



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1903

C. Michelangelo und seine Nachahmer

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80723](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80723)



Fig. 241 Der Auferstandene von Fra Bartolommeo
im Pal. Pitti zu Florenz

wirkt haben. Einen milden Ausklang nach dieser Richtung bezeichnet seine schöne Beweinung Christi (Pitti): selbstgewählte Beschränkung in der Figurenzahl wie im Aufbau der — absichtlich niedrig gehaltenen — Gruppe, der Ersatz der Symmetrie durch die Kontrastwirkung der beiden Nebenfiguren, die stille Begegnung der beiden Profile in Christus und Maria, die sich zum letzten Kusse über ihn neigt — das alles bedingt eine gehaltene Feierlichkeit, eine Grösse und Ruhe der Linienführung, wie sie die florentinische Kunst vor dem nicht gekannt hatte.

Freilich reicht Fra Bartolommeos Gefühlstiefe und auch seine Kenntnis des menschlichen Körpers nicht immer aus, um den mächtigen Aufbau seiner Kompositionen mit innerem Leben zu erfüllen. Deshalb bleibt er ein Vorläufer, kein vollgültiger

Verkündiger des neuen Evangeliums der Schönheit, wie Lionardo es war, und wie es in anderem Sinne jener florentinische Meister ist, der für die Malerei einen inneren Gegensatz zu Lionardo bedeutet: *Michelangelo*.

C. Michelangelo und seine Nachahmer

Michelangelo, der als Maler begann (vgl. S. 231), hat doch kein Werk der Malerei ohne äusseren Zwang unternommen, ausser in seiner florentinischen Frühzeit. Damals entstand (1504) das einzige Tafelgemälde von seiner Hand, das Temperabild der heiligen Familie (Uffizien) (Fig. 242). Die Madonna sitzt mit untergeschlagenen Füßen am Boden, hat eben ihr Gebetbuch geschlossen und weggelegt und langt nach dem Kinde, das ihr von dem hinter ihr sitzenden Joseph dargereicht wird. Das Motiv ist sehr gesucht, aber kühn und gross, allerdings rein im Sinne des Plastikers, der auf möglichst engem Raum und in geschlossenem Kontur den grössten Reichtum an Bewegung entfalten möchte. Die Zeichnung ist von wunderbarer Schärfe, das Kolorit hell und kühl, fast ans Bunte streifend. Der überquellenden Fülle plastischer Bewegungsvorstellungen in der Phantasie des Künstlers verhelfen die nackten Gestalten zum Ausdruck,

die den Hintergrund füllen. In ihnen klingt bereits das malerische Hauptwerk dieser Epoche an, der Schlachtkarton. Das Gegenstück zu Lionardos Anghiarschlacht (vgl. S. 251) hatte Michelangelo in Auftrag bekommen und dafür eine Episode aus den Kämpfen zwischen Florenz und Pisa gewählt: im Arno badende florentinische Krieger werden durch einen feindlichen Ueberfall alarmiert. Also nicht den Dunst und Drang der Schlacht auf ihrem Höhepunkt, wie Lionardo, sondern die rasche Vorbereitung zum Kampfe, die Hast und Unruhe der Ueberfallenen, ihr Streben, ans Ufer und in die Kleider und Waffen zu gelangen, das beginnende Handgemenge wollte Michelangelo darstellen. Das plastische Einzelmotiv, die reizvolle Bewegung sehniger, kraftvoller Körper standen ihm



Fig. 242 Heilige Familie von Michelangelo in den Uffizien

im Vordergrund des Interesses. Der Karton, vor dessen Uebertragung auf die Wand ihn der Ruf nach Rom traf, ist untergegangen, nur ein flüchtiger Entwurf (in der Albertina, Wien), Stiche nach einzelnen Teilen von *Marcanton* und *Agostino Veneziano* geben davon eine Vorstellung und machen uns die Bewunderung der Zeitgenossen verständlich. Die ganze jüngere Künstlergeneration studierte und zeichnete danach, wie einst nach den Fresken Masaccios; das Urteil einzelner unter ihnen stellte den Karton höher als alle späteren Werke Michelangelos. Und jedenfalls war hier zum erstenmal die souveräne Herrschaft über den menschlichen Körper in lebensvollen Gruppen voll kühner, mannigfaltigster Bewegung bethätigt.

Nach solchem Erfolge konnte Papst Julius II. wohl meinen, für das durch andere Pläne in den Hintergrund geschobene Grabmal seinen Künstler durch den

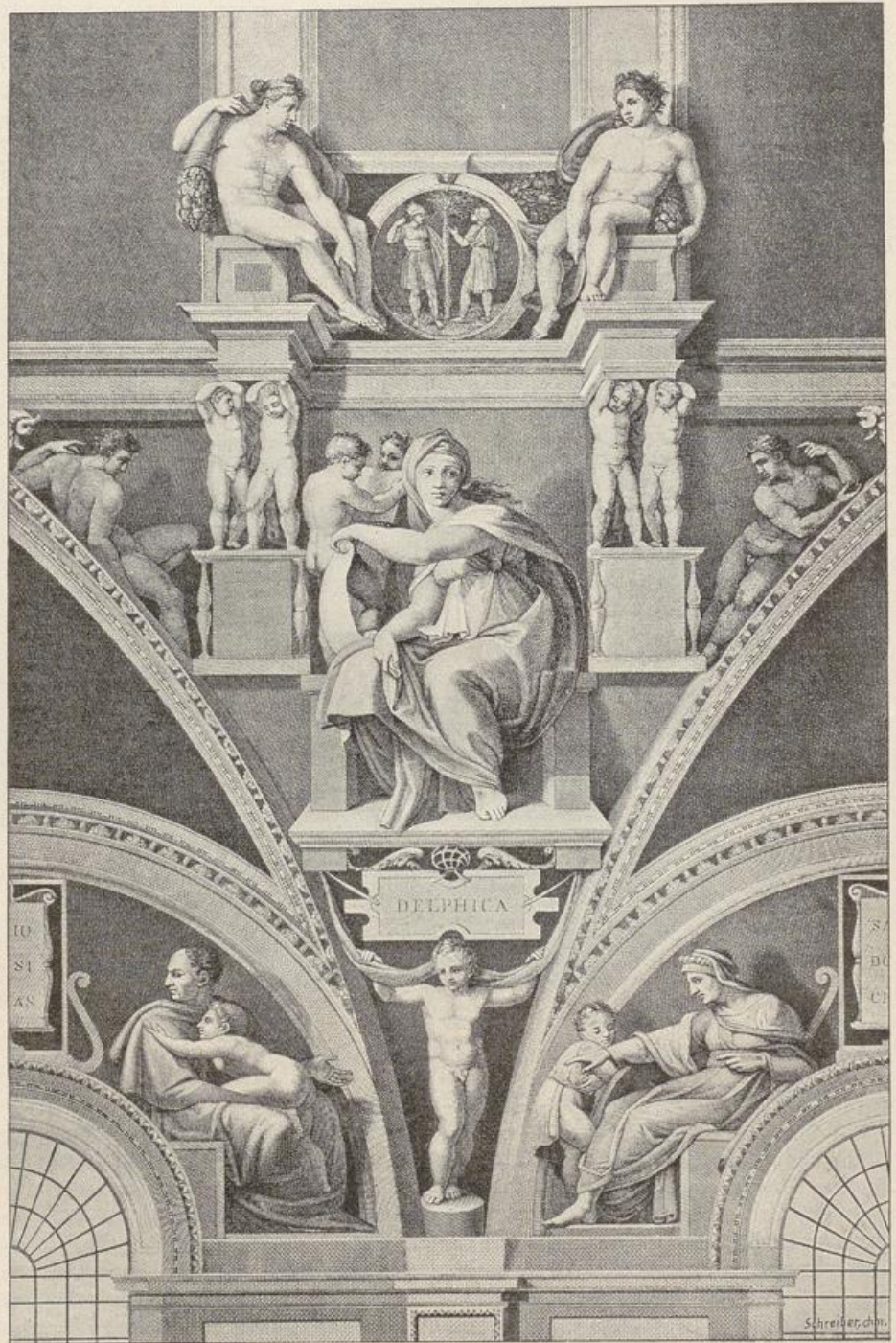


Fig. 243 System der Dekorationsmalerei in der Sixtinischen Kapelle zu Rom

Auftrag eines monumentalen Werks, wie der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle, zu entschädigen. Michelangelo aber floh (April 1506) zornig aus Rom und liess sich erst — nachdem in Bologna eine Aussöhnung mit dem Papste stattgefunden — im Herbst 1508 bewegen, das Werk in Angriff zu nehmen. Er hat es dann, im wesentlichen ohne Gehilfen, bis zum Sommer 1511 vollendet; am 14. August dieses Jahres wurde die Decke feierlich enthüllt.

Die von Sixtus IV. erbaute Kapelle des päpstlichen Palastes, ein architektonisch ganz schlichter, rechteckiger Raum, war bis zum Ansatz des Gewölbes von florentinischen Malern des 15. Jahrhunderts mit Wandfresken geschmückt worden. Die in flachem Bogen darüber gespannte Decke, in welche die Fenster mit Stichkappen einschneiden, sollte der ursprünglichen Absicht nach mit Apostelfiguren bemalt werden, die dann wohl innerhalb eines reichen Ornamentgerüsts Platz gefunden hätten, wie es zu gleicher Zeit etwa Pinturicchio in der Libreria zu Siena ausführte. Sich in dieser Weise zur Fortsetzung eines von anderen begonnenen Werkes zu verstehen, war Michelangelo unmöglich: er sprengte den Plan durch die völlig neue Erfindung einer gemalten Scheinarchitektur, die ihm Raum bot, die Gestalten seiner Phantasie hier oben anzubringen (Fig. 243). Quer über das Gewölbe spannen sich von Wand zu Wand Paare von Gurtbögen, an ihrem Fuss, in den Gewölbezwickeln, zu vorspringenden Pilastern ausgebildet und mit je einem Paar karyatidenartig angebrachter Kinderfiguren geschmückt; sie sind, wie die Architekturformen, als Marmor gemalt. So schliessen sie thronartig mit steinerner Rückwand dazwischen die Sitze der Kolossalgestalten von Propheten und Sibyllen ein, die so verteilt sind, dass an den Langseiten je ein Mann und eine Frau einander gegenüber sitzen. Ueber ihren Köpfen, da wo die aufsteigende Deckenfläche in die wagerecht hängende (den „Gewölbespiegel“) übergeht, zieht sich ringsum, mit den Pilastern verkröpft, das gemalte Hauptgesims und darüber hockt auf einem Steinwürfel je ein nackter Jüngling, die sogen. „Sklaven“; sie sind paarweise beschäftigt, an zwischen ihnen befindlichen bronzefarbenen Medaillons Guirlanden von Eichenlaub, dem Wappenzeichen der Papstfamilie (della Rovere) anzuknüpfen. Die von den Gurten abgeteilten, durch die Medaillongruppen in wechselndem Rhythmus schmaler und breiter gestalteten Felder der Deckenmitte enthalten die Geschichten der Genesis, von der Welterschöpfung bis Noah. Der ganze Organismus dieser gemalten Scheinkonstruktion aber bringt den Aufstieg vom Schweren zum Leichten, von architektonischer Gebundenheit zu freiem Leben fast allein durch die verschiedene Verwendung der menschlichen Gestalt zu sinngemäsem Ausdruck; sie wird hier zum erstenmal in der neueren Kunst als Symbol konstruktiver Kräfte eingeführt, sie belebt auch als einziges Motiv gleichsam einer neu erdachten Ornamentik die im Aufbau nicht mitsprechenden, mehr füllend gedachten Teile. So sind in den auslaufenden Zwickeln unter den Fusschemeln der Throne stehende Putten angebracht, welche Tafeln mit den Namen der Propheten und Sibyllen tragen, und die Eckstücke der Zwickel neben den Thronen füllen bronzefarbene, nackte Männergestalten. Wo sich aber im architektonischen Aufbau wieder eine selbständige Fläche ergibt, wie in den Stichkappen und den Lünetten über den Fenstern, da erweitert sich das Figurenornament zur Gruppe: in den Stichkappen pyramidal zusammengeordnete, lagernde Gestalten, in den Lünetten beiderseits von einer aufgerichteten Namentafel miteinander korrespondierende Sitzfiguren; auch hier bestimmt wesentlich die Form der architektonisch umrahmten Fläche den Charakter der Erfindung. Die vier grösseren Eckzwickel des Gewölbes endlich sind wieder zu historischen Darstellungen benutzt, welche sich ergänzend in den gedanklichen Zusammenhang des Ganzen einfügen.

Denn in diesem scheinbar so komplizierten, überwiegend von tektonischen Gesichtspunkten bestimmten Organismus stand doch der sachliche Inhalt dem Künstler in vorderster Reihe; das beweist schon die Art, wie die ganze Scheinkonstruktion nur als Rahmenwerk, als Mittel zur Gliederung und Gestaltung eines an sich bedeutsamen Bildstoffes behandelt wird. Jedes Centrum des eigentlichen Bildwerks, die Kolossalfiguren wie die historischen Gemälde und die seitlichen Felder, hat seinen eigenen Augenpunkt, der den Inhalt bequem und deutlich aufzunehmen gestattet; jeder Versuch, etwa mit der Untersicht der Decke Ernst zu machen, wie es *Melozzo* gethan hatte, bleibt ausgeschlossen. Ja, dem Betrachter der mittleren Bilderfolge ist ein ganz bestimmter Standpunkt angewiesen, von dem aus er sie als Ganzes aus der Umgebung herauslesen muss, nämlich der Platz am Haupteingang der Kapelle: hier rollt sich dem Auge der vollständige Bilderstreifen entgegen, während alle anderen Teilstücke einen fortgesetzten Wechsel des Standortes verlangen, nur durch das Band inhaltlicher Zusammengehörigkeit verknüpft. Und dieser Inhalt schliesst lückenlos an das von den älteren Wandmalereien des 15. Jahrhunderts festgelegte Programm an. Wenn dort an den Wänden noch ganz im Sinne mittelalterlicher Kunstübung Moses und Christus, Alter und Neuer Bund in Parallele gesetzt werden und die Papstgestalten an den Fensterwänden den Blick hinüberlenken zur gegenwärtigen Kirche, so führen nun die Hauptbilder der Decke zurück bis zur Schöpfungsthat Gottes und die dazwischen verteilten Sibyllen und Propheten verkörpern — wiederum im Anschluss an den Bilderkreis des Mittelalters — die Existenz des messianischen Gedankens im Judentum und im Heidentum. Die Eckzwickel aber enthalten jene vier Ereignisse aus dem Alten Testament — die Aufrichtung der ehernen Schlange, die Bestrafung Hamans, die Thaten Judiths und Davids — welche von jeher als die lebendigen Beweise der immer hilfsbereiten Kraft Gottes, der sein Volk in der Not nicht verlässt, aufgefasst worden waren. Endlich wollen die Gestalten in den Kappen und Lünetten — das zeigen die Namen auf den Inschrifttafeln — an den Stammbaum Christi erinnern, der sein Geschlecht bis auf den Patriarchenvater Abraham zurückführt; sie sind also gleichfalls als historische Erscheinungen gedacht, obschon hier, im Ausklang der ganzen vielgliedrigen Komposition, die Phantasie des Künstlers freier mit ihrem Stoffe spielt und — wie wir noch sehen werden — aus diesen langen Reihen schemenhafter Existenzen allgemeinere Bilder des menschlichen Lebens gestaltet, die beruhigend und lösend den von so gewaltigen Thatsachen der Heilsgeschichte erregten Sinn hinüberleiten möchten zur Vorstellung des eigenen Daseins. Alle grösseren Flächen also sind in diesem einzigartigen Werke zwar der schildernden Flächenkunst der Malerei unter den eigensten Bedingungen ihres Schaffens zur Bethätigung überlassen; was dazwischen liegt, dient der Organisation des Aufbaus und wird mit einer Gestaltenwelt bevölkert, die, ohne Anknüpfung an geschichtliche Verhältnisse, der Phantasie entsprungen ist: hierher gehören die Putten, die Karyatidenpaare, die bronzenen Zierfiguren in den Dreiecken und endlich die „Sklaven“. Es ist, wie nicht anders zu erwarten war, ein Vorklingen plastischer Formgedanken in der ganzen Schöpfung zu konstatieren. Denn mitten aus den Plänen und Entwürfen zu einem grossen Skulpturwerk wurde Michelangelo zu dieser Arbeit berufen; alle die plastischen Gedanken, die er in Marmor nicht aussprechen durfte, dringen jetzt in Malerei ans Licht, das Statuenheer des Juliusdenkmals (vgl. S. 234) bevölkert die Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Propheten sind aus derselben Empfindungswelt entsprungen wie der Moses, tektonisch gebundene, nackte Gestalten verrichten ähnlichen Dienst wie die „Gefangenen“ dort; die Gelegenheit zur Darstellung des jugendlich männlichen Körpers in allem Reiz der Bewegung und Anspannung,

wie im Florentiner Schlachtkarton, wurde auch hier, in den „Sklaven“, gesucht und gefunden.

Trotzdem ist die Sixtinische Decke auch als malerische Leistung ein Meisterwerk und beweist, dass Michelangelo das Ausdrucksmittel der Farbe zu den ihm genehmen Wirkungen mit voller Sicherheit anzuwenden verstand. Freilich nicht in dem Sinne der weichen Tonmalerei Lionardos, die ihm, wie sein grosser Landsmann selbst, von Natur unsympathisch war. Das Eingehen auf den malerischen Reiz der Natur verschmäht er, seine Bäume, sein Himmel sind nur Andeutungen der wirklichen Erscheinung. Glut und Fülle des Kolorits als solchen strebt er nicht an, sie hätte auch dem Wesen der dekorativen Wandmalerei direkt widersprochen. Wohl aber stellt er mit vollem Bewusstsein die

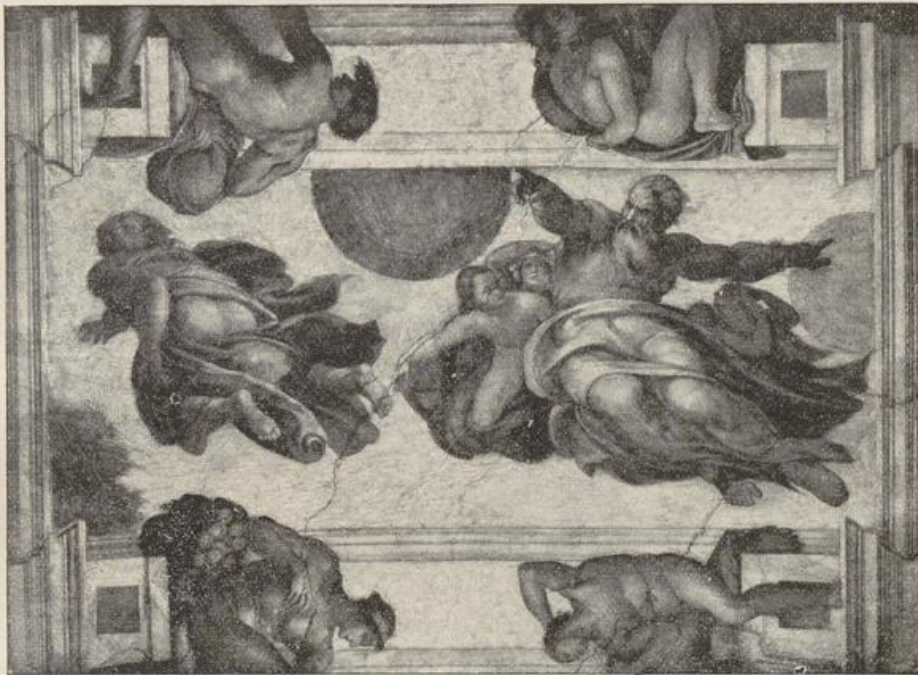


Fig. 244 Der zweite Schöpfungstag Von der Decke der Sixtinischen Kapelle

farbige Disposition des Ganzen in den Dienst des grossartigen Rhythmus, der sein Werk erfüllt, und weiss die koloristische Einzelbehandlung kraft- und reizvoll zu beleben. Die dunkle Färbung der Nebenfelder — Grün in den Dreiecksausschnitten neben den Thronesseln, Violett und Bronze in den Medaillons — und die von den lokalen Lichtverhältnissen bedingte Ueberschattung der Gemälde in Lünetten und Stichkappen schliessen diese Teile von selbst zu einem einheitlichen Rahmen zusammen, aus dem sich in kühlen, hellen Tönen die Hauptreihen herausheben, die den Blick immer zuerst auf sich lenken werden: die Genesisbilder und die sitzenden Kolossalgestalten.

Die Reihe der Genesisbilder beginnt an der Altarseite mit dem ersten Schöpfungstage: Gott Vater scheidet das Licht von der Finsternis. Aus dem Gewölk hervortauchend, das seine Füsse noch umhüllt, in weiten, wallenden Gewändern, hebt er Kopf und Arm mit gebietender Bewegung empor und das Chaos

ordnet sich. Im zweiten Felde (Fig. 244) schwebt er, von Engeln begleitet, einher und weist mit majestätischer Gebärde Himmel und Erde ihren Platz an. Und in demselben Bilde sehen wir ihn noch einmal von rückwärts, als wenn er mit Sturmeseile an uns vorbeigesaust wäre, wie er nun mit leichter Handbewegung Gras und Kräuter auf der Erde aufgehen lässt. So seltsam diese doppelte Erscheinung anmutet, sie gestaltet doch erst den Eindruck einer wahrhaft unbeschränkten Bewegung im Raume. Im dritten Felde schwebt er wieder majestätisch langsam einher, mit ausgebreiteten Händen die Fülle des Tierlebens in den Wassern und auf Erden hervorruhend. Dann folgt die Schöpfung des Menschen: am Rande der Erde ruht Adam, und, von einer Engelwolke getragen, naht sich ihm Gott;



Fig. 245 Die Erschaffung Adams Von der Decke der Sixtinischen Kapelle

von dem Finger seiner ausgestreckten Hand springt gleichsam der Lebensfunken hinüber in die Gestalt des Menschen, dass seine starren Glieder anfangen, sich zu regen (Fig. 245). Vor Eva aber, die aus der Seite des Mannes sich erhebt, ein üppiges, blühendes Weib, steht Gott wie ein liebevoller Vater, in den Mantel gehüllt, und spricht in milder Bewegung sein „Werde!“ — In diesen Bildern hat Michelangelo den erhabensten Vorstellungen der Menschheit eine Gestalt gegeben, wie sie vorher und nachher keinem zweiten Meister gelungen ist. Die folgenden Geschichten aus dem Leben der ersten Menschen lassen eher einen Vergleich mit anderen Schöpfungen zu. Das sechste Feld vereinigt Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, geschieden durch den verhängnisvollen Feigenbaum, um den sich die Schlange windet, auch sie in einen weiblichen Oberkörper auslaufend; die psychologische Charakteristik ist von treffender Schärfe, aber es berührt selt-

sam, das Paradies wie eine steinerne Oede dargestellt zu finden. Dann folgen, in leichter Verschiebung der historischen Reihenfolge, die Sintflut — mit grossartigen Gruppen verzweifelt ringender Menschen — und das Dankopfer und die Schande Noahs. Es ist kein Zweifel, dass diese inhaltlich letzten Darstellungen zeitlich zuerst ausgeführt worden sind: der Massstab der Figuren ist ein kleinerer, die Kompositionsweise reliefartig befangen, und die Sintflut steht in sichtlichem Zusammenhange mit Michelangelos letztem Florentiner Werk, dem Schlachtkarton. Vom Sündenfall an werden nicht bloss die Dimensionen der Gestalten grösser, auch innerlich hebt sich seine Kunst immer höher und freier und wird immer malerischer. Man braucht nur den ersten Schöpfungstag mit dem Opfer Noahs zu vergleichen, um inne zu werden, wie der Meister im Verlauf der Arbeit selbst gewachsen ist. Das zeigen auch die historischen Bilder in den Eckzwickeln: wie ungezwungen fügt sich die bewegte und figurenreiche Erhöhung der ehernen Schlange in den schwierigen Dreiecksraum, während die Enthauptung Goliaths noch einfach und etwas steif aus der Senkrechten auf der Wagerechten aufgebaut ist!

Michelangelo begann also mit der Ostseite der Decke, dies gilt auch für die Sibyllen und Propheten und die dekorativen Figuren ihrer Umgebung: schrittweise vergrössert sich nach dem Ende hin die Auffassungsweise, wird die Komposition reicher, lebendiger, malerisch bewegter. Welcher Gegensatz zwischen der stillen Beschaulichkeit des lesenden Propheten Zacharias (Ostwand) und dem Jonas (Westwand), der, soeben dem Rachen des Meerfisches entstieg, sich in kühner Streitgebärde hintenüberwirft, um mit Gott weiter zu disputieren! Zwischen diesen Polen entfaltet sich im Gewande erhabenen Sehertums ein bewundernswerter Reichtum geistiger Charakteristik: eifriges Forschen in den Büchern der Weissagung, göttliche Inspiration, prophetische Verkündigung, zelotisches Eifern, tiefste Trauer sind in markigen Zügen gekennzeichnet. Als äusseres Hilfsmittel der Darstellung war fast nur das Hantieren mit Büchern oder Schriftrollen gegeben, die beiden Genien oder Engel, welche Michelangelo nach dem Vorgange Giovanni Pisanos hinzufügt, bleiben ein untergeordnetes Motiv; es ist die Grösse und Tiefe der Persönlichkeitsschilderung, welche diese Gestalten so tief in dem Gedächtnis aller Zeiten haften liess, am tiefsten unter den Frauen wohl die Erythräische Sibylle (vgl. die Farbentafel) in ihrer ruhigen Klarheit und Vornehmheit, unter den Männern Jeremias, in dessen gewaltiger Gestalt der Zusammenbruch aller Hoffnungen erschütternd zum Ausdruck kommt.

Nach diesen geistig tiefbewegten Gestalten bieten die benachbarten Sklaven dem Auge Erfrischung und Erholung durch den Anblick rein körperlicher Aktion und jugendlicher Formvollendung. „Unter ihnen stehen die schönsten männlichen



Fig. 248 „Sklave“ von der Decke der Sixtinischen Kapelle



Fig. 247 „Sklave“ von der Decke der Sixtinischen Kapelle

Körper, die Michelangelo je gemalt hat.“ Von ruhig und symmetrisch bewegten Figuren schreitet die Erfindung fort zu contrapostisch verwickelten Motiven, die in starker Verkürzung gegeben werden (Fig. 246, 247). Ein ungeheurer Reichtum an Formanschauung ist hier voll Liebe zur Sache ausgebreitet, zwischen die ehrwürdigen Geschichten und Gestalten der judäisch-christlichen Welt schieben sich leichte Spiele der Phantasie voll antiker Sinnenfreude und Lebensfülle.

Die Stichkappen und Lünetten wurden erst gemalt, einige Zeit nachdem der mittlere Teil der Decke enthüllt worden war. Schon dies macht begreiflich, dass die Stimmung im allgemeinen hier eine andere ist: ruhiger, verklingend, fast idyllisch. Das Thema der „Vorfahren Mariä“ gab nur den Anschlag, die Ausführung leitet weit ab zu den Intimitäten des häuslichen

und Familienlebens. Denn wie in den Lünetten Frau und Mann, oft mit den Kindern, in mannigfacher Beschäftigung und Stimmung einander gegenüber sitzen, so vereinigen die Gruppen der Stichkappen die Familie in Abspannung, Ruhe und Schlaf. Es sind Existenzbilder, in grossen Zügen hingeworfen, leichte Randverzierung gleichsam zu den heroischen Darstellungen der Decke, aber doch im einzelnen mit einer überraschenden Fülle prägnanter Beobachtung und Wirklichkeitsschilderung ausgestattet, nicht ohne Innigkeit und Spuren trockenen Humors. Ihr genaueres Studium¹⁾ vermochte dem Bilde des Künstlers manchen unerwarteten neuen Zug einzufügen.

Fast ein Menschenalter später (1535–41) malte Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht. Er zerstörte nicht bloss die Arbeiten des 15. Jahrhunderts, sondern auch zwei seiner eigenen Lünetten an der Altarwand, um Raum für das Fresko zu schaffen, das vom Sockel bis zur Decke die ganze Wandfläche einnimmt. Die künstlerische Einheit der Raumdekoration erschien ihm nun geringwertig gegenüber der Kolossalität des einen Werkes, das selbst jeder architektonischen Disposition entbehrt; ausschliesslich durch die Kunst der Massengruppierung suchte Michelangelo die ungeheure Fläche zu beherrschen — ein selbst für ihn vergebliches Unterfangen, zumal er, entgegen allem kirchlichen Brauch, auf die gewohnte Ordnung des himmlischen Staates verzichtete und ausser Maria alle Figuren nackt bildete; die heute sichtbaren Gewandfetzen und Draperien, die zusammen mit dem Staub und Schmutz der Jahrhunderte dazu beigetragen haben, den einheitlichen Eindruck des gigantischen Werkes zu vernichten, sind erst eine Zuthat späterer Prüderie. Bewundernswert bleibt trotzdem die Klarheit des Aufbaus, die gewaltige Kraft der Schilderung, die Meisterschaft der Einzelgestaltung. Der in der Mitte auf Wolken thronende Weltenrichter

¹⁾ Vgl. C. Justi, Michelangelo S. 152 ff.

(Fig. 248) wird umgeben von den Gestalten der Apostel und Märtyrer, aber nicht in ruhiger Majestät, sondern erfüllt von der Leidenschaft der Vergeltung, gleichsam Rache heischend, drängen sie sich um ihn und weisen die Werkzeuge ihres Leidens, und im oberen Abschluss tragen stürmisch durch die Luft heransausende Engel die Marterinstrumente Christi herzu. Dieser selbst ist nicht der Gott der Liebe, sondern des Zorns; nicht den Erlösten wendet er sich zu, die vom Posaunenchor der Engel erweckt aus den Gräbern erwachen und langsam emporschwebend



Fig. 248 Der Weltenrichter aus dem Wandbilde des Jüngsten Gerichts

sich mit den Scharen der Seligen vereinigen, sondern den Verdammten: mit leidenschaftlicher Gebärde schleudert er sie zurück in die Tiefe. Und das verzweiflungsvolle Ringen der rettungslos Versinkenden findet seinen Schlusspunkt endlich in dem erschütternden — aus Dante entnommenen — Bilde des Charon, der mit harten Ruderschlägen die Zögernden aus seinem Nachen treibt, dem in kalter Ruhe wartenden Fürsten der Unterwelt zu. Wenn es auf der Seite der Erlösten nicht an zarten und rührenden Gruppen fehlt, überwiegt doch die Stimmung der Verzweiflung; vor dem Donnerwort des Weltenrichters erzittern auch die Heiligen, und scheu wendet selbst Maria ihr sonst so huldreiches Antlitz ab.

Michelangelo malte das Jüngste Gericht, nachdem er jahrzehntelang nur als Plastiker und Architekt tätig gewesen war; die Fresken, welche er auf Geheiss des Papstes bald darauf in der neubauten Cappella Paolina des Vatikans ausführte, sind fast ganz zu Grunde gegangen: es ist kein Wunder, dass die plastische Anschauung in diesem Werke die malerische in weit höherem Grade überwiegt, als bei den sixtinischen Deckenbildern der Fall gewesen. Er war — bei aller staunenswerten Schöpfungskraft, die ihn nicht verliess — alt und durch ein hartes Schicksal gebeugt, wenn auch gerade in diesen Jahren die Freundschaft mit der edlen Vittoria Colonna, der Witwe des Marchese Pescara, einen verklärenden Schimmer über sein Leben warf, wie beider Dichtungen uns bezeugen. Aber diese Freundschaft selbst erwuchs auf dem Grunde inniger Gemeinschaft des Glaubens. Eine vertiefte Strömung religiösen Ernstes durchzog, als natürliche Reaktion gegen die voraufgegangene heidnische Glaubenslosigkeit, damals die geistig hervorragenden Kreise Italiens und konnte unter Papst Paul III. (1534—49) vorübergehend auch auf die Kirche Einfluss gewinnen. Unter seinem Pontifikat wurden (1540) der Jesuitenorden und die Inquisition gestiftet, und das Tridentinische Konzil (seit 1545) begründete die Restauration des alten Kirchenglaubens. Etwas von dieser Stimmung der Zeit kommt auch in Michelangelos Jüngstem Gericht und in seinen Bildern der Bekehrung Pauli und der Kreuzigung Petri in der Paulinischen Kapelle, den einzigen Heiligengeschichten, die er gemalt hat, zum Ausdruck. Die Gruppe der Kreuzabnahme (vgl. S. 241) und, wie seine Zeichnungen bezeugen, eine Komposition der Kreuzigung beschäftigten ihn in diesen Jahren; 1547 übernahm er „um Gottes willen“ den Bau von S. Peter

(vgl. S. 46), das Werk seiner letzten Jahrzehnte. Als er 1564 starb, war eine neue Zeit heraufgekommen, für welche die Ideale der Renaissance kaum noch Geltung hatten.

Michelangelo hat auch in der Malerei keine Schüler gehabt, sondern nur Nachahmer, und die äusserliche Aufnahme seiner Manier führte rasch zu ärgstem Verfall. Unter den Malern, die ihm in Rom nahe standen, soll der Venezianer *Sebastiano del Piombo* zuweilen nach Zeichnungen und Entwürfen des Meisters gearbeitet haben, doch bleibt er im Wesentlichen seiner Kunst der heimatlichen Schule zugehörig. *Daniele da Volterra's* († 1566) pathetische Kreuzabnahme in S. Trinità de' Monti zu Rom mag gleichfalls nicht ohne solche Beihilfe entstanden sein. Der



Fig. 249 Porträt des Bartolommeo Pauciatiichi von Angelo Bronzino in den Uffizien

begeistertste Verehrer des Meisters war *Giorgio Vasari* (1511–74), der infolge des grossen Einflusses, den er durch seine vielseitige Thätigkeit als Architekt, Maler und Kunstschriftsteller, sowie durch die von ihm (um 1561) gestiftete Zeichenakademie in Florenz ausübte, als der eigentliche Begründer des michelangelischen Manierismus betrachtet werden muss. Seine grossen Freskencyklen im Palazzo Vecchio, in der Sala regia des Vatikans und in der Cancelleria sind voll hohler und kalter Nachahmung. Besser, weil auf eigenem Studium der Natur beruhend, sind seine Bildnisse. Das Gleiche gilt von dem Liebling des damaligen florentinischen Hofes, *Angelo Bronzino* (1511–74), der die Geschmacklosigkeit seiner Historienbilder durch vortreffliche repräsentative Porträts wettmacht (Fig. 249). Die kühle Vornehmheit des Hoftons ist darin mit strenger Zeichnung und klarer Färbung vereint. In Rom vertraten namentlich als Freskomaler die Brüder *Taddeo* († 1569) und *Federigo Zuccaro* († 1609) diese Richtung, die sich unter dem Eindruck der grossartigen Formen und kühnen Gedanken Michelangelos ohnmächtig windet bis zum völligen Verlust der eigenen schöpferischen Kraft. Man prahlte mit der gewaltsamen Stellung und Muskulatur der Gestalten, ohne ihnen die bewegende Seele einhauchen zu können; man gefiel sich in riesigen Kompositionen und in beispielloser Schnellmalerei, ohne die unerschöpfliche Phantasie und alles bezwingende Kraft des Meisters zu besitzen.

Alle diese Maler äfften Michelangelo nach, ohne in das Wesen seiner Kunst einzudringen. Richtig verstanden und von ihm, wie von allen, die bis dahin Grosses geschaffen, gelernt, hat nur ein einziger Künstler, sein jüngerer Nebenbuhler am päpstlichen Hofe: *Raffael*.

D. Raffael und seine Schule¹⁾

Raffael ist der jüngste der drei grossen Maler der italienischen Hochrenaissance und der einzige Nichtflorentiner unter ihnen, wenn er auch die für seine spätere Entwicklung entscheidenden Jahre in der Kunststadt am Arno verlebt hat. Doch blieben wesentliche Züge des Kunstcharakters seiner umbrischen Heimat, kindliche Reinheit und schwärmerische Innigkeit des Empfindens ihm stets zu eigen und trugen nicht wenig dazu bei, seinem Schaffen jene bezaubernde Liebenswürdigkeit zu verleihen, die ihm die Bewunderung der ganzen Welt eingebracht hat. In weit höherem Grade, als Lionardo oder gar Michelangelo, ist Raffael eine anschmiegsame Natur; er hat den verschiedensten Einflüssen sich voll hingeeben und in keiner Periode seines Lebens einen Stil entwickelt, in dem nicht die höchsten Gedanken anderer Künstler mit zu Worte kämen. Aber seine Werke sind doch etwas anderes und weit mehr als etwa nur der Auszug aller feinsten Kräfte, welche ein Jahrhundert voll Naturbeobachtung und Schönheit hervorgebracht hatte. Es lebt in ihnen ein eigener, hoher Geist, und aus so vielen bekannten Einzelwahrheiten wissen sie eine neue, höhere Gesamtwahrheit zu gestalten. Raffael thut seinen künstlerischen Aufgaben niemals Gewalt an, wie so häufig Michelangelo, er ordnet sich ihnen vielmehr unter, sucht zuweilen in harter, mühseliger Arbeit nach ihrer besten Lösung — und doch erscheint uns diese dann wie mühelos hingeworfen, harmonisch abgerundet, ja, oft erfährt das Thema eine überraschende Umgestaltung und Vertiefung von innen heraus. Den Grund hierfür können wir nur in dem Reichtum des Herzens finden, den Raffael

¹⁾ *J. D. Passavant*, Raphael von Urbino. 2. (französische) Ausgabe. Paris, 1860. — *A. Springer*, Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig, 1895. — *E. Muentz*, Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. 2. Aufl. Paris, 1885. — *H. Grimm*, Leben Raphaels. 8. Ausg. Berlin.