geſtattet, ob wir nicht in dem Barberinibilde das Porträt der Beatrice, die vielleicht mit der berühmten Imperia, welche auch als Ferrareſerin bezeichnet wird, identiſch iſt, beſitzen? Vaſari ſpricht nur von einer Geliebten Raffael's, und dieſe dürften wir dann in der Donna velata begrüſsen. Das Bild der letzteren (Saal der Erziehung Jupiter's No. 245) wurde 1824 aus der Villa Poggio reale nach der Pittigalerie übertragen. Seine frühere Geſchichte iſt nicht mehr feſtzuſtellen.

4) Der Brief Bembo's an Bibbiena iſt in den lettere pittoriche V. p. 206 abgedruckt: „*Rafaello ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale ch' egli non è tanto simile a se stesso, quanto è quella pittura. Il ritratto di M. Baldassare Castiglione e quello della buona e da me sempre onorata memoria del Sig. Duca nostro* (nämlich Giuliano's de' Medici), *a cui doni Dio beatitudine, parebbono di mano d' uno de' garzoni di Rafaello in quanto appartiena al rassomigliarsi a comparazione di questo del Tebaldeo.* Die Documente, die ſich auf das Porträt Lorenzo's de' Medici beziehen, hat Gaye (II. No. LXXXIX) publicirt: „*Il ritratto mio* (ſchreibt der Herzog an Baldaſſare Turini, Februar 1518) *che fa Raffaello d'Urbino e le cose che fa Michelino, quando saranno expedite, le manderete come advisate.*“ Derſ. an denſelben 5. Februar 1518: „*Circa il ritratto intendo quanto dite che è finito et è bello et molto mi piace.*“ Der Michelino iſt der berühmte Gemmenſchneider. Wahrſcheinlich handelt es ſich um einen Münzſtempel, zu welchem Raffael die Zeichnung (Profil des Herzogs) liefern ſollte. Gaye II. No. LXXXVIII.

5) Ein Bruſtbild im Muſeum in Montpellier, in Siena 1824 angekauft, gilt als Copie des Porträtes Lorenzo's de' Medici. Es zeigt einen Mann mittleren Alters mit kurzgeſchorenem braunen Haar und Bart, mit einem ſchwarzen Barett auf dem Kopfe, im weitärmeligen Pelzrocke, der nach links gewendet eine Hand auf den Dolchgriff gelegt hat. Das Doppelporträt Navagero's und Beazzano's befand ſich im Hauſe des Pietro Bembo in Padua (Anonymus Morelli p. 18). Gemalt wurde es wahrſcheinlich um das Jahr 1516, in welchem nach Bembo's Zeugniſs, (Opp. tom. III. p. 10) Raffael mit Navagero, Beazzano, Castiglione verkehrte, mit ihnen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0366
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

z. B. Tivoli beſuchte. 1538 überlieſs es (zum Copiren?) Bembo dem Beazzano (lett. pitt. V. 210). Seitdem iſt die Tafel verſchollen. Copien des Doppelbildes befinden ſich in der Galerie Doria und im Madrider Muſeum. Die beiden Köpfe ſind entſchieden auf eine contraſtirende Wirkung angelegt. Der eine, Navagero, im violettgrauen Gewande, vollbärtig, mit dunkler Geſichtsfarbe, zeigt einen derb energiſchen Charakter, während die Züge des anderen bartloſen feinen Kopfes eine weichliche, ſchwammige Natur andeuten. Man möchte ſie für Temperamentstypen halten.

6) Aus einem Briefe Paulucci's an den Herzog von Ferrara (12. September 1519) bei (Campori p. 27) muſs man ſchlieſsen, daſs Raffael um jene Zeit Castiglione zum zweiten Male porträtirt habe. Der Geſandte konnte Raffael in deſſen Hauſe nicht ſehen, weil wie ein Diener ſagte: „*Raffaelo era in camera con M. Baldassare da Castiglione ch 'l lo ritragieva e che non se li potea parlare; mostrai di crederlo et vi dissi che tornaria un altra volta.*“ Bezieht ſich Pauluzzi's Zweifel auf Raffael's Gegenwart im Hauſe oder auf ſeine angebliche Beſchäftigung mit dem Porträte? In der Familie Caſtiglione befanden ſich im Anfange des 17. Jahrh. zwei Porträte. Vielleicht iſt das im Beſitze des Fürſten Torlonia befindliche (ohne Barett, in einfachem Gewande), mit dem 1519 gemalten identiſch.

7) Ueber das Porträt Leo's mit den zwei Cardinälen handelte Reumont in Zahn's Jahrbüchern für Kunſtwiſſenſchaft I. p. 211. auf Grund der im Archivio storico III. ser. Bd. 3 und 7 publicirten Urkunden. Nach den Urkunden wäre die Originalität des Neapolitaner Exemplar's unzweifelhaft, wenn man eben nicht einen heimlichen Betrug und eine abſichtliche Täuſchung des Markgrafen von Mantua annimmt. Vaſari (Vita d'Andrea del Sarto V. 411) ſpricht ſich zu beſtimmt aus, als daſs ſein Bericht ſo leicht umgeſtoſsen werden könnte.

8) Vaſari ſchreibt im Leben Raffael's (IV. 340) dieſem den Carton zu einer Freske (*il cartone per la capella*) zu und ſagt weiter: „*la condusse lavorata in fresco della maniera nuova, alquanto più magnifica e grande che era la prima.*“ In dem Leben des Timoteo Viti (IV. 495) nennt er die Sibyllen nach Erfindung und Ausführung ein Werk dieſes Malers und beruft ſich auf Augenzeugen, welche Timoteo arbeiten ſahen und auf Cartons, die ſich noch bei den Erben Timoteo's vorfinden. Die gegenwärtig vorherrſchende Meinung, nach welcher nur die Propheten von Timoteo's Hand berühren, beruht auf rein ſtiliſtiſchen Wahrnehmungen. Die Propheten erſcheinen geringfügiger in ihrem künſtleriſchen Werthe, matter, mit den Sibyllen verglichen, in der Ausführung. Man darf aber dabei die wiederholten Reſtaurationen des Werkes und die ſchlimmen, in einzelnen Theilen ſtärkeren, in einzelnen ſchwächeren Veränderungen, welche dadurch das Colorirt, ſelbſt die Zeichnung erfuhren,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0367
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

nicht überſehen. Daſs auch die Compoſition der Propheten auf Raffael zurückgeht, beweiſt die Handzeichnung in Florenz. Die Anekdote, daſs Michelangelo, zum Schiedsrichter in dem Streite Raffael's mit dem Kaſſirer Chigi's Giulio Borghese über die Höhe des Honorars berufen, einen einzigen Sibyllenkopf ſo hoch, wie das ganze Honorar betrug, abgeſchätzt habe, taucht erſt im 17. Jahrhundert bei Bocchi (le bellezze di Firenze) und dann bei Fabio Chigi auf. Sie beſitzt eine geringe innere Wahrſcheinlichkeit, da Michelangelo zu Chigi, dem Diebe ſeiner für das Juliusdenkmal aufgeſpeicherten Marmorblöcke, in einem geſpannten Verhältniſſe ſtand.

9) Die älteſten Beſchreibungen der Farneſina danken wir zwei Dichtern. Gallo Egidio beſchrieb 1511 in fünf Büchern das »Viridarium Augustini Chigii«. Ihm folgte 1512 Blosio Palladio mit ſeinem Suburbanum Augustini Chisii. Nur Palladio ſchildert eingehender den maleriſchen Schmuck der Villa. Raffael's Antheil, der erſt ſpäter fällt, wahrſcheinlich in das erſte oder zweite Regierungsjahr Leo X., laſſen ſie unerwähnt. Bottari in ſeinen Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello 1695 beſchäftigt ſich nur mit dem Pſycheſaale. Eine gründliche, vielfach abſchlieſsende Arbeit lieferte Richard Förster in ſeinen Farneſinaſtudien 1880.

10) Apuleii Psyche et Cupido (ed. Otto Jahn 1875) p. 5: „*adsunt Nerei filiæ chorum canentes et Portunus caerulis barbis hispidus et grauis piscoso sinu Salacia et auriga paruulus delphini Palaemon. iam passim maria persultantes Tritonum cateruae, hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obstitit inimici, alius sub oculis dominae speculum progerit, currus biiuges alii subnatant. talis ad Oceanum pergentem Venerem comitatur exercitus.*“

11) Le stanze, l'Orfeo e le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano ed. G. Carducci Firenze 1863 p. 67.

Due formosi delfini un carro tirono
Sovra esso è Galatea che 'l fren corregge:
E quei notando parimente spirono:
Ruotasi a torno più lasciva gregge.
Qual le salse onde sputa e quai s' aggirono;
Qual par che per amor giuochi e vanegge.
La bella ninfa con le suore fide
Di si rozo cantar vezosa ride.

12) Wenn in der erſten Auflage nur die Wahrſcheinlichkeit angenommen werden konnte, daſs die Teppiche in der Brüſſeler Werkſtatt des Pieter van Aelst gewebt wurden, ſo empfängt jetzt durch eine von dem bekannten italieniſchen Kunſtgelehrten Bertolotti (E. Müntz, Raphael

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0368
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

p. 481) mitgetheilte Urkunde die Thatſache eine vollkommene Beſtätigung. Eine Abſchätzung des Teppichs: Geburt Chriſti durch zwei römiſche „recamatori“ beſtätigt, daſs die Arbeit des Pieter van Aelst noch beſſer ſei, „che quella de Sancto Pietro et Sancto Paulo, li quali dicto Pietro Van Aelst ha fatte lui et consignate a pape leone.“ — Die Enthüllung der Teppiche am Stephanstage 1519 erwähnt auſser Paris de Grassis der Venetianiſche Patrizier Marcantonio Michiel in einem Briefe vom 27. December 1519. (Memorie dell' Instituto Veneto IX. 405.) — Die Quittungen Raffael's hat Fea Notizie intorno Raffaelo p. 7 und 81 mitgetheilt. — Auf das Lyoner Fragment bezieht ſich der Brief Pierpolo's vom 13. December 1529 bei Gaye II. No. CLXIII. p. 222, laut welchem als Preis 160 Ducaten angeboten wurden. — Die Bekehrung Pauli und Pauli Predigt in Athen befanden ſich 1528 im Beſitze des Zuanantonio Venier in Venedig. Anonymus Morelli p. 73. Es ſind dieſelben Tapeten, welche Montmorency ſpäter in Conſtantinopel erwarb, und dem Papſte Julius III. ſchenkte. Der Papſt lieſs an den unteren Rand des Teppichs der Predigt Pauli einen Streifen mit folgender Inſchrift anweben: „*Urbe capta partem aulaeorum a praedonibus distractorum conquisitam Annae Mormorancius gallicae militiae praef. rescarciendam atque Julio III. P. M. restituendam curavit.*“ — Ueber die Schickſale der Teppiche während der franzöſiſchen Revolution berichtet E. Müntz in der Chronique des arts No. 25 ff. 1877.

13) Auſser den älteren, (daher der Name scuola vecchia) für den Schmuck der Sixtiniſchen Kapelle beſtimmten elf Teppichen werden noch zwölf andere Teppiche (scuola nuova) als Raffaeliſchen Urſprungs angeführt. Sie enthalten Scenen aus dem Leben Chriſti: den Kindermord (in drei kleinen Streifen) die Anbetung der Hirten und Könige, die Darſtellung im Tempel, die Auferſtehung, Chriſtus erſcheint der Magdalena, Chriſtus in der Vorhölle, Chriſtus in Emaus und Chriſti Auferſtehung. Daſs dieſe Arazzi della scuola nuova mit der Schule Raffael's zuſammenhängen, leidet keinen Zweifel. Aeltere, wohl nach Zeichnungen und nicht nach den ausgeführten Teppichen gemachte, Stiche offenbaren die Anklänge an den Raffaeliſchen Stil ganz deutlich. Im beſten Falle hat aber Raffael nur die erſten flüchtigen Entwürfe geliefert, nach welchen dann Schüler die gröſseren Zeichnungen und Cartons ausführten. Denn die Zeichnungen, die ſich von einzelnen dieſer Teppiche (Oxford) erhalten haben, ſind unbedingt Schülerarbeit. Wie in die gewirkten Tapeten der ſtarke flandriſche Zug noch hineinkam, iſt bis jetzt nicht aufgeklärt. Was die Geſchichte dieſer Teppiche betrifft, ſo ſind ſie von Leo X. zum Schmucke des groſsen Saales des Conſiſtoriums im Vatican beſtimmt worden. An den Entwürfen war (nach Vaſari) Francesco Penni, von welchem auch die Zeichnung zur Darſtellung im Tempel (in Oxford) herrührt, mit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0369
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

thätig; einen grofsen Antheil hatte (nach Francesco d'Ollanda) auch Tommaſo Vincidore aus Bologna. Francesco d'Ollanda gibt ihm unter den Malern Italiens den zehnten Rang und ſagt von ihm: »il enlumina pour les Flamands les cartons que son maitre dessina pour les tapisseries.« Vincidore ging im Mai 1520 mit einem Geleitsbriefe des Papſtes verſehen, nach Flandern, um die Ausführung der Teppiche (nicht der arazzi di scuola vecchia, wie gewöhnlich angenommen wird) zu überwachen und traf hier im Herbſt 1520 mit Dürer zuſammen. Ob auf Vincidore mehrere Handzeichnungen in Oxford zu den Teppichen aus dem Leben Chriſti zurückgehen, läſst ſich nicht beſtimmen, da wir von Vincidore keine authentiſchen Werke ſonſt beſitzen. Die Teppiche mit den Kinderſpielen und den ſogenannten Grotesken haben mit Raffael nichts zu thun und ſind bekanntlich ein Werk des Giovanni da Udine.

14) Die Entdeckung des Teppichs der Krönung Mariae durch Paliard iſt in der Gazette des beaux arts, II. per. t. VIII. p. 82, nachzuleſen. Taja, Descrizione del P. Vaticano (1712 geſchrieben, 1750 gedruckt) erwähnt im Corridor an der Sala de' Paramenti noch einen Teppich, welcher die Madonna mit dem Chriſtkinde, viele Engel in den Lüften und auf Erden, den h. Joſephus und andere Figuren über Lebensgröſse nach einem Carton Raffael's darſtellt. Der Zuſammenhang der Krönung Mariae mit den Teppichen der scuola vecchia wird übrigens von mancher Seite angefochten. Unzweifelhaft bleibt der Raffaeliſche Urſprung.

15) Die Nachricht, daſs Rubens ſieben Cartons (einen achten, zur Bekehrung Pauli, beſaſs 1521 der Cardinal Grimani in Venedig, Anonymus Morelli p. 77), nach London gebracht und Karl I. überreicht hat, beruht auf der Dedication unter den Stichen Dorigny's 1719. Im Beſitze König Karl I. werden ſie bereits in dem Cataloge der Königlichen Sammlung von Vanderdoort, c. 1639 verfaſst, erwähnt, aus deſſen Angabe wir überdies erſehen, daſs ſie damals abermals als Vorlage für Teppichwirker benützt wurden. Waagen, Kunſtwerke und Künſtler in England II. p. 474.

16) Die Compoſition der Kreuztragung oder wie das Bild gewöhnlich benannt wird: des »Spasimo di Sicilia«, darf zu den vollendetſten, welche wir der Phantaſie Raffael's verdanken, gerechnet werden. Die Anlehnung an ein älteres Muſter lähmte keineswegs die Flugkraft des Meiſters. Bewunderungswürdig erſcheint in erſter Linie die Raumbenutzung. Auf engem Terrain entfaltet ſich der breite Menſchenſtrom dennoch vollkommen frei. Raffael hat die Schwierigkeit, welche das hohe Format des Altarbildes in dieſer Beziehung entgegenſtellte, dadurch beſeitigt, daſs er den Weg eine ſtarke Biegung machen läſst. Aus dem Thore kommt der Zug heraus, ſchreitet nach dem Vordergrunde in der Mitte und wendet ſich dann wieder links nach dem Hintergrunde. Trefflich er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0370
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

ſcheint ferner die Abſtufung der Affecte geſchildert. Den Hauptnachdruck legte Raffael auf die Begegnung des leidenden Chriſtus mit ſeiner Mutter. Chriſtus vergiſst für den Augenblick die eigene Pein und die Laſt, welche er trägt; er wendet ſein Antlitz theilnehmend, milde tröſtend der Madonna zu, welche, von Frauen geſtützt, ihrem Schmerze und ihrer Liebe lauten Ausdruck verleiht. Die brutale Natur der Schergen wird mehr durch ihren groben Körperbau als durch rohe Action verſinnlicht und findet ihr Gegengewicht in der kalten Ruhe, welche die Amtsleute hoch zu Roſſe zeigen. Das maſsvolle Abwägen der Empfindungen, das Vermeiden aller grellen Ausbrüche der Leidenſchaft charakteriſirt Raffael's Werk und unterſcheidet es vornehmlich von den nordiſchen Darſtellungen. Die Ausführung des Bildes läſst viel zu wünſchen übrig. Die unharmoniſche Färbung, der Mangel an Modellirung mag weſentlich durch die wiederholten Reſtaurationen verſchuldet ſein, aber ſchon urſprünglich war das Bild gewiſs eine Werkſtattarbeit und keine eigenhändige Leiſtung des Meiſters. Die auffallende Verwandtſchaft der Frauengruppe mit jener in der Grablegung wird wohl am richtigſten auf die ähnliche Situation zurückgeführt und muſs nicht als mechaniſche Selbſtcopie aufgefaſst werden. Wenige Werke Raffael's haben eine ſo ſchickſalreiche Geſchichte wie die Kreuztragung. Das Gemälde war für das Kloſter der Olivetaner, S. M. dello ſpaſimo in Palermo beſtimmt, ſank bei einem Schiffbruche auf dem Transporte in die See, wurde aufgefiſcht, nach Genua gebracht und erſt durch Intervention des Papſtes dem Kloſter in Palermo zurückgeſtellt. Im 17. Jahrhundert kaufte es König Philipp von Spanien und lieſs es in der königlichen Kapelle in Madrid aufſtellen. Im J. 1813 wanderte es nach Paris und kam erſt, von Holz auf Leinwand übertragen, 1822 an das Madrider Muſeum zurück. Wie ſo manche der ſpäteren Tafelbilder Raffael's dankt auch die Kreuztragung der trefflichen Wiedergabe im Kupferſtiche ihre groſse Popularität.

17) Maſaccio ſeinerſeits hatte wieder Giotto vor Augen. Die Figur des Johannes in Giotto's Fresken in Sta. Croce (Peruzzikapelle, Auferweckung der Druſiana) iſt das unmittelbare Vorbild für Maſaccio's Geſtalten.

IV.

1) Das päpſtliche Breve iſt uns aus den Briefen Bembo's, der es im Namen Leo's verfaſst hatte, bekannt, Petri Bembi epp. l. IX. ep. 13. Bei Bonanni trägt es das Datum 1515. Da aber von dem Antritt der Regierung Leo's die Jahre gezählt werden, ſo muſs das Datum: Kalend. Auguſti anno secundo gleichgeſetzt werden dem 1. Auguſt 1514, weil

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0371
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Leo am 11. März 1513 den Thron beſtieg. Damit ſtimmt auch Raffael's Erzählung in den Briefen an S. Ciarla und Caſtiglione.

2) Im Diarium des Paris de Grassis (Döllinger, Beiträge zur pol. Geschichte III. 408) heiſst es: »*Die Jovis 12. Junii (1512) pontifex Laureti mansit interim contemplando ruinas et ædificia, quæ per eius architectum moliebantur nomine Bramantem seu potius ruinantem, ut communiter vocabatur a ruinis et demolitionibus, quæ per ipsum tam Romæ quam utique perpetrabantur.*« Die Stelle enthüllt nicht allein das Parteigetriebe in den römiſchen Künſtlerkreiſen, ſondern beſtätigt auch urkundlich Bramante's Antheil an den Bauten in Loreto.

3) Ein anſchauliches Bild von dem Bauzuſtande von S. Peter noch am Schluſſe des 16. Jahrhunderts leſen wir in Hanns Georgen Ernſtinger's Raisbuch (Bibl. des Stuttg. lit. Vereins CXXXV. Publ. 1877. p. 88). Noch ſtehen Theile der alten Kirche, vollſtändig für den Gottesdienſt eingerichtet, aufrecht. »*An dieſer alten Kirchen, ſo etwas dunckhl, iſt das neu gebey, welches vier capellen an ainander, ain ſtatliches gebey von quaderſtückhen aufgefüert, mit blayen cubae bedeckht, darzue gehet man hinauf durch ain thurm, welcher ain ſchnecken ohne ſtaeffl, allain von eſterich geſchlagen, davon man in der höhe die ſtatt überſehen und gar auf das meer ſehen khan. Das gebey der 4 capellen iſt inwendig creitzweiſs erbaut, der boden mit eingelegtem maerml, das obertheil oder gewölb iſt künſtlicher arbeit weiſs und alles vergult ſchön geziert.*« Einige Jahrzehnte früher (1536) bereiſte der Frankfurter Rechtsgelehrte Johannes Fichard Italien. Ueber den Zuſtand der Peterskirche, die Mischung alter und neuer Theile berichtet er in folgenden Worten: »*Templum ut Lateranense oblongum est, columnarum recto utrimque ordine posito, plus tamen dimidio detectum est et imperfectum ut possis in medio templo herbatum ire. Julius P. eam partem quæ sub die est ædificare coeperat absolutis jam aliquot arcubus miræ altitudinis, totum templum restauraturus splendidissime, si vixisset, sed mortuus eius curæ successorem nullum habuit. Leo X tamen altare summum cooperuit mediocri sumptu. ædificium est rotundum et circum quoque sessiones sunt pro S. Pontifice et Cardinalibus. Sihet eym Capittelhaufs gleich.*« (Frankf. Archiv für Liter. u. Geſch. 1815. III. Bd.)

4) Serlio d'Architettura libro terzo (Vicentiner Ausg. p. 64) theilt den Entwurf Raffael's mit folgender Bemerkung mit: »Raffaelo seguitando i vestigii di Bramante fece questo disegno.« Die oft citirten Stellen bei On. Panvinius (de rebus memorabilibus et de præstantia bas. S. Petri) lauten: *Raphael a Bramantii vestigiis non discedens rem totam egregie complevit. — B. Peruzzi, Bramantii vestigia in parte sequutus eiusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit.*

5) Raffael's Bauthätigkeit hat zuerſt in umfaſſender Weiſe Pontani ge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0372
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

ſchildert in ſeinem Buche: Opere architettoniche di Raffaello. Roma 1845 fol. mit Abbildungen, und ſich darin bemüht, die Summe der von Raffael entworfenen Bauten namhaft zu vermehren. Pontani's Buch iſt gegenwärtig überflügelt durch die weit gründlichere, reich illuſtrirte Abhandlung des bekannten Bramanteforſchers Henri de Geymüller: Raffaello architetto, Mailand, 1883. Die Quelle der architektoniſchen Kenntniſſe Raffael's kann natürlich auch Geymüller nicht mit voller Beſtimmtheit nachweiſen. Er betont den Einfluſs der Anſchauungen, welche Raffael bereits in Urbino genoſſen hatte, ſtärker und ſchlägt die Einwirkungen des Verkehrs mit florentiner Künſtlern geringer an, als es bisher geſchehen. Luciano Lauranna, der Erbauer des Palaſtes von Urbino, wäre demnach (nicht perſönlich, ſondern durch ſein Werk) der erſte Lehrmeiſter Raffael's geweſen. Raffael's Bauthätigkeit in Rom ſoll gleich mit ſeinem Eintritt in die ewige Stadt beginnen. Als Zeugniſs dafür führt Geymüller die Kirche des h. Eligius und die Farneſina an. Die Annahme, daſs der Bau der Kirche des h. Eligius im Jahre 1509 begonnen wurde, läſst ſich urkundlich nicht widerlegen. Doch iſt vielleicht der beſcheidene Zweifel geſtattet, ob nicht derſelbe, welcher die vollkommene Vertrautheit mit dem Stile Bramante's kundgibt, einige Jahre ſpäter zu ſetzen ſei. Was die Farneſina betrifft, ſo wird Vaſari's Autorität einfach zurückgewieſen. Gilt dieſe aber nicht, wenn ſie den Bau der Farneſina dem Peruzzi zuſchreibt, warum ſoll ſie mehr gelten, wenn ſie bei den Stallungen zu Gunſten Raffael's auftritt. Entweder muſs ſie in beiden Fällen angenommen, oder in beiden Fällen abgelehnt werden. Andere ſchriftliche Zeugniſſe für den Bau der Farneſina durch Peruzzi, den Bau der Stallungen durch Raffael, als Vaſari's Bericht, ſind nicht vorhanden. Ob die Streitfrage ausſchlieſslich durch Stilvergleichung gelöſt werden kann, erſcheint aus mehreren Gründen zweifelhaft. Der Bau der »stalle chiziane« fällt übrigens in das Jahr 1517 (Cugnoni in Archivio delle società di st. Romana III. 215) und ſcheint noch im Jahr 1518 nicht abgeſchloſſen geweſen zu ſein. Noch eine Frage ſei geſtattet. Vaſari ſpricht vom Bau des Stalles durch Raffael. Ob nicht der letztere nur der Decorator desſelben bei einem feſtlichen Anlaſſe geweſen iſt? In der Vita Agostini Chigi (Cugnoni II. 66) leſen wir, daſs ein Feſtmahl zu Ehren des Papſtes am 30. April 1518 „*in stabulo celebratum est, antequam equorum usui cederet; velarat enim parietes et præsepia, quæ intra parietis crassitiem sunt, perpetuum peripetasma auro intertextum; lithostratum vero aulæa serica a Belgis advecta.*“ Gerade in dieſer Zeit war Raffael auch ſonſt mit Decorationsarbeiten und Anordnung von Feſträumen betraut worden.

6) Campori (Gazette des beaux arts, II. per. t. VI. p. 363) hat den Brief Caſtiglione's an die Markgräfin von Mantua aus dem Mantuaner Archiv

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0373
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

herausgegeben. Die Zeichnung im Louvre wurde in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XV. p. 477 publicirt. Sie iſt mit der Feder entworfen, mit Biſter gewaſchen und mit aufgehöhten Lichtern verſehen. In drei Stockwerken erhebt ſich das Denkmal; es zeigt über dem hohen Unterbaue mit einer Relieftafel — Reiterkampf — in der Mitte und männlichen Statuen (als Karyatiden verwendet) in den Ecken ein zweites Geſchoſs, in deſſen mittlerem Felde eine Nymphe mit einer Urne in einem kleinen Giebeltempel ſitzt. Zu beiden Seiten lagern alte bärtige Fluſsgötter. Sechs Stufen leiten zu einem Sockel, auf welchem als Bekrönung des Ganzen eine Reiterſtatue angebracht iſt. Der Entwurf fällt entſchieden in eine ſpätere als die Raffaeliſche Zeit, wie wieder der Grabmalentwurf, der in der Sammlung des Herzogs von Devonſhire Raffael zugeſchrieben wird, um ein Menſchenalter früher angeſetzt werden muſs.

7) Der todte Knabe auf dem Delphin. Den Brief Leonardo's hat Gotti II. 59 publicirt. Die betreffende Stelle lautet: »(Raffaelo) a fatto un modello di tera a Pietro d' Ancona d' un putino; e lui l' à presso che finito di marmo e dichono sta asai bene.« Der Brief Caſtiglione's an Andrea Piperario aus Mantua 8. Mai 1523 iſt in den lettere pittoriche V. 243 abgedruckt. Am Schluſſe desſelben (p. 245) heiſst es: „*Dissidero ancora sapere s' egli* (nämlich *Giulio Romano) ha più quel puttino di marmo di mano di Raffaelo e per quante si daria all' ultimo.*“ Es muſs zugegeben werden, daſs die Bezeichnung »puttino« nicht nothwendig auf den todten Knaben auf dem Delphin bezogen werden muſs. Die Lücke in den Nachrichten bis auf Cavaceppi kann ich jetzt einigermaaſsen ausfüllen. Hr. Dr. Th. Schreiber theilt mir aus dem »Inventario di mobili ritrovati nella Villa Pinciana dopo la morte della cha.ª mem.ª del Card.le Ludovico Ludovisi. 12. Gen.o 1633 (Archivio Ludovisi) folgende Angabe mit. fol. 34. „*un puttino morto sopra un delfino ferito di grandezza del naturale.*“ Kein Zweifel, daſs dieſelbe Darſtellung hier gemeint iſt, welche die von Cavaceppi reſtaurirte Statue verkörpert. Das Inventar läſst uns über den Schöpfer des Werkes im Ungewiſſen. Ob man aus dem Umſtand, daſs unmittelbar auf die Notiz über den puttino im Inventar die andere folgt: „due termini di metallo sopra due piedestalli di metallo — di mano dicono di Michel Angelo Buonarrota“, ſchlieſsen darf, jener ſei gleichfalls als ein nicht antikes, modernes Werk angeſehen worden, ſteht dahin. Jedenfalls wird der in der Gazette des beaux arts, II. per. t. IX. p. 79 ausgeſprochene Verdacht, der in Petersburg vorhandene puttino ſei ein Product des vorigen Jahrhunderts, weſentlich abgeſchwächt. Welche Gründe Cavaceppi beſtimmten, die im Beſitze Breteuils befindliche Statue auf Raffael zurückzuführen, iſt nicht bekannt; vielleicht hat die Kenntniſs des Briefes Caſtiglione's den Schluſs auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0374
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Raffael veranlafst. Dafs der im Befitz Breteuil's befindliche Knabe auf dem Delphin identifch ift mit dem Petersburger Exemplar — diefes wurde von Lyde Brown in Wimbledon um das Jahr 1787 an die Kaiferin Catharina II. verkauft, Lyde Brown hatte das Werk von Breteuil erworben — wurde von Guédéonow: L'enfant mort porté par un delphin Petersburg 1871 (Separatabdruck aus dem Bulletin der Petersburger Akademie) bewiefen. Der Auffatz von E. Dobbert in der Ruffifchen Revue 1877, p. 357: Ift der Knabe auf dem Delphin ein Werk von Raffael's Hand? beftreitet die feite Kette der hiftorifchen Prämiffen, gibt aber die Möglichkeit des Raffaelifchen Urfprungs zu. Dafs die Ausführung in Marmor von Raffael felbft herrühre, wird wohl Niemand mehr behaupten, dafs die Compofition weder der Antike noch dem 18. Jahrhundert angehöre, darf als ficher gelten. Zu voller Gewifsheit über den Raffaelifchen Urfprung würden wir aber erft dann gelangen, wenn in den Briefen Leonardo Sellajo's und Caftiglione's der Delphin, in dem Inventar der Sammlung Ludovifi der Name Raffael erwähnt wäre.

8) Jonas. Ueber Lorenzetti's Antheil f. Vafari IV. 369 und 578. Ueber das Modell im Kenfingtonmufeum: Robinfon Italian sculpture p. 149. Eine Federzeichnung mit aufgehöhten Lichtern (nach der Statue) befitzt die Windforfammlung. Welcker, Alte Denkmäler Bd. V. p. 481 hat auf ein Vafenbild ehemals in der cafa Baglioni in Perugia hingewiefen, in welchem Jafon dargeftellt wird, wie er im weitaufgefperrten Rachen des Ungeheuers triumphirend fteht und hier Raffael's Vorbild vermuthet. Eine Abbildung der Vafe befindet fich in den Monum. inediti publ. dall' istituto di corresp. archeologica. Vol. V. Darnach hätte alfo bei der Compofition des Jonas eine Erinnerung an ein in der Jugendzeit gefchautes Werk Raffael infpirirt. Auffallend bleiben jedenfalls die Anklänge an bekannte antike Typen.

9) Als ein Werk Raffael's wurde früher von Vielen auch die Mädchenbüfte aus farbigem Wachs im Liller Mufeum angefehen. Nach Lille fchenkte fie der Stifter des Mufeums, der Maler Wicar, welcher feit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in Italien mit grofsem Erfolge feinem Sammeleifer fich hingab. Näheres über die Herkunft der (gut reftaurirten, neu drapirten) Büfte ift nicht bekannt. Holde Anmuth und den beftechenden Reiz frifcher jugendlicher Schönheit kann man dem leicht vorgeneigten Köpfchen nicht abfprechen. Das blonde Haar erfcheint fchlicht gefcheitelt und wellenförmig über das Ohr zurückgelegt, das untere Augenlid ift träumerifch etwas emporgezogen, um den gefchloffenen Mund fpielt leichtes Lächeln. Zarte Rundung leiht allen Flächen den feinen Schmelz der Jugend, nur die Zeichnung des Kinnes prägt einen kräftigeren Zug dem fonft zarten Antlitze auf und läfst auf ein italienifches Original, welches dem Wachsbildner zum Porträte fafs, fchliefsen. Denn das allein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0375
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

dürfte feſtſtehen, daſs wir das Porträt eines italieniſchen (römiſchen) Mädchens und weiter ein im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts geſchaffenes Werk in der Liller Wachsbüſte beſitzen. Alle weiteren Vermuthungen fuſsen auf lockerem Grunde. Nichts berechtigt, Raffael als Urheber der Büſte anzunehmen, welcher in der Plaſtik doch nur als Dilettant auftreten konnte, während in der Wachsbüſte eine techniſch wohlgeſchulte, in dem Fache ganz heimiſche Kraft ſich offenbart. Ebenſo wenig erſcheint der antike Urſprung der Wachsbüſte annehmbar. Einzelnen äuſseren Anklängen, die an römiſche Frauenporträte erinnern, zum Trotze iſt doch die ganze Auffaſſung der Natur eine entſchieden nicht antike. Der Künſtler kennt die Antike, iſt aber kein antiker Künſtler; er benutzt nur die Kenntniſs antiker Werke, um das in allem Weſentlichen realiſtiſch behandelte Porträt in reinere Formen zu kleiden. Franzöſiſche Kunſtgelehrte (vgl. Gaz. d. b. a. III. 237; ferner 2de per. XVII. 193; und XXVI. 266) ſind geneigt, den Wachskopf in die Nähe Verrocchio's zu ſetzen und ziehen den Namen des Orſino Ceraiuolo, eines berühmten florentiner Wachsboſſierers, der mit Verrocchio in Verbindung ſtand, heran. Henry Thode (Mittheilungen des Inſtituts für öſterreichiſche Geſchichtsforſchung IV. 75) bringt die Wachsbüſte mit dem 1485 an der Via Appia aufgefundenen, vollſtändig conſervirten weiblichen Leichnam, welcher die Bewunderung der Zeitgenoſſen in höchſtem Maaſse erregte, auch Maler zur Nachbildung veranlaſste, in Verbindung. Die Berichte über den Fund ſtimmen aber, wie Chr. Hülſen in ſeinem Auffatze: die Auffindung der römiſchen Leiche vom Jahre 1485 ebend. IV. 3. Heft nachgewieſen hat, weder unter ſich, noch mit dem Charakter der Liller Büſte überein. Auch zeigt die letztere keine Spur, daſs ſie nach einer von der Todten abgenommenen Zeichnung oder Maske gearbeitet worden ſei. Die Kreidezeichnung in der Albertina (Br. 185) ſteht weder zu der Liller Büſte noch zu Raffael in irgend einer nachweisbaren Beziehung.

10) Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterrani octo et triginta libri. (ed. Paris 1511.) l. XXI. fol. 223. „*Floret item nunc Romae Jacobus Bononiensis qui Traiani columnae picturas delineavit omnium admiratione magnoque periculo circum machinis scandendo.*“ Die Identität mit Jacopo Ripanda hat Malvaſia (Felsina pittrice) nachgewieſen. Ueber Raffael's Theilnahme an den Nachzeichnungen der Reliefs der Trajanſäule erzählt Alf. Ciaccone in der Vorrede zu ſeiner historia utriusque belli Dacici. Rom. 1576: *Raphael Urbinas et eius discipuli Julius Romanus et Joh. Franciscus Polydorus multa diligentia et opera exhibita antigraphiam huius columnae extraxere multa ex ea in suos usus et picturas transferentes.*

11) Ueber die Beziehungen des Fabio Calvi zu Raffael iſt der Brief C. Calcagnini's an Jacob Ziegler (epp. l. VII. p. 101) die Hauptquelle: »Est

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0376
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Fabius Ravennas senex stoicæ probitatis, quem virum non facile dixeris humanior ne sit, an doctior. Per hunc Hippocrates integer plane latine loquitur et iam veteres illos soloecismos exuit. Id habet homo sanctissimus rarum apud omnes gentes, sed sibi peculiare, quod pecuniam ita contemnit, ut oblatam recuset, nisi summa necessitas adigat. Alioqui a Leone Pont. menstruam habet stipem, quam amicis aut affinibus solet erogare. Ipse holusculis et lactucis Pythagoræorum vitam traducit, in gurgustiolo, quod tu iure dolium Diogenis appellaveris, studiis non immorans sed immoriens et plane immoriens quum gravem admodum et periculosam ægritudinem homo alioqui octogenarius contraxerit. Hunc alit et quasi educat vir prædives et pontifici gratissimus Raphael Urbinas, facile pictorum omnium princeps seu in theoreticen seu in practicen inspicias. Architectus vero tantæ industriæ, ut ea inveniat ac perficiat, quæ solertissima ingenia fieri posse desperant. Prætermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat tam lepide ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi nunc de basilica vaticana, cuius architecturæ præfectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pont. ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi celitus demissum numen ad æternam urbem in pristinam maiestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest, ut cristas erigat ut multo magis se omnium obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens, utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitæ præmium putet. Hic Fabium quasi præceptorem et patrem colit ac fovet, ad hunc omnia refert, huius consilio acquiescit.« Vgl. auch den Brief Michiel's vom 11. April 1520 bei Morelli Notizie p. 210.

12) Die Streitfrage über den Autor der Denkſchrift harrt noch immer der endgiltigen Entſcheidung. Das Schriftſtück wurde im 17. Jahrhundert unter den Papieren des Grafen Baldassare Castiglione gefunden und dieſer als Verfaſſer desſelben erklärt. Zuerſt wurde es in der Ausgabe der Werke Castiglione's 1733 weiteren Kreiſen zugänglich. Erſt Francesconi beſtritt in einer kleinen Schrift 1799 die Autorſchaft Castiglione's und nannte Raffael als Verfaſſer. Dieſe Anſicht fand bald allgemeine Zuſtimmung. H. Grimm (Zahn, Jahrb. f. Kunſtwiſſenſchaft IV. 67) verwarf die eine und die andere Hypotheſe und ſchrieb dieſe Schrift dem Antiquar Andrea Fulvio zu. Dagegen trat E. Müntz (Raphael p. 603) wieder für Raffael in die Schranken. Er hob mit Berufung auf Albertini

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0377
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

hervor, dafs fowohl von der »meta«, wie von dem Gordianbogen, falls diefer in dem »arcus qui stabat ad introitum thermarum Diocletiani« gemeint fein follte, noch 1509 Refte vorhanden waren, Raffael daher mit Recht fagen konnte, er fei während feines römifchen Aufenthaltes Zeuge des vollftändigen Abbruches der Monumente gewefen. Ob man freilich »vestigia«, — nur folche erwähnt Albertini — mit den Denkmälern felbft identifch fetzen und ihr Niederreifsen bitter und fcharf beklagen müffe, erfcheint fraglich. Wir befitzen den handfchriftlichen Bericht in zwei Redactionen, einer kürzeren, in den Werken Castiglione's und fonft noch publicirt und einer ausführlicheren, ein Jahr jüngeren, angebunden an die Uebertetzung Vitruv's von Fabius Calvus, in der Münchner Bibliothek, abgedruckt bei Paffavant I. 508). Sie unterfcheiden fich von einander durch Zufätze und Auslaffungen. Die erfte Redaction nennt als einen befonders rückfichtslofen Verwüfter der alten Monumente den Bartolommeo della Rovere, einen Neffen Julius II.; die zweite fchweigt von ihm. Die erfte Redaction gibt als Beifpiele der neueften Zerftörungswuth die meta in der via Alexandrina, den arcus infelix und viele Säulen und Tempel an. Die zweite vermehrt die Zahl der Beifpiele. Man darf wohl den Zweifel anregen, ob der arcus infelix identifch fei mit dem Bogen am Eingang der Diocletianifchen Thermen. Vielleicht mufs man den erfteren in der via infelix, in der Nähe der porta scelerata oder Carmentalis am Abhang des Capitols fuchen. Entfcheidend für die Zeit der Abfaffung des Berichtes ift die Stelle: »una parte del foro transitorio, che pochi di sono fu arsa et distracta.« Wenn es gelingt, das Datum des Brandes auf dem Forum des Nerva im 16. Jahrhundert nachzuweifen, fo ift auch das Datum des Berichtes gewonnen. Die Hinweifung auf Fra Giocondo und Peruzzi im Texte foll nur als Mahnung gelten, bei der Forfchung nach dem Autor die Kreife weiter zu ziehen, als bisher gefchehen. Eine Prüfung der Münchner Handfchrift vom philologifchen Standpunkte fteht noch aus.

13) Die Verfe, welche der Gruppe links im Burgbrand zu Grunde liegen, lauten:

> Hæc fatus latos umeros subiectaque colla
> Veste super fulvique insternor pelle leonis
> Succedoque oneri; dextræ se parvus Iulus
> Implicuit sequiturque patrem non passibus æquis;
> Pone subit coniux.

14) Ueber den Antheil Giulio Romano's und Perino's fiehe Vafari V. 524 u. 593. Vgl. ferner das Leben Giovanni's da Udine VI. 551 des Fra Penni Fattore IV. 644 (»dilettosi di fare paesi e casamenti«), des Pellegrino IV. 650, Vincenzio da S. Gemignano IV. 490, und Polidoro V. 142.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0378
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

15) P. Bembo an Bibbiena (lett. pitt. V. 207): „*Or ora avendo scritto io fin qui, m è sopraggiunto Raffaello credo come indovino, che io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco: cioè che gli mandiate le altra istorie che s' hanno a dipingere nella vostra stufetta; cioè la scrittura dell' istorie; perciocche quelle che gli mandaste, saranno fornite depignere questa settimana.*“

16) Verwandte Darſtellungen aus der Antike beſitzen wir z. B. im Museo Capitolino IV. 62; in den Pitture Ercolane I. t. X. Amor mit der Peitſche bewaffnet auf einem Muſchelwagen, der von Schwänen gezogen wird, t. XXXVII. Amor von Delphinen gezogen. Eros, welcher Schmetterlinge ſeinem Wagen vorgeſpannt hat, iſt auf einer Sardonyxvaſe (Müller-Oſterley II. No. 668) dargeſtellt. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daſs nicht die Meinung ausgeſprochen wird, Raffael hätte gerade dieſe Vorbilder gekannt und benutzt. Es genügt, die Exiſtenz gleichartiger Bilder in der antiken Kunſt überhaupt nachgewieſen zu haben.

17) Gotti II. p. 55: „*È scoperta la volta d'Agostino Chigi: cosa vituperosa a un maestro; peggio che l' ultima stanza di palazzo assai.*“ Förſter (Farneſinaſtudien S. 28) will das Datum des Briefes ein Jahr früher angeſetzt wiſſen und verlegt demgemäſs die Vollendung der Fresken in das Jahr 1517. Er überſieht aber, daſs in dem Briefe von dem Wettſtreit zwiſchen Raffael und Sebastiano del Piombo die Rede iſt und die nahe Vollendung des Gemäldes Sebastiano's angekündigt wird. Das alles fällt aber in das Jahr 1518. — Aretino (bei Dolce) rühmt ſich, daſs er es war, welcher Agoſtino Chigi überredete, die Gewölbe in der Farneſina von Raffael ausmalen zu laſſen, doch ſagt er nicht, daſs er auch in Bezug auf den Inhalt der Gemälde die Egeria geſpielt habe.

18) Bereits Bellori hat das Epigramm des Philippos (Anthologia Planudea ed. F. Dübner No. 215) zur Erklärung des Bilderkreiſes herangezogen. Vgl. das Relief im Muſeo Capitolino IV. 30, wo Amoretten, mit den Inſignien der verſchiedenen Götter beladen, triumphirend auf Wagen fahren, die von Löwen, Greifen, Widdern, Hirſchen gezogen werden.

19) Die Stellen aus Apuleius (Amor et Psyche rec. Otto Jahn ed. altera), welche Raffael gleichſam illuſtrirte, ſind folgende:

et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium — et Psychen coram ostendit. (pag. 3.)

Sic effata foras sese proripit infesta et stomachata biles Venerias. sed eam protinus Ceres et Juno continuantur visamque vultu tumido quaesiere, cur truci supercilio tantam venustatem micantium oculorum coerceret? (p. 40.)

Venus cælum petit; iubet construi currum — de multis quæ circa cubiculum dominæ sic stabulant procedunt quatuor columbae et iugum gemmeum subeunt. (p. 45.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0379
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

tunc se ad Jovis regias arces dirigit — nec rennuit Jovis caerulum supercilium. (p. 46.)
nec Mercurius omisit obsequium; nam per omnium ora populorum passim discurrens sic mandatae praedicationis munus exequebatur. (p. 47.)
acceptam cum gaudio plenam urnulam Psyche Veneri citata rettulit. (p. 55.)
Interea Cupido amore nimio peresus — ad armillum redit alisque pernicibus cæli penetrato vertice magno Jovi supplicat suamque causam probat. tunc Juppiter prehensa Cupidinis buccula manuque ad os suum relata consaviat atque inquit —. (p. 61.)
per Mercurium arripi Psychen et in cælum perduci iussit. (p. 63.)
Das Gericht Jupiters (p. 62: Jubet Mercurium deos omnes ad contionem protinus convocare etc.) hat Raffael mit der Uebergabe des Trankes der Unſterblichkeit (p. 63 prorecto ambrosiæ poculo — Jupiter überreicht bei Apuleius ſelbſt den Trank, auf dem Deckenbilde bietet denſelben Mercur an) frei und ſelbſtändig verknüpft, dagegen die Hochzeit Amor's und Psyche's wieder wörtlich Apuleius entlehnt: p. 63: nec mora, cum cæna nuptialis affluens exhibetur. accumbebat summum torum maritus, Psychen gremio suo complexus. sic et cum sua Junone Juppiter ac deinde per ordinem toti dei. tunc poculum nectaris Jovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, ceteris vero Liber ministrabat. Vulcanus cænam coquebat. Horæ rosis et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiæ spargebant balsama, Musæ voce canora personabant, Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicæ suppari gressu formonsa saltavit, scæna sibi sic concinnata, ut Musæ quidem chorum canerent, tibias inflaret Satyrus et Paniscus ad fistulam diceret.«

20) Die Vorliebe der Kupferſtecher im Zeitalter Marcanton's für die Wiedergabe der Farenſinafresken wetteifert mit der Luſt der Künſtler, dieſelben zu ſtudiren und nachzuzeichnen. Wir beſitzen von Marcanton und ſeiner Schule eine ſtattliche Zahl von Blättern nach den Gruppen und Geſtalten im Pſycheſaale, unter welchen Cupido und die drei Grazien (B. 344), Hermes (B. 343) und Jupiter küſst den Cupido (B. 342) hervorragen. Nicht minder zahlreich ſind die Zeichnungen nach den Fresken. Als echte Skizzen verdienen hervorgehoben zu werden: Die getuſchte Federzeichnung für Cupido und die Grazien in Windſor, die Röthelzeichnung zu Mercur als Pſycheführer in Chatsworth, die Röthelzeichnung zu Pſyche, welche Venus die Büchſe überreicht im Louvre (Br. 257), die Röthelzeichnung zu den drei Grazien auf dem Hochzeitsbilde in Windſor (Ph. 14) und zu den Horen ebendort im Beſitze des Duc d'Aumale. Dieſe letztere Zeichnung (l'Art 1879. III. 302) iſt von beſonderer Schönheit. Sie bietet zugleich die beſte Handhabe, um durch Vergleichung die vielen in öffentlichen und privaten Sammlungen zerſtreuten Blätter auf ihre Echtheit zu prüfen. Das Reſultat iſt in den meiſten Fällen ein negatives.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0380
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

(Auch der Apollo in der Albertina (Br. 168) iſt nur eine Schülerarbeit.) Dorigny hat wie die Teppichcartons ſo auch die Farneſinafresken in 10 groſsen Blättern 1693 in ſeiner bekannten kräftigen Weiſe geſtochen. Daſs die Geſchichte Amor's und Pſyche in 32 Blättern, vom Meiſter mit dem Würfel und Agoſtino Veneziano geſtochen, eine häſsliche Miſchung niederländiſcher und italieniſcher Manier, nichts mit Raffael zu thun hat, bedarf keiner Erwähnung.

21) Die Schilderung der Thätigkeit Raffael's in ſeinen letzten zwei Lebensjahren beruht weſentlich auf den Urkunden, die Campori mitgetheilt hat; ſo insbeſondere ſeine Wirkſamkeit als Dombaumeiſter: Pauluzzi ſchreibt an den Herzog 17. Dezember 1519 (Campori p. 28): „*Li uomini di questa excellentia sentono tutti del melancolico. Et tanto più questo vi sente, per essersi posto in questa architettura et fa il Bramante et vorrebbe torre l'arte di mano a Juliano Leno et in questa mane lo trovai che ha disposto sopra dui pilastri ovver scarpa, che fa far il Papa per fortificare questo primo volto a la via de' Svizzeri che dimostrava ruina.*“

22) Der Cardinal von Pavia dachte anfangs daran, Michelangelo für die maleriſche Ausſchmückung der Kapelle in der Magliana zu gewinnen. Er ſchlug ihm (3. Mai 1510) als Gegenſtand die Taufe Chriſti vor (Daelli Carte Michelangelesche). Die Verwandtſchaft der blumenſtreuenden Engel auf dem Bilde Gottvaters mit den Horen in der Farneſina und mit dem Engel in der groſsen h. Familie geſtatten eine genaue Zeitbeſtimmung dieſes Werkes. Bei dem Martyrium der h. Cæcilia oder Felicitas ſcheint eine Schülerhand auch am Entwurfe thätig geweſen zu ſein. Aelter, als die Fresken der Magliana, ſind die Moſaiken in der Kuppel der Chigikapelle in Sta. Maria del popolo, obſchon der Abſchluſs der Arbeiten daſelbſt ſich noch viel längere Zeit bis nach Raffael's Tod hinauszog. Die abgekürzte Inſchrift des Moſaiciſten: Luigi oder Aloyſio da Pace aus Venedig und das Datum 1516 belehren uns über den Urſprung des Werkes. Um das mittlere Kreisbild, welches den Weltſchöpfer in Halbfigur von Engeln umgeben ſchildert, gruppiren ſich in acht Feldern durch ornamentale Streifen getrennt ſieben Planetenbilder und ein auf den Globus ſich ſtützender Genius. Jeder Planet wird durch eine antike Gottheit: Diana, Luna, Mercur, Venus, Apoll, Mars, Jupiter und Saturn vertreten. Sie ſind in entſprechender Bewegung als Halbfiguren geſchildert und ſtets von einem Segmente des Thierkreiſes umgeben, auf welchem ein Engel, der nach oben zum Schöpfer weiſt, oder in Anbetung verharrt, ruht. Dieſe Verbindung der Götter und Engel mag ihm von Dante eingegeben worden ſein, der im »Convito« Engel, Erzengel und throni die Planeten bewegen läſst; ſie erinnert auch an die Darſtellung der Propheten und Sibyllen Michelangelo's, denen gleichfalls ſtets ein begleitender Genius zur Seite geſtellt wird. Doch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0381
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

iſt bei Raffael die innere Beziehung eine andere, durchaus ſelbſtändige, wie denn überhaupt die Compoſition der Kuppelbilder Raffael auf der vollen Höhe ſeiner Entwickelung zeigt. Zu Gottvater und zum Engel Jupiters haben ſich Handzeichnungen in Oxford (Br. 53), zum Mars eine Röthelzeichnung in Lille (Br. 85) erhalten. Genauere Nachrichten über den Bau und die Ausſchmückung der Kapelle gibt Cugnoni im Archivio della società romana III. 439; IV. 197.

23) Die Verhandlungen mit den Nonnen des Kloſters S. Maria di Monteluce im Jahre 1505 hat Paſſavant (II. 311) nach Pungileoni abgedruckt. Aus einer Notiz im Giornale di erudizione artistica III. 176 erfährt man, daſs Raffael verpflichtet wurde, ſich an das Muſter der Krönung Mariä in der Kirche S. Girolamo in Narni, dem Werke eines wenig bedeutenden älteren (florentiner) Malers zu halten. Spuren, daſs Raffael damals die Arbeit begonnen, laſſen ſich nicht nachweiſen. Die als Studien zur Krönung Mariä ausgegebenen Zeichnungen in Oxford (Br. 52) und Louvre (Br. 278) beziehen ſich auf den Teppich mit der Krönung Mariä und ſind ein volles Jahrzehnt jünger. Der neue Contract vom Jahre 1516 iſt gleichfalls von Paſſavant (nach Bianconi) publicirt worden. Ob Raffael jetzt das Werk in Angriff nahm, erſcheint zweifelhaft; die untere Apoſtelgruppe trägt den gleichen, nur noch ſchärfer markirten Charakter, wie die Apoſtelgruppe in der Transfiguration, und läſst dadurch auf Schülerhände ſchlieſsen. Denſelben gehört jedenfalls die Ausführung. Störend wirkt die ſchwere Wolke, welche die obere Gruppe (Mad. wird von Chriſtus gekrönt) von der unteren ſcheidet. In buntgrellen Farben, wie in der Transfiguration, ſind die Gewänder der Apoſtel gemalt. Der gelbe und gelbgrünliche Ton herrſcht vor; gelb wird mit blau, grün mit roth verbunden, wodurch die unruhige, heftige Beweglichkeit des Ausdruckes der einzelnen Geſtalten noch geſteigert wird. Lehrreich iſt der Vergleich in der vaticaniſchen Galerie zwiſchen der Krönung von Monteluce und der benachbarten Krönung Mariæ Raffael's vom Jahre 1503. Das ſtill innige Andachtsbild iſt im Laufe der Entwickelung zu einem Gemälde voll ſtürmiſchen dramatiſchen Lebens geworden. Soweit vertritt die Krönung von Monteluce Raffael's letzte Richtung, mag auch unter den Händen der Schüler das Maaſs harmoniſcher Schönheit ſich ſtark verringert haben.

24) Die Heimſuchung, von der Holztafel auf Leinwand übertragen, ſtark reſtaurirt und mit der Inſchrift Raphael Urbinas f. Marinus Branconius f. f. verſehen, befand ſich bis zum Jahre 1655 in der K. S. Silveſter in Aquila, wo ſich noch die Widmungstafel befindet. Das Bild zeigt namentlich in dem Kopfe der Eliſabeth Raffael's gereifte Kunſt der Charakteriſtik. Derſelbe dürfte zu den ſchönſten älteren Frauenköpfen des Meiſters gehören. Die Hände beider Figuren ſind übermalt. Johannes der Täufer, gleich urſprünglich auf Leinwand gemalt, bereits zu Vaſari's Zeiten (XII. 48)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0382
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

in andere Hände (Franc. Benintendi) übergegangen, im Jahre 1589 im Beſitze der Medici, iſt in der Tribuna aufgeſtellt. Die Darſtellung des Johannes weicht von der typiſchen Auffaſſung weſentlich ab. Wir ſehen einen nackten Knaben (nur ein Pantherfell iſt um den rechten Arm und den linken Oberſchenkel leicht gewunden), vor einem Felſen ſitzen, von deſſen dunklem Geſtein ſich die warme, leuchtende Farbe des Körpers wirkungsvoll abhebt. Mit dem einen herabhängenden Arme hält er eine Rolle, mit dem anderen emporgehobenen weiſt er auf das Rohrkreuz, das ihm zur Seite aufgepflanzt iſt. Eine verdorbene Zeichnung in Röthel beſitzt die Uffizienſammlung (Br. 489). Im Louvre befindet ſich gleichfalls unter Raffael's Namen ein Johannes der Täufer, vor einem Felſen mit weit geſpreizten Beinen ſitzend, mit der erhobenen Rechten auf ein Kreuz vor ſich weiſend, während der Blick zurückgewendet iſt. Das an ſich unbedeutende Werk verdient nur deſshalb Aufmerkſamkeit, weil der Johannes auf der Madonna Impannata (im Gegenſinne) im Weſentlichen wiederkehrt.

25) Ueber die für den König und die Königin von Frankreich gemalten Bilder und die näheren Umſtände, unter welchen ſie beſtellt und vollendet wurden, geben die von Campori mitgetheilten Briefe der Agenten des Herzogs von Ferrara (p. 9 ff.) die beſte Auskunft. (Vgl. Gaye Carteggio II. No. XC. und XCI.) 25. Marzo 1518: „*Alla Exa. del Duca* (ſchreibt G. Gheri an Bald. Turini) *adviserò quello advisate della diligenzia che vi à Raffaello da Urbino in lavorare quelle figure, che ha ordine da S. Exa.*“ Derſelbe an Lorenzo de' Medici (3. Juni 1518). „*Le picture che ha facto Raffaello sono a firenze; domattina si partiranno li mulatiere che le portano. Raffaello ha mandato con quelle un suo garzone.*“ Ueber die h. Margaretha (im Louvre) fehlen alle urkundlichen Nachrichten. Nur die Thatſache ſteht feſt, daſs dieſes Bild nicht gleichzeitig mit dem h. Michael und der groſsen h. Familie beſtellt wurde. Nach Vaſari (X. 88) wurde das Bild der h. Margaretha »quasi interamente da Giulio (Romano) col disegno di Raffaelo« gemalt. Auf Vaſari's Notiz, dasſelbe wäre mit der h. Familie und dem Porträt der Johanna von Arragonien für den König von Frankreich beſtimmt geweſen, kann man kein Gewicht legen, da er offenbar die Margaretha mit dem Michael verwechſelt. Der Zuſtand des Louvrebildes iſt ſo gründlich verdorben und die Malerei ſo vollſtändig erneuert, daſs über den Stil und darauf hin über ſeine Herkunft kein ſicheres Urtheil abgegeben werden kann. Ein zweites Bild der h. Margaretha ſah der Anonymus Morelli (p. 72) 1528 im Hauſe des Zuanantonio Venier in Venedig. Dieſer hatte es von einem Benedictinerabte erhalten, für den es Raffael gemalt. Wahrſcheinlich iſt dieſes Bild identiſch mit dem im Wiener Belvedere bewahrten und ebenfalls identiſch mit dem von Vaſari

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0383
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

erwähnten. Wenigſtens trägt es ganz deutlich den Charakter Giulio Romano's. In Raffael's letzte Jahre fällt auch die ſog. kleine h. Familie oder vierge au berceau im Louvre. Raffael ſoll ſie für Adrian Gouffier, Cardinal von Boisy, 1519 päpſtlichen Legaten in Frankreich, gemalt haben. Aus dem Beſitze der Familie Gouffier gelangte ſie durch Schenkung an König Ludwig XIV. Die Scene iſt jener in der Perle dargeſtellten nahe verwandt. Das Kind hat ſich in der Wiege erhoben und wendet ſich, von der Madonna unterſtützt, dem Johannes zu. In der kleinen h. Familie ſitzt die Madonna vor einer mit Strauchwerk bewachſenen Mauer, rechts neben ihr ſteht in der Wiege das Chriſtkind aufrecht und beugt ſich über das Knie der Madonna vor, um die Wangen des Giovannino zu ſtreicheln, der auf der anderen Seite von der h. Eliſabeth (vgl. den alten Frauenkopf in der Impannata) unterſtützt, ſich dem Chriſtkind entgegenneigt. Der Entwurf geht unſtreitig auf Raffael zurück, die Ausführung gehört einem Schüler (nicht Giulio Romano) an. Das kleine Gemälde war mit einem Deckel, einer ſogenannte Couliſſe, verſehen, auf welche grau in grau die Figur der Abundantia gemalt iſt (ebenfalls im Louvre). Die jugendliche Frauengeſtalt, in ein dünnes anſchmiegendes Gewand, das die Arme freiläſst, gekleidet, ſtützt ſich mit der Rechten auf einen Sockel, über welchen der Mantel herabfällt, die Linke hat ſie auf die Hüfte zurückgelegt. Das Füllhorn, aus welchem einzelne Aehren herausſchauen, charakteriſirt ſie als Abundantia. Sie iſt als Statue gedacht, hat als Hintergrund eine Niſche, ruht mit den Füſsen auf einem halbkreisförmigen, mit einer Maske geſchmückten Vorſprunge. Trotz der Signatur fehlen doch die ſichern Merkmale des Raffaeliſchen Urſprunges. Weder der Kopf noch die Behandlung des Gewandes laſſen auf eine eigenhändige Arbeit Raffael's ſchlieſsen.

26) Der blumenſtreuende Engel in der groſsen h. Familie beruht offenbar auf demſelben Modellacte wie die eine Hore auf der Hochzeit Pſyche's in der Farneſina. Dadurch wird die Gleichzeitigkeit beider Werke beſtätigt. Ein verwandter blumenſtreuender Engel befindet ſich bereits im Venetianiſchen Skizzenbuche (Br. 118), der wieder mit einem Engel in der Verſammlung der Seligen von Luca Signorelli im Ovricto übereinſtimmt (Kahl p. 38). Die Nothwendigkeit liegt nicht vor, die älteren Bildungen mit der Schöpfung Raffael's in unmittelbaren Zuſammenhang zu bringen. Solche Geſtalten, die ſich aus der Situation ergeben, können wiederholt ſelbſtändig componirt worden ſein.

27) Die Beziehung des »principe della sinagoga« in dem Briefe Fra Sebastianos an Michelangelo (Gotti I. 128) auf Raffael iſt von Thauſing im Repertorium f. Kunſtwiſſenſchaft III. 433 als falſch zurückgewieſen worden. Nach Thauſing iſt darunter vielmehr der Erzengel Michael gemeint, welcher in der Legenda aurea des Jacobus a Voragine als

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0384
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

»princeps Synagogæ« bezeichnet wird. Unſere Deutung iſt aber dennoch die richtige, ganz abgeſehen davon, daſs dieſelbe allein vom grammaticaliſchen Standpunkt zuläſſig erſcheint. Sebastiono ſchreibt: »Duolmi nel animo, non sette stato in Roma a veder d u e quadri, che son iti in Franza del principe de la Sinagoga.« Bezieht man den Fürſten der Synagoge auf den h. Michael, ſo folgt nothwendig, daſs Raffael zwei Bilder des letzteren gemalt hat. Ferner auch davon abgeſehen, daſs es doch nicht füglich angeht, den biederen Sebastiono als einen »kirchlichen Würdenträger« zu charakteriſiren, der in der theologiſchen Literatur des Mittelalters heimiſch iſt, ſo iſt es keinem Kundigen fremd, daſs »Synagoge« und »princeps Synagogæ« im fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderte geläufige Schimpfworte waren. P. Eugen IV. klagte, daſs auf dem Basler Concile eine teufliſche S y n a g o g e voll Judengenoſſen eine neue Kirchenſpaltung geſtiftet hatte. Der rechtgläubigen Kirche wird in der Vita Sadoleti »Sathanæ synagoga« gegenüber geſtellt. Die Kirchen der Ketzer werden auf dem Lateraniſchen Concil wiederholt als Synagogen verdammt. In der Rede des Erzbiſchofs von Patras bei der Eröffnung der neunten Seſſion des Lateraniſchen Concils wird gegen die »Principes Synagogæ«, welche Chriſtum gekreuzigt, »quia magnitudinem Domini grato animo suscipere noluissent« heftig geeifert. Die Ketzer, die von der Wahrheit abweichenden, hochmüthigen Menſchen bilden eine Synagoge, ihr Anführer ist der princeps Synagogæ. Was lag näher, als daſs Sebastiano, in deſſen Augen Raffael's Anhänger eine Kunſtſecte vorſtellten, die von dem wahren Kunſtwege abwich, wie die Ketzer von dem wahren Glauben, und der nicht müde wurde, Raffael's Hochmuth zu geiſseln und an ſeiner Gröſse zu makeln, das in römiſchen Kreiſen geläufige Schimpfwort auf Raffael, der in des Teufels Küche herrſcht, übertrug. Wie weit ſich Sebastiano's giftiger Haſs verſtieg, beweiſt in demſelben Briefe die Beſchuldigung des Diebſtahls, den Raffael an dem Papſte tagtäglich verübe. »io voglio far toccar con mano al Cardinale che Raffaello roba almanco 3 ducati al zorno al papa.« Da war es ja noch glimpflich, wenn er ihn mit einem Sectirerhaupte verglich.

28) Wie feſt Raffael's Hoffnung auf ein längeres Leben, wie kurz ſeine Krankheit, wie unerwartet der Tod, beweiſt der jüngſt (E. M ü n t z, Raphael p. 635) aufgefundene Vertrag über den Ankauf eines Bauplatzes am 24. März 1520. Längſt war ihm und ſeinen Schülern die alte, dem Bramante abgekaufte Behauſung zu enge geworden, und er gezwungen, für die Schüler Werkſtätten zu miethen. Jetzt dachte er daran, in der Via Giulia ſich ein würdiges groſses Künſtlerheim zu ſchaffen. Da raffte ihn plötzlich eine furchtbare Krankheit in wenigen Tagen hinweg. Ueber den Tod Raffael's berichtete Pauluzzi am 7. April an den Herzog von Ferrara (C a m p o r i p. 30): *„Raphael da Urbino ora si è sepulto a la*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0385
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Rotonda et è morto di una febre continua et acuta, che gia octo giorni l'assalto e per esser stà omo de' singular virtù, ne duole a qualunque di esso avea cognitione: et per mia fè che è sta gran perdita." Den Bericht Pandulfo Pico's an die Markgräfin von Mantua vom 15. April 1520 hat Campori in der Gazette d. b. a., II. per. t. VI. p. 364 mitgetheilt. Er ſchreibt, daſs Raffael in der Nacht des Charfreitags geſtorben ſei, ſchildert den Schmerz des Hofes, da von ihm noch viel gröſsere Dinge erwartet wurden, erzählt, daſs man von nichts anderem ſpreche, als von ſeinem Tode, und daſs Raffael für ſein Begräbniſs 1000 Ducaten angeſetzt und jedem ſeiner Diener 300 Ducaten vermacht habe. Einen dritten Bericht vom 11. April 1520, den Brief des Ser Marco Antonio Michiel de Ser Vettor an Antonio di Marſilio in Venedig gerichtet, hat Morelli (Notizia d'opere scritta da un Anonymo) p. 210 publicirt. Die Hauptſtellen darin ſind: Il venerdi Santo di notte venendo il Sabbato a hore 3 morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Raphaelo da Urbino con universal dolore de tutti maximamente delli docti. Dieſes erklärt er durch den Hinweis auf die gelehrte Thätigkeit Raffael's: für die Gelehrten »stendeva in un libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui de Roma, mostrando si chiaramente le proportioni forme et ornamenti loro che haverlo veduto haria iscusato ad ognunno haver veduta Roma antiqua et già havea fornita la prima regione: nè mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria delle ruine s' avia raccolto; ma ancora le faccia con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architectura et dalle istorie antiche, ove le ruine non le retenevano, havea appreso, expressissimamente designava. — Il Pontefice istesso ne ha havuto ismisurato dolore et nelli XV. giorni, che è stato infermo, ha mandato a visitarlo et confortarlo ben 6. fiate. Penſate che debbiano havere fatto gli altri. Michiel gibt den Nachlaſs auf 16000 Ducaten an, darunter 5000 in Baarem. »La casa, che già fu de Bramante, che egli compro per ducati 3000, ha lassata al Cardinal de S. Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente. Den ominöſen Einſturz der Mauern im Vatican erwähnt auſser Pico und Michiel auch Antonio Tebaldeo in dem ſchönen an Caſtiglione, auf Raffael's Tod gerichteten Sonette, welches Campori (Gaz. d. b. a.) publicirt hat:

Non senza segni dal vel fral si sciolse
Che il gran palazzo per sua man si adorno,
Che par non ha, s'aperse, e cader volse.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0386
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

V.

1) Die quellenmäfsigen Nachrichten über den Bau der Lorenzofaſſade ſind aus Milaneſi's Lettere zuſammengeſtellt. Sie befinden ſich daſelbſt zerſtreut in den Kapiteln: Lettere, Ricordi und Contratti. Die Verträge mit den Steinmetzen von Carrara und Pietra Santa ſind abgedruckt pag. 661—665, 673; über die Verhandlungen mit dem Papſte im Jahre 1517 bringen die Ricordi zwei Relationen, die aber in allen weſentlichen Punkten übereinſtimmen (pag. 565 und 567); der Contract vom 19. Januar 1518, laut welchem ſich Michelangelo dem Papſte gegenüber zur Ausführung der Lorenzofaſſade gegen die Zahlung von 40000 Ducaten verpflichtet, wird im Wortlaute pag. 671 mitgetheilt. Ueber den Streit mit den Carrareſen handeln die Briefe Michelangelo's an ſeinen Bruder No. CXIV (2. April 1518), an Pietro Urbano No. CCCXLIX (März 1518) und an Domenico Buoninsegni No. CCCL (März 1518). Die bitteren Klagen über die Werkleute von Pietraſanta ſtehen zu leſen in den Briefen Michelangelo's an ſeinen Bruder No. CXVI und CXIX von 18. April und 2. September 1518 und an Berto di Filicaia No. CCCLVI (Auguſt 1518). In einem Briefe No. CCCLXXIV, der in den erſten Monaten 1520 geſchrieben iſt, gibt Michelangelo einen zuſammenfaſſenden Bericht über den Gang der Verhandlungen ſeit 1516 und zählt die dabei erlittenen Kränkungen und das ihm angefügte Unrecht auf. Der Brief führt bei Milaneſi unbegreiflicher Weiſe die Adreſſe an Sebaſtiano del Piombo, während doch der flüchtigſte Blick auf den Inhalt zeigt, daſs derſelbe an eine offizielle Perſönlichkeit gerichtet iſt, ohne Zweifel an Domenico Buoninſegni, welcher in der ganzen Angelegenheit den Vermittler zwiſchen Michelangelo und dem Papſte ſpielte. Die Schluſsſätze des Briefes ſind dafür entſcheidend. »Consigliomi ch' io facci fare un Breve e che 'l Papa lo segnera. Jo vi prego mi facciate una minuta di detto Breve e che voi aconciate e' danari ricevuti per detta opera die San Lorenzo, in modo che e' non mi possino essere mai domandati; e ancora aconciate, come in cambio di detti danari che io ò ricevuti, papa leone si piglia il sopra detto aviamento, marmi, masserizie . . .« Auf das empfangene Breve bezieht ſich dann der Ricordo vom 10. März 1520 pag. 581.

2) Sebaſtian del Piombo an Michelangelo: »Credo che avete saputo, come quel povero de Raffaelo de Urbino è morto, di che credo vi abbi despiaciuto assai, e Dio le pardoni. Hora brevemente vi aviso come el si ha a depingere la sala de' pontifici; del che e garzoni di rafaello bravano molto et voleno depingerla in olio; vi prego vogliate a recordarvi di me et recomandarmi a Monsignore Reverendissimo. Et se io son bono a simil imprese, vogliatevi mettermi in opera, perchè io non

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0387
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

vi farò vergogna, come credo non vi haver facto insino al presente.« Pini, scritture No. 143.

3) Der Brief Sebaſtiano's, welcher über ſeine Unterredung mit dem Papſte berichtet, iſt bei Gaye II. p. 487 abgedruckt, aber hier wie auch ſonſt noch mit dem falſchen Datum 1512 verſehen. Der Beweis, daſs er in das Jahr 1520 geſetzt werden müſſe, wurde in meiner Schrift: Michelangelo in Rom S. 46 geliefert. Den Brief Sebaſtiano's vom 27. October 1520 hat Gotti I. 138 publicirt.

4) Die Documente, welche ſich auf die Chriſtusſtatue beziehen, ſind folgende: Der Vertrag vom 15. Juni 1514 bei Milaneſi p. 641; der Brief an Lionardo Sellajo vom 21. Dezember 1518, mit der Nachricht, daſs der Block noch in Piſa liege, bei Milaneſi No. CCCLIX; die Briefe Sebaſtiano's aus Rom 1521 über die ſchlechte Arbeit Urbano's bei Gotti I. p. 141; der Brief Frizzi's vom 11. September 1521, daſs er die Herſtellung der Statue unternimmt bei Pini Scrittura No. 103, der Ricordo Michelangelo's über die an Frizzi geleiſtete Zahlung bei Milaneſi p. 583 und der Dankbrief Vari's bei Gotti I. 243. Aldroandi ſah die Statue 1550 und beſchreibt ſie in folgender Weiſe p. 145: »Dentro la chiesa di Sta. Maria della Minerva: Presso l'altar maggiore si vede un Chriſto ignudo con la croce in mano, opera di Michel Angelo fatta ad instantia di M. Metello Varo di Porcari. Aldroandi theilt dann die Inſchrift mit: METELLVS VARVS ET PAVL. CASTELLANVS ROMANI, MARTIAE PORTIAE TESTAMENTO HOC ALTARE EREXERVNT CVM TERTIA PARTE IMPENSARVM ET DOTIS QVAM METELLVS DE SVA SVPPLENS, DEO OPT. MAX. DICAVIT. Er fährt dann p. 147 fort: In casa del detto Metello Varo Porcari — in una corticella overo orticello vedesi un Christo ignudo con la croce al lato destro non fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia, opera di Michel Angelo et la dono a M. Metello et l'altro simile a questo, che ora è nella Minerva; lo fece far a sua spese M. Metello al detto Michel Angelo.

5) Die Bitte Königs Franz' I. wurde durch Gabriello Paccagli (30. Januar 1519) vermittelt. Gotti II. p. 58. Auch die Aufforderung der Bauvorſteher von S. Petronio (2. Juli 1522) theilt Gotti II. p. 60 mit; die Briefe Angiolini's und Grimani's (1523) ſind daſelbſt ebenfalls p. 61 abgedruckt; die Antwort Michelangelo's an Angiolini bei Milaneſi No. CCCLXXVIII.

VI.

1) Die wichtigſte Quelle für die erſten Verhandlungen und Pläne, die Mediceergräber betreffend, iſt ein längerer an Giovanni Francesco Fattucci,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0388
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

den Vertrauensmann des Cardinals Giulio di Medici gerichteter Brief aus dem Jahre 1523 (Milaneſi Lett. CCCLXXIX). Aus den Anfangsworten des Briefes: »e' sono ora circa dua anni ch' io tornai da Carrara d'allogare a cavare e' marmi delle sepulture del Cardinale e andandógli a parlare, lui mi disse che io trovassi qualche buona risoluzione di far presto dette sepulture« ergibt ſich nicht bloſs das Datum desſelben (der Vertrag mit den Steinmetzen wurde (Milaneſi p. 694) in Carrara am 21. April 1521 geſchloſſen), ſondern auch der ernſte Beginn des Werkes im Jahre 1521.

2) »Ricordo come oggi questo di dodici di gennaio mille cinquecento ventitrè comincio Bastiano legnaiuolo a lavorar meco in su modegli delle sepulture di San Lorenzo.« Milaneſi p. 583. Ebendort p. 587 zum 12. März 1524. „*E detto di detti a Bastiano legnaiuolo lire sei per quattro giornate, che fu l' ultimo di che fu finito uno de' modegli delle dua sepulture della sagrestia.*“

3) Der Brief Andrea Sanſovino's (Pini Scritture No. 111) ſchlägt einen anderen Ton an, als der 1517 (ſiehe oben S. 197) von Jacopo Sanſovino an Michelangelo geſchriebene. So grob der letztere, ſo gut kameradſchaftlich iſt der gegenwärtige gehalten. »La sera di paschua parlai col papa. Sua Santità mi disse che voi gli avete parlato bene di me e disse che n' arebe piacere assai che io me convenisse con esso voi a tale cosa; et ancora disse velo farà a sapere et ancora Sua Santità m' ipose io ve ne iscrivesse, e cosi io ve lo scrivo in questa la voglia mia . apresso caro mio michelagnolo voi sapete et conoscete la mia suffizienza et quanto io vaglio, et cosi io me offero a fare tanto quanto a voi sera di piacere.« Welche Antwort Andrea Sanſovino auf ſein Angebot empfing, wiſſen wir nicht. Der Brief an den Papſt Clemens VII., in welchem er gegen jede Mitwirkung anderer Künſtler ſich verwehrt, hat ſich in zwei, wenig unter einander abweichenden Concepten erhalten (Milaneſi Lett. No. CCCLXXXI). Man ſieht aus demſelben, daſs Michelangelo auch nicht eine Spur höfiſcher Ader beſaſs. Er fängt denſelben mit einer moraliſchen Betrachtung an: »Perche e' mezzi spesse volte sono cagione di grande scandali, però io ò preso ardire, senza quegli, scrivere a vostra Santità circa le Sepulture qua di San Lorenzo. Jo dico che non so qual si sia meglio, o 'l mal che giova, o 'l ben che nuoce.«

4) In der Ueberweiſung des Rieſenblockes an Michelangelo durch Rathsbeſchluſs vom 22. Auguſt 1528 (Milaneſi pag. 700) heiſst es: »ch'el decto marmo, non obstante che pel passato fussi stato allogato ad altri, si debba dare et concedere al prenominato Michelagniolo Buonarroti, el quale ne debba cavare e farvi drento una figura insieme o congiunta con altra, che et come parrà et piacerà a Michelagniolo decto.« Ueber die Herculesſkizzen vgl. Robinſon (Oxford Cat.) pag. 56. Vaſari erzählt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0389
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

im Leben Bandinelli's (VI. 148) ausführlich die Geſchichte des Blockes, welcher erſt 1525 aus den Steinbrüchen von Carrara nach Florenz transportirt wurde. Nach Vaſari war der Block erſt bei Gelegenheit der Arbeiten für die Faſſade von S. Lorenzo ausgegraben worden. Doch ſcheint er identiſch mit jenem zu ſein, über welchen die Signorie 1508 mit Alberigo Malaſpina verhandelt hatte. Bekanntlich blieb der endliche Sieg in der Sache Bandinelli, welcher nach dem Sturze der Republik den Marmor wieder an ſich brachte und aus demſelben (1539) die berüchtigte Herculesſtatue meiſselte.

5) Das Patent, welches Michelangelo zum governatore der Befeſtigungen ernennt, iſt bei Milaneſi p. 701 abgedruckt. In der Jubiläumsſchrift: Michelangelo Buonarroti. Ricordo al popolo italiano. Firenze 1875 iſt eine Abhandlung eines anonymen Militärs: Michelangelo e le fortificazioni di Firenze abgedruckt, welche ſich weitläufig über Michelangelo's Antheil an den Befeſtigungsplänen ausläſst, ſeine perſönliche Thätigkeit während der Belagerung aber nur flüchtig nach mangelhaften Quellen berührt.

6) Erſt die Publication des Briefes an »mio caro amico« Battista della Palla, über deſſen Perſönlichkeit und Schickſal Varchi in ſeiner Storia fiorentina (ed. Colon. 1721) p. 447 Näheres mittheilt, hat die alte Legende von Michelangelo's Fluchtmotiven gründlich zerſtört. Der Brief Buſini's iſt in den Lettere a B. Varchi, Firenze Lemonnier 1861 abgedruckt, jener an Palla von Milaneſi (Lett. No. CDVI) zum erſtenmale herausgegeben. Einen weiteren Beleg für die Richtigkeit der Angabe Michelangelo's, die Abſicht nach Frankreich auszuwandern habe ihn zum Verlaſſen ſeiner Vaterſtadt bewogen, liefern die Briefe des franzöſiſchen Geſandten in Venedig Lazare de Baif an K. Franz und den Mareſchal Anne de Montmorency. (Nach der Revue d' Anjou, Angers 1857 publicirt in der Gaz. d. beaux arts II. per. XIII. 275). Die Erzählung der Umſtände, unter welchen Michelangelo's Rückkehr vor ſich ging, beruht auf den Berichten des florentiner Orators in Ferrara Galeotto Giugni an die Balià (Gaye II. No. CLVII—CLIX) und auf Palla's Briefen (Gotti I. 195 und II. 72). Daſs die Confiscation der Habe Michelangelo's in der That ernſtlich befürchtet wurde, zeigt der Eifer ſeiner Umgebung, Hausrath und Hausvorräthe zu verbergen. Wir beſitzen noch von der Hand des Francesco Granacci ein Verzeichniſs der Dinge, welche während der Flucht Michelangelo's in ein heimliches Verſteck gebracht wurden; auſser fünf Fäſschen Wein und mehreren Scheffeln Korn und Gerſte, elf Zinnteller und elf kleinere Zinnſchüſſeln, etwas Woll- und Leinenzeug, ferner ein Teppich, Polſter und eine Matratze. Anderes, was nicht mehr verſteckt werden konnte, einige Fäſschen Oel und Wein, wurde verkauft. Das Verzeichniſs lehrt uns den einfachen Haushalt des Künſtlers kennen. Eine beigefügte Notiz vom 22. October über das Reiſegeld des Steinmetzen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0390
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Baſtiano di Francesco, welcher Michelangelo in Venedig auffuchen ſollte, hilft uns auſserdem die Dauer des Aufenthaltes in Venedig beſtimmen. Bei den erſten Angriffen des Feindes, welche ſich gegen S. Miniato richteten, war Michelangelo nicht gegenwärtig. — Seine Geldverluſte während der Belagerung führt Michelangelo in einem Briefe an Seb. del Piombo vom 26. Juni 1531 an: »tremila ducati, che portai a Vinezia diventorono, quando io tornai a Firenze, cinquanta, e tolseme el Comune circa mille cinquecento.«

7) Gaye II. No. CLVIII, p. 210. „*Hier mattina cosi il di 31. Ottobre continuarono il trarre insino al sera al detto Campanile (di S. Miniato) e benchè gli dessino molti colpi, non feciono profitto alcuno.*“ — 9. Novembre: *Non traggono più al campanile, perchè si sono adveduti che lopera era vana.*

8) „Anno 1530. 22. Febr. *(Operarii) deliberaverunt eorum auctoritate, quod Michelangelus de Buonarrotis civis florentinus et architectus, una cum duobus sociis possit ire in Cupola ad eius libitum, impune et pro una vice tantum.*“ C. Guaſti, La Cupola di S. M. d. F. 1857. p. 130.

9) Vaſari (ed. Torrentino p. 980): *Baccio Valori fu mezzano, in fargli far la pace col Papa et con la Casa de' Medici, la quale era da lui stata molto ingiuriata. Et per la virtù sua merito che gli fosse perdonato; atteso ch' egli era molto volto a cose brutte et contra di loro aueua promesso fare disegni et statue ingiuriose, in vituperio di chi gli aueua dato il primo alimento nella sua pouertà.*“

10) Auſser Vaſari's Erzählung (VII. 202) ſind als Quellen für das Gemälde der Leda benutzt worden: der Brief des Herzogs von Ferrara (29. October 1530) im Archiv Buonarroti, in welchem dieſer ſeine Freude über die Vollendung der Leda ausſpricht, wie das Bild transportirt werden ſoll, anfragt und Michelangelo die Beſtimmung des Preiſes überläſst; der Brief Mini's aus Lyon v. 23. Dezember 1531 und der Brief Ruſtici's aus Paris 20. Februar 1532, beide in Pini's Scrittura No. 117 und 154 facſimilirt und die Briefe Tedaldi's bei Gotti I. 201. Ueber die weiteren Schickſale des Bildes in Frankreich s. Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p. 156. Den Carton in der Londoner Akademie (Burlingtonhouſe) ſprechen ſowohl Paſſavant (Kunſtreiſe p. 32) wie Waagen (K. u. K. in England II. 154) Michelangelo ab, dagegen glaubt Reiſet (Gaz. d. b. a. II. per. t. XV. p. 246) in den Magazinräumen der Londoner Nationalgalerie das Originalgemälde Michelangelo's, eine Temperamalerei, 1838 vom Herzog von Northumberland der Nationalgalerie geſchenkt, entdeckt zu haben. Es iſt arg beſchädigt, die Farbe zur Hälfte herabgefallen, aber auch in dieſem Zuſtande noch von mächtiger Wirkung. Leda nach links gewendet ruht halbliegend auf der Erde, den Rücken an rothe Kiſſen gelehnt. Der mit einem Diadem geſchmückte Kopf neigt ſich dem Schwane zu. Die Augen ſind beinahe geſchloſſen, das Haar blond. Mit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0391
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

den beiden angezogenen Schenkeln preſst ſie ſanft den Körper des Schwans, der ſtark die Flügel bewegt. Die rechte Hand liegt auf dem linken Beine auf, der rechte Arm iſt zurückgebogen. So lautet Reiſet's Beſchreibung. Das Museo nazionale in Florenz beſitzt eine Marmorſtatue der Leda, welche auf den Carton zum Gemälde zurückgeführt wird und ſchon aus dieſem Grunde, von der ganz anderen Technik und den plumpen, zum Theil vergriffenen Formen abgeſehen, nicht als ein Werk des Meiſters angeſehen werden kann. Die Verwandtſchaft der Figur mit der Leda auf dem Kupferſtiche des Enea Vico iſt unverkennbar, über die Herkunft der Statue nichts bekannt.

11) Vaſari erzählt ſeine Bemühungen, 1537 die Arbeiten an den Grabdenkmälern fortſetzen zu laſſen in der Biographie Tribolo's VI. 65. Ueber die ſpäteren Verhandlungen s. Gaye III. No. LXXXII, LXXXVIII, LXXXIX und XCIII., ferner Lett. pitt. III. p. 78.

12) Ueber die Weiſe, wie Michelangelo den Marmor behandelte, berichtet Blaiſe de Vigenère im Commentar zu den »Images de Philostrate« Paris 1629. p. 853, wie er ſelbſt geſehen habe, daſs Michelangelo noch als ſechzigjähriger Greis von dem Blocke in einer Viertelſtunde mehr Stücke losgehauen, als 3 jugendkräftige Steinmetzen in der Zeit von 3 bis 4 Stunden im Stande geweſen wären. Er ſchlug mit ſolcher Gewalt darauf los, daſs man fürchten muſste, der ganze Block gienge zu Grunde. Die Stelle iſt öfter, zuletzt bei Vaſari VII. 158 (Anmerkung) reproducirt.

13) Michelangelo's Epigramm lautet:

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

14) Die Erklärung Michelangelo's der Figuren am Grabmale Giuliano's wurde von G. Dupré in der Jubiläumsſchrift: M. A. Buonarroti, Ricordo al popolo italiano p. 73, publicirt. Sie lautet:

„El Cielo“ *„e la Terra“*

„El di e la nocte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso condocto alla morte el duca Giuliano: è ben giusto ch' e' ne facci vendecta, come fa: e la vendecta é questa: che avendo noi morto lui, lui cosi morto à tolta la luce a noi, e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra. Che àrebbe di noi dunche fatto mentre vivea?“

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0392
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

VII.

1) Aus dem bei Milaneſi Lett. p. 708 vollſtändig mitgetheilten Breve heben wir den Eingang heraus, weil er für das hohe Anſehen Michelangelo's in Rom beſonders glänzendes Zeugniſs bitet. »Excellentia virtutis tuæ cum in sculptura et pictura, tum in omni architectura, quibus te et nostrum sæculum ampliter exornasti, veteres non solum adæquando sed congestis in te omnibus quæ singula illos admirandos reddebant, prope superando; Nos merito permovet, ut te in loco honoris et amoris nostri præcipuo collocantes usum virtutis tuæ in picturis, sculpturis et architecturis Palatii nostri Apostolici ac operibus in illo nunc et pro tempore faciendis libenter capiamus. Itaque te supremum architectum sculptorem et pictorem eiusdem Palatii nostri Apostolici auctoritate apostolica deputamus.« Im weiteren Verlauf des Breves wird das jüngſte Gericht (pictura et historia ultimi iudicii) erwähnt und geſagt, das Werk ſei bereits begonnen (dictum opus a te inchoari ceptum). Nach Condivi's Erzählung hatte der Papſt, als er Michelangelo in ſeiner Werkſtätte beſuchte, nach dem Carton ſehen wollen, »fatto sotto Clemente per la facciata della Capella di Sisto.« Darnach würde der Beginn der Arbeit in das Jahr 1532 oder das nächſtfolgende zu ſetzen ſein, in die Zeit, in welcher Michelangelo eine Nebenwerkſtatt in Rom beſaſs.

2) Ueber Aretino's Beziehungen zu Michelangelo handeln: Lett. pitt. III. p. 86. Milaneſi No. CDXXI. Lett. pitt. III. p. 113, 132, 152 und Gaye II. No. CCXXXV. p. 332.

3) Milaneſi No. CDXLV. und No. CDLIII. Studien zur Bekehrung Pauli beſitzen das Britiſh-Muſeum und die Oxforder Sammlung. Der älteſte Kupferſtich nach der Bekehrung Pauli iſt von Beatrizet B. 33; die Kreuzigung Petri hat J. B. de Cavalleriis geſtochen.

4) Die Quellen für die Erzählung der letzten Schickſale des Juliusdenkmales müſſen aus Milaneſi, Gaye, Gotti zuſammengeleſen werden. Die Verhandlungen mit dem Herzoge von Urbino ſind theils bei Gotti, theils bei Gaye abgedruckt. Gotti (I. 264) theilt den Brief des Herzogs vom 7. September 1539 an Michelangelo mit, Gaye (II. No. CCXIV) den Brief von 6. März 1542, in welchem der Herzog mit Rückſicht auf den Plan des Papſtes, Michelangelo in der Capella Paolina zu beſchäftigen, die Reduction des Denkmales zugeſteht. Auch die folgenden Urkunden in Gaye's Carteggio No. CCXV bis CCXVIII beziehen ſich auf das Juliusdenkmal. Die von Gaye edirte Bittſchrift an den Papſt findet ſich auch bei Milaneſi Lettere No. CDXXXIII vor, ebendort der Contract mit Raffaelo da Montelupo (p. 709) und der letzte Vertrag mit den Agenten des Herzogs von Urbino, am 20. Auguſt 1542 abgeſchloſſen (p. 715). Daſs Michelangelo ſchlieſslich die beiden Statuen, die »vita attiva« und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0393 © Universitätsbibliothek Heidelberg gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

vita contemplativa eigenhändig vollendete, ergibt ſich aus dem Briefe an Salvestro da Montauto vom 3. Februar 1545 (Milaneſi No. CDXLV. Die Geldverrechnungen ſchleppten ſich noch mehrere Jahre länger. Am 14. Mai 1548 bekräftigt Bernardo Bini, daſs er im Anfange des Pontificates Leo X. die Summe von 3000 Ducaten an Michelangelo gezahlt habe.

VIII.

1) Wilhelm Lang in den Transalpiniſchen Studien 1875. I. S. 173. Vgl. K. Witte, Zu Michelangelo Buonarroti's Gedichten in Böhmer's Romaniſchen Studien Heft I. Halle 1871. Die Ueberſetzungsproben ſind theils Witte, theils S. Haſenclever in der Jubiläumsausgabe der Gedichte, A. Dürr, Leipzig 1875 entlehnt. Ueber die muſicaliſche Compoſition einzelner Gedichte berichtet Leto Puliti bei Gotti II. p. 97 und publicirt drei Compoſitionen.
2) Die Dialoge Donato Gianotti's (in die Ausgabe ſeiner Werke, Florenz, Lemonnier 1850 nicht aufgenommen) ſind mir nur aus Gotti's und Lang's Auszügen bekannt. Als eine Frucht dieſes Verkehres mit florentiner Verbannten darf wohl die Brutusbüſte (im Muſeo nazionale) gelten, welche Michelangelo angeblich nach einer antiken Gemme (?) zu meiſseln begonnen hatte, deren Vollendung er dann ſeinem jüngeren Freunde und Gehilfen Tiberio Calcagni überlieſs. Aus welchen Gründen der letztere von der Arbeit abſtand, iſt nicht bekannt. Auch unvollendet übt der häſsliche aber gewaltige, an eine elementare Raſſe erinnernde Kopf ein groſsen Eindruck. Das Werk fällt in die vierziger Jahre des Cinquecento.
3) Die Quellen, aus welchen wir unſere Nachrichten über das Verhältniſs Michelangelo's zu Tommaso de' Cavalieri ſchöpfen, ſind die an den letzteren gerichteten Briefe, bei Milaneſi (No. CDXI und CDXVI) abgedruckt, die Briefe Angiolini's vom 1. Auguſt und 18. October 1533 (Gotti I 233, 234) die Antwort Cavalieri's auf Michelangelo's Brief vom 2. Auguſt 1533 (Pini Scrittura No. 167), endlich die Sonette Michelangelo's (Guaſti No. 30 und 31). Die letzte Strophe im Sonett No. 31 lautet:

Se vint' e pres' i' debb' esser beato
Maraviglia non è se nud' e solo
Resto prigion d' un' Cavalier armato.

Offenbar ſteckt in dem »Cavalier armato« eine Anſpielung auf den Namen Cavalieri's. Die Briefe Michelangelo's datiren aus dem Jahre 1533 und ſind aus Florenz geſchrieben. Da Cavalieri als römiſcher Gentiluomo geſchildert wird, ſo kann man nicht annehmen, daſs die Freundſchaft in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0394
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Florenz erwuchs. Wahrſcheinlich lernte ihn Michelangelo kennen, als er im April 1532 ſich in Angelegenheiten des Juliusdenkmales in Rom aufhielt. Das Datum der Briefe ſchlieſst die Meinung Milaneſi's, Gotti's u. a. aus, daſs ſie eigentlich an die Marchesana di Pescara gerichtet waren. Denn Vittoria Colonna verlieſs 1526 Rom, lebte in Orvieto, Arpino und Ischia und kehrte erſt 1536 wieder nach Rom zurück. — Das Porträt, welches Michelangelo nach Vaſari (ritrasse Michelangelo messer Tommaso in un cartone grande di naturale) von ſeinem Freunde gezeichnet hatte, iſt verſchollen. Wenn Vaſari hinzufügt: »nè prima nè poi di nessuno fece il ritratto, perchè aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza«, ſo wird dieſe Behauptung durch den Porträtkopf Leo's X. in Chatsworth Lügen geſtraft. Auch zum Porträt der Vittoria Colonna ſoll er angeblich einen Carton entworfen haben. Die Bildniſſe der Vittoria (das Doppelporträt mit dem Marchese di Pescara zuſammen in der Casa Santangelo in Neapel von Sebastian del Piombo, ein anderes im Beſitze des Domenico Campanari (1850), welches von Marcello Venusti gemalt ſein ſoll, und das Knieſtück in der Galerie Colonna von Girolamo Muziano) ſtimmen weder unter ſich noch mit den Profilporträten auf den Medaillen, deren A. Armand (les medailleurs italiens II. 107) fünf anführt.

4) Einzelne der von Vaſari erwähnten Zeichnungen beſaſsen, wie es ſcheint, urſprünglich eine andere Beſtimmung. In einem Briefe Claudio Tolomei's an Apollonio Filareto (Bottari lett. pitt. IV. No. II) o. D. aus Rom wird erzählt, daſs Michelangelo drei Zeichnungen zu einem Käſtchen entworfen hatte, welches der Goldſchmied Giovanni Bernardi für den Herzog Pier Luigi Farneſe ausführte, nicht Zeichnungen zu der Form des Käſtchens, ſondern zu Reliefs, welche, in Bergkryſtall geſchnitten, die Flächen desſelben ſchmücken ſollten. Weitere Zeichnungen zu liefern war Perino del Vaga berufen. Als dieſer aber bei dem Goldſchmied Michelangelo's Zeichnungen erblickte, weigerte er ſich, die Arbeit zu übernehmen. Zu ſeiner Rechtfertigung gab er an, Michelangelo würde über den Eingriff in ſeine Arbeit aufbrauſen und zürnen, auſserdem wolle er nicht durch übermüthiges Streben in die Höhe ſo fallen wie Phaethon, »che è intagliato in uno di quei cristalli.« Die berühmte Compoſition des Phaethonſturzes gehört alſo urſprünglich zum Schmucke des (verſchollenen) Farneſekäſtchens. Ueber den Gegenſtand der beiden anderen Zeichnungen iſt nichts Näheres bekannt. Nach der Verwandtſchaft des Inhaltes und der Aehnlichkeit des Formates möchte man ſchlieſsen, daſs die Zeichnungen des Ganymed und des Prometheus (oder Tityos) die gleiche Beſtimmung wie der Phaethon beſaſsen. Sie würden zum Schmucke der Schmalſeiten der Kaſſette paſſen. In der That befand ſich im Cabinet Strozzi ein Intaglio in Krystall mit dem Prometheus.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0395
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Mehrere Zeichnungen, welche Michelangelo ſeinem jungen Freunde verehrte, haben ſich erhalten, ſo der Phaethonſturz, ehemals im Beſitze Mariette's, jetzt bei Mr. Malcolm in London (facſim. in Gaz. d. b. a. 2d. pér. IX. 206). Auf dem Blatte lieſt man unten in Michelangelo's Handſchrift folgende Widmung: »... Tommaso se questo schizzo non vi piace, ditelo a Urbino a cio ch' io abbi tempo daverne facto un altro ... come vi promessi e se vi piace e vogliate ch' io lo finisco.« Das Blatt, in Kreide ausgeführt, zeigt oben im kleinen Maaſsſtabe Zeus auf dem Adler ſitzend und mit der erhobenen Rechten den Blitz auf den Sonnenwagen ſchleudernd, den wir in der Mitte des Bildes umgeworfen gewahren. Die vier Roſſe, in kühnen Verkürzungen, in heftigſter Bewegung gezeichnet, ſind im Sturze begriffen, ebenſo Phaethon, welcher mit dem Kopfe voran auf die Erde geſchleudert wird. Unten links ruht, auf eine Waſſerurne geſtützt, der Fluſsgott Eridanus und blickt erſtaunt in die Höhe. Die drei Heliaden, Phaethon's Schweſtern, ergehen ſich im wildeſten Schmerze. Während die eine links den Leib krümmt und das Geſicht mit den Händen bedeckt, um den furchtbaren Sturz nicht anſehen zu müſſen, breitet die andere, den Kopf nach oben gerichtet, entſetzt die Arme aus und ringt die dritte, das Antlitz wegwendend, die Hände. Im Hintergrunde ſind der in einen Schwan verwandelte Kyknos und auſserdem einige kahle Baumſtämme ſichtbar. Wir beſitzen den Phaethonſturz noch in einer zweiten, von dem Malcolmblatte weſentlich verſchiedenen Redaction. Die Windſorſammlung bewahrt eine überaus ſorgfältig behandelte, in noch gröſserem Maaſsſtabe angelegte Kreidezeichnung (Ph. 35), welche zwar die Grundzüge der Compoſition feſthält, in allen Einzelheiten aber von der andern Skizze abweicht. Zeus iſt nach rechts gewendet, die vier Roſſe fahren nicht in allen Richtungen auseinander, ſondern ſtürzen alle nach unten. Phaethon rückt näher an die Gruppen der Roſſe heran und hat eine mehr ſeitliche Stellung empfangen. Der Fluſsgott unten blickt, unbekümmert um den Vorgang, ruhig vor ſich hin, die Heliaden haben theils ihre Stellung gewechſelt, theils ihre Bewegung geändert. Der Schwan erſcheint mehr in den Vordergrund gerückt; neu trat noch eine kleine nackte Figur, eine Urne auf dem Rücken tragend, hinzu. Michelangelo hat demnach den erſten Entwurf noch vielfach verändert. Der Fortſchritt in der weiteren Entwickelung der Compoſition zeigt ſich namentlich in der gröſseren Geſchloſſenheit der Gruppe des Sonnenwagens; die Anklänge an antike Sarkophagdarſtellungen erſcheinen hier deutlicher als in der früheren Skizze. Die Windſorſammlung beſitzt auch die Zeichnungen des Prometheus und des Bacchanale (Ph. 31 und 33). Prometheus, deſſen eine Hand und ein Fuſs an einen Felsblock angekettet iſt, hebt in ohnmächtigem Zorn den Blick gegen den Geier, der mit ausgebreiteten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0396
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

Flügeln ſich auf ſeinen Leib geſetzt hat und mit dem Schnabel nach dem Herzen hackt. Die Stellung des Prometheus, das eine gekrümmte Bein laſſen keinen Zweifel darüber zu, daſs wir es mit einer Compoſition Michelangelo's zu thun haben. Auffällig erſcheint die ungewöhnlich ſorgfältige, feine Ausführung des Blattes in Kreide. (Auch der in eine Thierfratze auslaufende Baumſtrunk rechts erregt Bedenken.) Wir haben es mit keiner Skizze, ſondern mit einer ſelbſtändig wirkenden, vollendeten Zeichnung zu thun und erklären dieſen Umſtand am natürlichſten aus der Beſtimmung des Blattes, als Geſchenk dem Freunde überreicht zu werden. Die gleiche ſorgfältige Ausarbeitung bemerken wir auch in der Röthelzeichnung: das Bacchanale in Windſor, von welcher ſich ein früherer Entwurf (Federzeichnung in Sepia) in Oxford erhalten hat. Mehrere Scenen nur äuſserlich vereinigt, ohne inneren Zuſammenhang, füllen das Blatt. Links unten im Vordergrunde ſäugt eine häſsliche Paniske ein Kind, das ſie mit einer Hand umfaſst hält, während ſich ihr Geſicht einem neben ihr ſchlummernden Knaben zuwendet. Rechts im Vordergrunde ſchläft ein Mann, welchem ein putto zur Freude der Genoſſen den deckenden Mantel vom Leibe weggezogen hatte. Im Mittelgrunde haben ſechs Knaben einen Eſel auf den Rücken gelegt und tragen ihn nun, die Beine nach oben, den Kopf nach unten in fröhlicher Uebung der Kraft von dannen. Links oben ſind bacchiſche Eroten an einem Keſſel, unter welchem Feuer angemacht iſt, mit Schüren der Flamme, Umrühren des Keſſels, Tragen des Reiſigs und Schleppen des Opferthieres beſchäftigt. Gegenüber rechts haben ſich andere putti um eine groſse Tonne gruppirt. Der eine, ſich tief überneigend, trinkt unmittelbar aus derſelben, der zweite iſt im Begriff, in ſie hineinzuſpringen, ein anderer hat den Hahn geöffnet und läſst den Wein in eine Schale laufen, zu deren raſcherer Füllung ein vierter in derbnatürlicher Weiſe behilflich iſt. In der Ecke endlich hält ein Knabe eine Schale in die Höhe, in welche ein anderer Wein aus einer Flaſche eingieſst. Einen ſo reichen Humor, wie in dieſem Blatte, hat Michelangelo nur ſelten entfaltet. Viel ernſter ſind z. B. die putti aufgefaſst, welche in einer der anziehendſten Federzeichnungen — man möchte ſie die Urfamilie nennen — ſpielend dargeſtellt ſind (Florenz, Br. 196). Daſs Michelangelo von antiken Denkmälern angeregt wurde, ſteht wohl auſser Zweifel. Feſte Bezüge zu beſtimmten Sarkophagreliefs ſind noch nicht nachgewieſen worden. Jedenfalls ſind die Anklänge an die Antike in allen dieſen mythiſchen Schilderungen weder ſo zahlreich, noch ſo ſtark, wie bei den verwandten Darſtellungen aus den Raffaeliſchen Kreiſen. Nur der Phaethonſturz geht auf einen antiken geſchnittenen Stein (Bracci, Mem. d. ant. incis. I. App. tav. 4. n$^{d.}$ 2) zurück und zeigt eine unmittelbare Anlehnung an ein älteres Muſter wenigſtens in der Gruppirung der Geſtalten. Alle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0397
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

hier erwähnten Compoſitionen ſind ſehr früh, einzelne noch bei Lebzeiten Michelangelo's, von Beatrizet geſtochen worden (Br. XV. p. 258), auch die Entführung des Ganymed, von welcher ſich leider keine Originalzeichnung erhalten hat. (Die Zeichnung in Oxford (Jupiter und Ganymed) hat nichts mit Michelangelo zu thun, dürfte eher Perino del Vaga gehören.) Offenbar fallen in dieſelbe Zeit (1530—1540) noch zwei andere Röthelzeichnungen: das berühmte Götterſchieſsen, in der ſogenannten Villa Raffael's ſpäter in Fresco ausgeführt, in Windſor (Ph. 32), welches nach Conze's richtiger, von Thode auch durch äuſsere Zeugniſſe beſtätigter Erklärung ſeinen Inhalt aus Lukian's Nigrinus ſchöpft, und den Satz, daſs die Menſchen wie Schützen die Pfeile der Rede auf das Gemüth abſenden, verſinnlicht; ferner (ebendort Ph. 27) die Darſtellung der drei Thaten des Herakles: Löwenkampf, H. und Antæus, die lernäiſche Schlange.

Vaſari erzählt weiter, daſs Michelangelo auf Cavalieri's Wunſch Zeichnungen für Freunde entworfen habe und ergänzt dieſe Notiz an einer andern Stelle (VII. 575) dahin, daſs Cavalieri ſolche Zeichnungen von Malern wie Marcello Venusti in Farben ausführen lieſs. Solche nach Michelangelo's Zeichnungen gemalte Bilder werden in verſchiedenen Sammlungen angeführt. Die bekannteſten ſind die drei Parzen von Roſſo in der Pittigalerie, wohl eher in grob nachgeahmter Manier Michelangelo's als nach deſſen Entwurf ausgeführt, die Geiſselung Chriſti, in Oelfarben von Sebastian del Piombo auf der Wand in S. Pietro in Montorio gemalt (Skizze in der Sammlung Malcolm), ferner Venus von Amor geküſst, ebenſo wie eine h. Familie und ein Chriſtus am Kreuze in verſchiedenen Exemplaren vorhanden. Von Marcello Venusti werden eine Auferſtehung (im 17. Jahrhundert in Forli), ein Chriſtus auf dem Oelberge, und eine Verkündigung (Sacriſtei des Laterans) angeführt. Mit beſonderer Sorgfalt hat Michelangelo die Compoſition der Auferſtehung behandelt. Drei Entwürfe haben ſich erhalten, eine Röthelzeichnung im Louvre (Br. 51), eine Kreidezeichnung im Britiſchen Muſeum (Br. 19), und eine andere in Windſor (Ph. 26), welche als die weitere Ausführung der Louvreſkizze ſich kundgibt und durch die dramatiſche Kraft der Schilderung unwiderſtehlich packt. Hier ſchreitet Chriſtus, mit hoch erhobenen Armen aus dem Sarkophage heraus, auf dem Blatte im Britiſchen Muſeum entſteigt er demſelben, gleichſam emporſchwebend, die Hände über der Bruſt gekreuzt. Die erwachenden und fliehenden Wächter ſind am ſorgfältigſten auf dem Windſorblatte gezeichnet. Den auferſtandenen Chriſtus hat er dann noch zweimal, ſtets in anderer Stellung in gröſserem Maaſsſtabe in Kreide entworfen (Malcolm Br. 67 und Windſor Ph. 19). Das eine Mal iſt Chriſtus mehr ſchwebend gedacht, mit geſenktem Kopfe, das andere Mal in kräftigerer Bewegung, mit weit ausgeſpannten Armen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0398
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

aufblickend dargeſtellt. Der Ausdruck des triumphirenden Wiedererwachens zum Leben iſt namentlich in der Windforzeichnung trefflich wiedergegeben. Die Skizze der ſchlafenden und fliehenden Wächter im Chatsworth (Br. 23) auf grüngetöntem Papier erregt in Bezug auf Echtheit einige Bedenken.

5) Gaye II. (Appendice) p. 500: „*Nel medesimo mese* (März 1549) *si scoperse in Sto Spirito una Pietà la quale la mandò un fiorentino a detta chiesa, et si diceva che lorigine veniva dallo inventor delle porcherie, salvandogli larte ma non devotione, Michelangelo Buonarroto. Che tutti i moderni pittori e scultori per imitare simili caprici luterani, altro oggi per le sante chiese non si dipigne o scarpella altro che figure da sotterrar la fede et la devotione.*“

6) „*Jo ho avuta la vostra e visto il cruxifixo il quale incrocefisse nella memoria mia quante altre pitture viddi mai. Non si può vedere più ben fatta più viva e più finita imagine. — Jo lo ben visto al lume e col vetro e col specchio e non viddi mai la più finita cosa.* Campori Lett. No. XV. Von der Madonna unter dem Kreuze hat ſich keine Originalzeichnung erhalten. Zwei Kupferſtiche von Bonasone (Br. XV. p. 127) und von Beatrizet (Br. XV. p. 251) ſtellen die Madonna unter dem Kreuze dar, welche mit ausgebreiteten Armen das Haupt emporhebt und eine laute Klage anſtimmt. Auf dem Kreuzesſtamme lieſt man den Danteſpruch. Im Schooſse der Madonna ruht (nicht quergelegt, ſondern mit dem Rücken an den Schooſs der Madonna angelehnt, der Leichnam Chriſti, deſſen beide Arme von Knaben geſtützt werden. Auch das Crucifix mit den beiden klagenden Engeln wurde wiederholt (auch von Bonasone) in Kupfer geſtochen und in Gemälden (Pal. Capo di Monti in Neapel von M. Venusti?) copirt.

7) Die Grablegung ſtammt aus der Sammlung des Cardinal Feſch in Rom; ſie wurde 1845 an Mr. Rob. Macpherſon, von dieſem 1868 an die Nationalgalerie verkauft. Robinſon (in einem Briefe an die Times, 1. September 1881) iſt geneigt, das Gemälde dem Baccio Bandinelli zu vindiciren mit Berufung auf Vaſari (VI. 152), welcher erzählt, daſs der Carton einer Grablegung Baccio's von Agnolo, dem Bruder des Franciabigio, in Farben ausgeführt, aber nicht vollendet wurde. Dagegen iſt Frizzoni (l'arte italiana nella Gal. naz. di Londra) wieder für Michelangelo eingetreten. Das Bild ſoll aus deſſen frühern Zeit ſtammen.

IX.

1) Die kunſttheoretiſchen Erörterungen Michelangelo's bei Francesco d'Ollanda finden eine treffliche Ergänzung in dem Briefe, welchen Michelangelo

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0399
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

1549 an Benedetto Varchi richtete. (Milanesi Lett. No. CDLXII.) Der letztere, einer der erſten Vertreter der ſchöngeiſtig-antiquariſchen Richtung, welche an die Stelle des Humanismus in Italien trat, hatte eine beliebte Streitfrage über die Vorzüge der Sculptur und Malerei behandelt. Er lieſs ſich nicht allein von zahlreichen Künſtlern Gutachten abſtatten, ſondern hielt auch ſelbſt eine Rede darüber, ob die Malerei oder die Sculptur die edlere Kunſt ſei. Die gedruckte »Lezione« empfing Michelangelo vom Verfaſſer und ſprach ſich nun auch ſeinerſeits mit feiner Ironie über die Streitfrage aus. »Mir ſchien die Sculptur die Leuchte der Malerei zu ſein und zwiſchen beiden der Unterſchied wie zwiſchen Sonne und Mond zu herrſchen. Nachdem ich Euer Büchlein durchgeleſen, in welchem Ihr philoſophiſch darlegt, daſs Dinge, welche denſelben Zweck haben, eins und dasſelbe ſind, habe ich meine Meinung geändert und ſage, daſs Sculptur und Malerei die gleiche Natur beſitzen und daher kein Maler in der Sculptur weniger thun müſste als ein Bildhauer in der Malerei. Genug, da beide aus derſelben Geiſteskraft entſtammen, ſo ſoll man einen guten Frieden unter ihnen machen und alle Streitigkeiten bei Seite laſſen, weil dieſe mehr Zeit koſten, als dazu gehört, die Figuren ſelbſt zu machen.«

2) Die häuslichen Zuſtände lernen wir am beſten aus den Ricordi bei Milaneſi kennen. p. 607 und 608. Der Notiz, daſs er am 1. Januar 1554 die Vincenzia, die Tochter des Pizzicarols, in ſeine Dienſte genommen, fügt Michelangelo hinzu: *„E oggi a dì venti sei di settembre 1555 é venuto Jacopo fratello di detta Vincenzia in casa e per forza bravando Urbino che era nel letto ammalato, me l' ha tolta di casa e menata via.“* Das herbe Geſammturtheil über ſeine Mägde ſteht No. CCXXXV.

3) Die Briefe, die ſich auf Lionardo's Heirath beziehen, nehmen bei Milaneſi eine ſtattliche Reihe ein und ziehen ſich durch eine längere Reihe von Jahren 1547—1553 hindurch. Beſonders wichtig ſind No. CLXXXVII.; CCVIII.; CCX.; CCXX.; CCLIX—CCLXIX.

4) Die Briefe Michelangelo's an den Herzog und an Vaſari über ſeinen Wunſch heimzukehren und die Hinderniſſe, welche dem Plane entgegenſtehen, ſind bei Milaneſi No. CDLXXXI. und folg. abgedruckt. Vgl. die Briefe an Lionardo aus dem Jahre 1557, beſonders No. CCCVI.

5) Das Original des Briefes Königs Franz' I. wird im Muſée Wicar in Lille bewahrt. Derſelbe wurde wiederholt, zuletzt in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XVI. p. 409 abgedruckt. Die Antwort Michelangelo's bei Milaneſi No. CDLIX.

6) Michelangelo wurde von dieſen Gerüchten durch einen Brief Giovanfrancesco Ughi's vom 14. März 1547 unterrichtet. Gotti I. 309.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0400
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Michelangelo theilte ihn dem Bartolommeo Ferratino, einem der Baudeputirten, voll Entrüſtung über das Lügengewebe mit.

7) Die Beſchwerdeſchrift der Deputirten bei Fea, Notizie p. 32. Ebendort die Auszüge aus den Baurechnungen p. 35, welche auch bei Vaſari VII. 301 (Proſpetto cronologico) abgedruckt ſind.

8) „*Circa l'esser serrata la fabrica, questo non è vero, perchè come si vede, ci lavora pure ancora sessanta uomini fra scarpellini, muratori e manovali, e con speranza di seguitare.*“ Michelangelo an Lionardo 13. Februar 1557. Milaneſi No. CCCII. Ebendort erzählt er, wie er gedrängt wird, das Kuppelmodell auszuarbeiten.

9) Milaneſi No. CDLXXIV. Der Brief iſt von Milaneſi 1555 datirt und an Ammanati adreſſirt. Ammanati war aber ein Schützling Michelangelo's, von dieſem abhängig und keineswegs in der Stellung, Michelangelo's Pläne bei dem Papſte zu fördern. Auch hat die Kritik Antonio Sangallo's, nachdem ſeit deſſen Tode nahezu ein Jahrzehnt verſtrichen war, keinen Sinn. Wohl aber iſt es begreiflich, daſs Michelangelo, ehe er noch endgiltig ſeinen Plan durchgeſetzt hatte, für dieſen Anhänger warb. Ein Bartolommeo, nämlich B. Ferratino, war Baudeputirter und ſtand mit Michelangelo in freundſchaftlichen Beziehungen. An dieſen hatte ſich Michelangelo wegen der Verläumdung Nanni's beſchwerend gewendet, kein Zweifel, daſs auch dieſer Brief ihm zugedacht war.

10) Das gröſsere Verdienſt Giacomo della Porta's betont der bekannte franzöſiſche Architekt Ch. Garnier in der Gazette des beaux arts, II. per. t. XIII. p. 202, welcher überhaupt Michelangelo's architektoniſche Begabung überaus geringſchätzig beurtheilt.

11) Das Project, den Pal. Farneſe mit der Farneſina zu verbinden, erwähnt Vaſari VII. 224; den Plan, die Loggia dei Lanzi um den Platz herumzuführen, beſpricht Bottari in ſeinen Anmerkungen zu Vaſari, abgedruckt in ed. Sanſoni I. 603. Auch für die in dieſen Jahren ausgegrabene Gruppe des Farneſiſchen Stieres träumte Michelangelo eine groſsartige Beſtimmung. Sie ſollte als Brunnenſchmuck im Hofe des Palazzo Farneſe aufgeſtellt werden.

12) Ueber die letzten Lebenstage Michelangelo's belehren uns die Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarrotti bei Gotti I. 353 und des Daniello da Volterra bei Gotti I. 357. In dem erſten Briefe (15. Februar) wird Michelangelo's Neffe zur baldigen Ankunft gemahnt und ihm über den Ausbruch der Krankheit berichtet: »Per rendervi un poco di conto de lo stato di messere fino a questa hora, che è la terza di notte, vi dico che poco fa lo lassai levato con buon sentimento et conoscimento, ma molto gravato da una continua sonnolentia, la quale per voler cacciare via oggi fra le 22 e 23, volle far prova di cavalcare, secondo il suo solito di ogni sera, quando fa buon tempo; ma il freddo della stagione et la

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0401
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

sua debolezza di testa et di gambe, lo impedirono; et cosi se ne ritornò al foco assentato in una sedia, dove sta molto più volontieri che in letto.“ Der zweite Brief, am 17. März geſchrieben und an Vaſari gerichtet, enthält auſser einzelnen Nachrichten über Michelangelo's letzte Tage noch eine ausführliche Angabe über die von Michelangelo hinterlaſſenen Werke. Die Aufzählung ſtimmt nicht ganz mit dem von Amtswegen aufgenommenen Inventare, welches Gotti (II. 148) gleichfalls publicirt hat. Der Wortlaut des Briefes iſt folgender: »Ricevei la vostra a me carissima, et maxime in questo tempo che mi trovo sì tribulato, per esser privo di tanto consiglio et dolcezza insieme. Certo ch' io giudicavo dovermi dolere molto la morte d'un tanto padrone, et padre; ma non mai tanto, come fa, essendo piaga antiveduta. Mi dite ch' io vi dia aviso delle cose si sono trovate di lui: quanto mal fu non accettare quel Cristo che si parte dalla Madre, quando ve lo volse dare; ch'a ogni modo non ci fece mai altro, per quel che ho visto, et intenderete perchè. Quando s'amalò, che fu il lunedì di carnovale, egli mandò per me come faceva sempre che si sentiva niente, et io ne facevo avisato messer Federigo di Carpi (Michelangelo's Arzt) che subito veniva, mostrando la venuta fussi a caso: et così feci alotta. Come mi vidde, disse: o Daniello, io sono spacciato, mi ti racomando, non mi abandonare. Et fecemi scrivere una lettera a messer Lionardo suo nipote, ch' e' dovesse venire: et a me disse ch' io lo dovessi aspettare lì in casa, et non mi partissi per niente. Io così feci, quantunque mi sentissi più male, che bene: basta, il male suo durò cinque dì, due levato al fuoco, et tre in letto; sì ch' egli spirò il venerdì a sera, con pace sua sia, come certe si può credere. Il sabato mattina, mentre si dava ordine alla cassa et l'altre cose, venne il giudice con un notaro del governatore, da parte del Papa, che voleva l'inventario di ciò che v' era: al quale non si potè negare: et così fu scritto tutto. Vi si trovò quattro pezzi di cartoni, uno fu quello (nämlich der Abſchied Chriſti von ſeiner Mutter), l'altro quello che dipigneva Ascanio (Condivi), se ve ne ricorda, et uno Apostolo, il quale disegnava, per farlo di marmo in San Pietro, et una Pietà ch' egli haveva cominciata, della quale vi s' intende solo le attitudine delle figure, sì v' è poco finimento; basta, quello del Cristo è il meglio; ma tutti sono iti in luogo che si durerà faticha a vederli, non che a riaverli; pur' io ho fatto ricordare al cardinale Morone ch' e' fu cominciato a stantia sua; e offertomi di fargnene una copia, se lo potrà riavere.

Certi disegni piccoli di quelle Nuntiate, et del Christo che ôra all 'orto, egli li haveva donati a Jacopo suo e compagno di Michele, se ve ne ricorda; ma il nipote, per donare qualche cosa al Duca, gleli leverà. Di disegni non si è trovato altro. Si sono trovate cominciate tre statue

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0402
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die
Gesellschaft der Freunde
Universität Heidelberg e.V.

di marmo; un san Pietro iu abito di papa, in sul quale (?), una Pietà in braccio alla Nostra Donna, et un Cristo che tiene la croce iu braccio, come quel della Minerva, ma piccolo et diverso da quello; altro non si trova di disegni. Il nipote arivò tre giorni da poi la morte sua, et subito ordino ch' il corpo suo fussi portato a Fiorenza, secondo che lui ci haveva comandato più volte quando era sano, et anche dua di inanti la morte. Dipoi andò dal governatore per rihaver e' detti cartoni, et una cassa dove erano dieci mila ducati, iu tanti ducati di Camera et ducati vechi del Sole, et circa a cento ducati di moneta: e quali furono conti il sabato che fu fatto l'inventario, inanti ch' il corpo fussi portato in Santo Apostolo. La detta cassa li fu resa subito con tutti e' denari dentro, ch' era suggellata: ma i cartoni non li sono ancora stati resi: et quando li domanda, li dicano che gli dovria bastare haver hauti e' danari: sì che non so che se ne sarà.«

Den Tod Michelangelo's meldete Gherardo Fidelissimi am selben Tage noch dem Herzog Cosimo (Gaye III. No. CXXI) und am folgenden Tage der Gesandte des Herzogs (Gaye III. No. CXXII). Die Uebertragung des Leichnams nach Sta. Croce und die grosse Leichenfeier am 19. Juli 1564 beschreibt ausführlich Vasari VII. 296. Vgl. Gaye III. No. CXXXII.

Verzeichniss
der besprochenen Werke Michelangelo's.

A. ARCHITEKTUR.

	Seite
Fassade von S. Lorenzo in *Florenz* II.	198
Mediceische Grabkapelle in S. Lorenzo in *Florenz* II	243
Bibliothek von S. Lorenzo in *Florenz* II	327
Palazzo Farnese in *Rom* II	329
St. Peter in *Rom* II	337
Die kapitolinischen Bauten in *Rom* II	342
Sta. Maria degli Angeli in *Rom* . II	343
Porta Pia in *Rom* II	343

B. SCULPTUR.

	Seite
Faunmaske (?) Museo Nazionale in *Florenz*	10
Madonna an der Treppe, Relief, Casa Buonarroti in *Florenz*	10
Centaurenkampf, Relief, Casa Buonarroti in *Florenz*	10
Kandelabertragender Engel in S. Domenico in *Bologna*	14
H. Petronius in S. Domenico in *Bologna*	16
(Giovannino, Museum in *Berlin*)*) . .	304
Pietà St. Peter in *Rom*	19
Bacchus, Museo Nazionale in *Florenz* .	20
Cupido, Kensingtonmuseum in *London*	22
(Vier Statuetten in der Kap. Piccolomini im Dome zu *Siena*) . . 24 u.	307
David in der Akademie zu Florenz .	26
Madonna mit Christus und Johannes, Relief, Museo Nazionale in *Florenz* 30 u.	309
Madonna mit Christus u. Joh. Relief im Burlingtonhouse (Akad.), *London* 30 u.	309

*) Die eingeklammerten Werke sind in den Anmerkungen besprochen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0403
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

	Seite
Madonna, Liebfrauenkirche in *Brügge*	30
(Adonis im Museo Nazionale in *Florenz*)	309
Der ſterbende und gefeſſelte Sclave, Louvre in *Paris* II	27
Victoria, Museo Nazionale in *Florenz* II	29
Moſes. S. Pietro in vincoli in *Rom* II	30
Chriſtusſtatue in S. Maria sopra Minerva in *Rom* II	206
Die Statuen in der Mediceiſchen Grabkapelle in S. Lorenzo in *Florenz:*	
Madonna mit dem Kinde . . II	246
Giuliano und Lorenzo Medici II	257
Tag und Nacht II	258
Morgen- u. Abenddämmerung II	260
Pietà im Dome zu *Florenz* . . . II	311
Pietà im Palazzo Rondanini in *Rom* II	312
(Leda, Museo Nazionale in *Florenz*, fälſchlich zugeſchrieben) . . . II	384
(Brutusbüſte, Mus. Nazionale, *Florenz*) II	386

C. MALEREI.

a) Fresken.

Schlachtcarton (verloren) . . . 45 u.	311
Die Deckenbilder in der Sixtina in *Rom:*	
Mittelbilder.	163
Propheten und Sibyllen	172
Eckbilder	181
Lunettenbilder	185
Bilder in den Gewölbekappen . .	188
Die decorativen Figuren	190
Das jüngſte Gericht in der Sixtina II	273
Die Fresken in der Paolina im Vatican II	280

b) Tafelbilder.

Madonna von Mancheſter, Nationalgalerie in *London* . . . . 34 u.	310
Heilige Familie, Uffizigalerie in *Florenz*	34
Kreuzabnahme, Nationalgalerie in *London* II	310
(Leda, Nationalgalerie in *London*) II	383

c) Entwürfe und ausgeführte Zeichnungen.

Entwürfe für den Kreuzestod und die Kreuzabnahme II	306
(Der Phaethonſturz) II	386
(Prometheus oder Tityos) II	388
(Bacchanale) II	389
(Götterſchieſsen) II	390

Verzeichniss
der beſprochenen Werke Raffael's.

A. ARCHITEKTUR.

S. Peter in *Rom* II	106
Kirche des h. Eligius in *Rom* II	103 u. 104
Palazzo di Branconio d'Aquila in *Rom* II	110
Palazzo Pandolfini in *Florenz* . . II	110
Palazzo Vidoni in *Rom* II	110
Villa Madama bei *Rom* II	111

B. SCULPTUR.

Der Knabe auf dem Delphin, Eremitage in *Petersburg* . . II	112 u. 366
Jonas, Sta Maria del popolo, *Rom* II	114
(Mädchenbüſte, Muſée Wicar in *Lille*, fälſchlich zugeſchrieben) . . . II	367

C. MALEREI.

a) Fresken.

Chriſtus mit ſechs Heiligen in S. Severo, *Perugia*	74
Abendmahl in S. Onofrio in *Florenz* (fälſchlich zugeſchrieben)	317

Die Vaticaniſchen Stanzen:

Stanza della Segnatura.

Deckenbilder: Theologie . . .	205
Poeſie	206
Philoſophie	207
Gerechtigkeit	208
Eckbilder an d. Decke: Aſtronomie	209
Sündenfall	209
Apollo's Krönung und Marſyas' Beſtrafung	210
Salomon's Urtheil	211
Wandbilder: Disputa	215
Parnaſs	229
Schule von Athen	233
Uebergabe der Geſetzbücher .	251

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0404
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

Seite

Stanza d'Eliodoro:
- Deckenbilder 263
- Wandbilder: Meſſe von Bolſena . 269
- Vertreibung Heliodor's . . . 272
- Vertreibung Attila's 275
- Befreiung Petri 278

Leozimmer:
- Wandbilder: Sieg bei Oſtia . II 132
- Burgbrand . . . . . II 136
- Krönung Karls d. Groſsen . II 141
- Reinigungseid . . . . . II 142

Conſtantinſaal:
- Wandbilder: Taufe Conſtantin's II 183
- Schenkung Roms an den Papſt I. 183
- Erſcheinung des Kreuzes . II 183
- Conſtantinſchlacht . . . . II 184

Jeſaias in S. Agoſtino, *Rom* . . . II 49

Sibyllen in Sta. Maria della Pace, *Rom* . . . . . II 50

Galatea in der Farneſina, *Rom* . . II 54

Vaticaniſche Loggien, *Rom* . . . II 145

Badezimmer des Cardinals Bibbiena im Vatican, *Rom* . . . . . II 157

Triumph Amor's und Pſyche's in der Farneſina, *Rom* . . . . . II 162

Wandgemälde aus der Magliana im Louvre, *Paris* . . . . . II 170

(Cartons für die Moſaiken in der Chigikapelle in Sta. Maria del popolo, *Rom*) . . . . . II 373

b) Teppichcartons.

Kensington-Muſeum in *London:*
- Fiſchzug Petri. . . . . II 68
- Uebergabe der Schlüſſel . . . II 71
- Heilung des Lahmen . . . . II 78
- Beſtrafung des Ananias . . . II 80
- Blendung des Elymas . . . . II 81
- Opfer zu Lyſtra . . . . . II 84
- Predigt Pauli in Athen. . . . II 85

(Die Teppiche der scuola nuova) . II 361

C. TAFELBILDER.

Altes Teſtament:
- Viſion Ezechiel's, Pittigalerie in *Florenz* . . . . . II 93

Neues Teſtament:
- Crucifix mit Heiligen, Dudleygalerie in *London* 64
- Chriſtus auf den Oelberge, Nationalgalerie in *London* (fälſchlich zugeſchrieben). 78
- Pax vobiscum, Sammlung Tosi in *Brescia* 118
- Grablegung Chriſti, Galerie Borghese in *Rom* 125
- Predella zur Grablegung, Vaticaniſche Galerie in *Kom* . . . . 135 u. 325
- Kreuztragung Chriſti, Muſeum in *Madrid* . . . . . II 76 u. 362
- Skizzen zur Auferſtehung in den Sammlungen zu *Oxford*, *Lille u. a.* II 186
- Transfiguration, Vaticaniſche Galerie in *Rom* . . . . . II 188

Marienleben:
- Vermählung Mariä, Brera in *Mailand* 66
- Krönung Mariä, Vaticaniſche Galerie in *Rom* 68
- Predella zur Krönung Mariä, Vaticaniſche Galerie in *Rom* . . . 70
- (Krönung Mariä für das Kloſter Monteluce, Vaticaniſche Galerie in *Kom*) . . . . . II 374
- (Heimſuchung, Muſeum in *Madrid*) II 374

Heilige Familien und Madonnen:
- Mad. aus den Hauſe Ansidei, *Blenheim* bei Oxford 72
- Mad. der Nonnen des h. Antonius, Nationalgalerie (Depôt) in *London* 77
- Predella zur Mad. d. Nonnen d. h. Antonius im Privatbeſitz in *England* 78
- Mad. aus den Hauſe Connestabile, Eremitage in *Petersburg* 87
- Mad. Colonna, Muſeum in *Berlin* 91 u. 100
- Mad. del Granduca. Pittigalerie in *Florenz* 94
- Mad. des Lord Cowper, in *Panshangor* 94
- Mad. aus den Hauſe Orleans, Schloſs *Chantilly* 98
- Mad. aus den Hauſe Tempi, Pinakothek in *München* 100
- Mad. aus den Hauſe Niccolini, in *Panshangor*. 100
- Bridgewater Mad., Samml. des Lord Ellesmere in *London* 101
- Mad. ehemals im Beſitze Rogers in *London* 101
- Mad. im Grünen. Belvederegalerie in *Wien*. 102

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0405
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.

	Seite
Mad. mit den Stieglitz, Uffizigalerie in *Florenz*	105
Die ſchöne Gärtnerin Louvre in *Paris*	108
Eſterhazy Mad., Nationalmuſeum in *Peſt*	110
Mad. unter dem Palmbaume, Samml. des Lord Ellesmere in *London*	111
Mad. mit den bartloſen Joſeph, Eremitage in *Petersburg*	111
Mad. mit dem Lamme, Muſeum in *Madrid*	114
Mad. aus den Hauſe Canigiani, Pinakothek in *München*	114
Mad. del Baldacchino, Pittigalerie in *Florenz*	115
Mad. di Loreto (Orig. verſchollen)	258
Mad. mit den Diadem, Louvre in *Paris*	259
Mad. del divino amore, Muſeum in *Neapel*	260
Mad. del passeggio, Samml. des Lord Egerton in *London*	260
Mad. aus den Hauſe Alba, Eremitage in *Petersburg*	261
Mad. di Foligno, Vaticaniſche Galerie in *Rom*	284
Mad. mit den Fiſche, Muſeum in *Madrid*	286
Mad. della Sedia, Pittigalerie in *Florenz*	292
(Mad. mit zwei Heiligen, Muſeum in *Berlin*)	318
(Mad. Solly, Muſeum in *Berlin*)	319
(Mad. del duca di Terranuova, Muſeum in *Berlin*)	320
(Mad. mit der Nelke, Orig. verſchollen)	323
(Mad. mit den Schleier, Orig. verſchollen)	324
(Heil. Familie, Muſeum in *Stockholm*)	329
(Mad. aus den Hauſe Aldobrandini Nationalgalerie in *London*)	II 338
(Mad. mit den Kandelabern, Samml. Munro's in *London*?)	II 342
(Mad. della Tenda, Pinakothek in *München*)	II 342
Sixtiniſche Madonna, Galerie in *Dresden*	II 96
Die Perle. Muſeum in *Madrid*	II 177
Groſse h. Familie, Louvre in *Paris*	II 178
(Kleine h. Familie, Louvre in Paris)	II 376
Heilige:	
h. Nicolaus von Tolentino (verſchollen)	64
h. Georg und Michael, Louvre in *Paris*	118
h. Georg, Eremitage in *Petersburg*	118
h. Sebastian, Galerie in *Bergamo*	118
h. Catharina, Nationalgalerie in *London*	119
h. Cäcilia, Pinacoteca in *Bologna*	290
Johannes der Täufer, Uffizigalerie in *Florenz*	II 174 u. 374
h. Michael, Louvre in *Paris*	II 175
(h. Margaretha, Belvederegalerie in *Wien*)	II 375
Mythologie und Allegorie;	
Traum des Ritters, Nationalgalerie in *London*	122
Drei Grazien, im Beſitze des Lord Ward in *London*	123
(Abundantia, Louvre in *Paris*)	II 376
Porträte:	
(Raffael's Selbſtporträt,) Uffizigalerie in *Florenz*	338
Agnolo und Maddalena Doni, Pittigalerie in *Florenz*	119
Frauenbildniſſe, Pitti- und Uffizigalerie in *Florenz*	120
Julius II., Uffizi- und Pittigalerie in *Florenz*	141
Violinſpieler (?) Gal. Sciarra in *Rom*	283
Fornarina, Barberinigalerie in *Rom*	II 41
Dame mit dem Schleier (Donna velata) Pittigalerie in *Florenz*	II 42
Phædra Inghirami, Pittigalerie in *Florenz*	II 43
Cardinal Bibbiena, Muſeum in *Madrid*	II 44
Bald. Castiglione, Louvre in *Paris*	II 45
Giuliano de' Medici, früher im Beſitze der Groſsfürſtin Marie in *Florenz*	II 45
Leo X. mit zwei Cardinalen, Pittigalerie in *Florenz*	II 46
Johanna von Arragonien, Louvre in *Paris*	II 174
(Bindo Altoviti, Pinakothek in *München*)	II 357
(Navagero und Beazzano, Gal. Doria in *Rom*)	II 359

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/springer1883bd2/0406
© Universitätsbibliothek Heidelberg
gefördert durch die Gesellschaft der Freunde Universität Heidelberg e.V.