



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

3. Leonardo, Michelangelo, Raffael:

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

der Preis zukommt, sowohl wegen der ausdrucksvollen Schönheit der drei Frauen, wie wegen der vornehm reichen Dekoration; das Oratorium S. Bernardino bedachte er mit Einzelfiguren von Heiligen und mit Bildern aus dem Leben Mariä, das Rathhaus mit drei Heiligen, welchen die Begleitung der Amoretten ein recht weltliches, aber das Auge entzückendes Ansehen verleiht (Fig. 224). Gegen seine Fresken treten seine Tafelbilder zurück. Sie zeigen wenigstens keine Vorzüge, welche man nicht schon an seinen Wandgemälden bewundert. Auch hier erscheinen Einzelgestalten, wie der h. Sebastian in den Uffizien, die Madonna mit dem Lamm in der Brera denn am besten gelungen.

Außer Sodoma besaß Siena am Anfange des 16. Jahrhunderts noch mehrere tüchtige Maler, welche zum Teil Sodomas Einflüsse sich unterwarfen; so namentlich Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), dessen Marienleben im Oratorium S. Bernardino, ohne in der Erfindung originell zu sein, äußerlich doch den Vergleich mit den besten florentiner Fresken wohl aushält. Auch der Architekt Baldassare Peruzzi (i. S. 162) versuchte sich in seiner Vaterstadt (Kirche Fonte giusta) und in Rom (Farnesina, Konservatorenpalast und S. Maria della Pace) in der Malerei. Ihn hemmte in der freien Entfaltung seiner Kraft die vorwiegend architektonische Schulung der Phantasie. Ausgezeichnet in perspektivischen Schil-derungen und in dekorativer Malerei, zeigt er doch in den figürlichen Darstellungen leicht eine gewisse Kälte. Verhängnisvoll war für ihn, wie für einen anderen Sieneren, den sog. Beccafumi (? 1486—1551), welchem die Zeichnungen zum eingelegten und niellierten Marmorfußboden im Chore des Domes (Leben Moses) einen berühmten Namen machten, die Nachbarschaft der großen Meister. Sie mußten diese nachahmen, konnten sie nicht erreichen, verloren ihr Eigentum, gewannen keine großen Schätze.

Mit Andrea del Sarto drohten dem Raffael seine Feinde: »das Bürschen in Florenz würde ihn weiblich schwitzen machen, wenn es vor größere Aufgaben gestellt würde«. Sodoma gilt als glücklicher Nebenbuhler Raffaels. Ganz nahe kommt dem großen Urbiner in einzelnen Schöpfungen Fra Bartolommeo. Gewiß darf das Kunstvermögen dieser Männer nicht gering angeschlagen werden. Doch muß man es bezweifeln, daß bloß äußere Umstände sie am Er-klimmen des höchsten Gipfels hinderten. Ihnen allen fehlt doch, was allein groß macht, die Kraft des selbstständigen Eingreifens in die künstlerische Bewegung auf Grund der eigenen un-bezwinglichen Natur.

3. Leonardo, Michelangelo und Raffael.

Es kommt nicht bloß in der Geschichte der Staaten vor, daß wir auf mächtige Persön-lichkeiten stoßen, welche mit einemmal das Schicksal der Völker wenden, so daß mit ihrem Auf-treten eine neue Zeit beginnt und, während sie leben, sie allein den ganzen Raum ausfüllen, neben ihnen alles unbedeutend, untergeordnet erscheint. Auch die Kunstgeschichte verehrt Heroen, die durch ihre gewaltige, allumfassende Persönlichkeit den Gang der Kunst auf lange hin bestimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als solche Helden treten uns in der Renaissanceperiode Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffael Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihre Wirksamkeit wohl vorbereitet. Es giebt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künstler wenigstens angedeutet hätten, schwerlich eine von ihnen eingeschlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewiesen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachsen organisch aus der früheren Kunst heraus. Ohne diesen Zusammenhang hätten sie ja nimmermehr den großen Einfluß gewinnen und die gewaltige Herrschaft über die Zeitgenossen erringen können. Immerhin empfängt man im Angesichte

ihrer Werke den Eindruck unbeschränkter schöpferischer Kraft. Muß auch der Historiker diesen Glauben etwas eindämmen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie nicht bloß zusammenfügten, was bisher getrennt war, sondern der gegebenen und überlieferten Kunst, indem sie diese mit ihrer Phantasie befruchteten, ihre Persönlichkeit dafür einsetzten, eine neue überwachende Gestalt verliehen.



Fig. 225. Die Anbetung der Magier, (Braune Untermalung). Von Leonardo da Vinci. Florenz, Uffizien.

a. Leonardo da Vinci.

Leonardo da Vinci, der natürliche Sohn des Ser Piero da Vinci, mit einem Landmädchen, Catarina, erzeugt, wurde im Kastell Vinci 1452 geboren. Ein äußeres Zeugnis für die Erzählung, daß er in Verrocchios Werkstatt gearbeitet, liefert sein Anteil an des letzteren Gemälde: die Taufe Christi (s. S. 121 und 153). Von seinen, von Vasari anführten Jugendarbeiten, (Schild mit einem phantastischen Ungeheuer, Medusakopf, große Zeichnungen Neptuns und des ersten Elternpaares) haben sich die sicheren Spuren verloren. Am besten beglaubigt ist die braun untertuschte Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz (Fig. 225).

Wir wissen urkundlich, daß Leonardo 1481 für die Klosterkirche S. Donato in Scopeto ein Gemälde dieses Inhaltes übernommen, aber, wie es beinahe seine Gewohnheit war, unvollendet gelassen hatte. Trifft diese Annahme zu, stammt das braun untermalte Bild wirklich aus dieser Zeit, so hatte Leonardo, noch ehe er seine Heimat verließ, mit den florentiner Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften erworben, welche seine späteren Werke auszeichnen. Die wohl abgewogene Komposition, die klare Anordnung der Gruppen inmitten des reichen Getümmels,



Fig. 226. Gruppe aus der Madonna unter dem Felsen, von Leonardo da Vinci.
London, Nationalgalerie.

der über das gewöhnliche Maß gesteigerte Ausdruck der Köpfe, die Freude an kühn bewegten Reitergestalten: alle diese der reifsten Entwicklung Leonardos eigentümlichen Züge kommen bereits in der Anbetung der Könige vor.

Daß von Leonardos künstlerischem Treiben bis über sein dreißigstes Jahr hinaus so geringe Kunde vorhanden ist, ist nicht zu verwundern. Leonardo war kein Fachmensch, dessen Thätigkeit in einem einzelnen festbegrenzten Kreise wurzelte; er entsprach vielmehr dem Ideale, welches die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit sich gebildet hatte. Wenige Sterb-

liche dürften sich einer solchen Vielseitigkeit der Anlagen, einer solchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen, wie Leonardo. Seiner echt univervellen Natur genügte kein abgeschlossener Wirkungskreis. Alle Wissenschaften, alle Künste und Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle suchte er zu erwerben, nahezu alle beherrschte er meisterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, so verringerte sich das Interesse an dem Einzelwerke. So erklären wir uns Leonardos Freude am Experimentieren und den geringen Wert, den er auf die äußere Vollendung seiner Bilder legte. Auf manche Zeitgenossen übte er den Eindruck eines Mannes, der in den Tag hineinlebt, unbestimmt in seiner Thätigkeit, wechselnd in seinen Neigungen ist; sie tadelten seine Trägheit und schalteten seine Wortbrüchigkeit. Uns dünkt dieses Urteil unbegreiflich, wenn wir die Masse der uns erhaltenen Handschriften durchblättern (ein kleiner Teil davon, welcher sich auf die Kunst bezieht, wurde von Freunden zu einem Buche, dem sogenannten „Trattato della Pittura“, zusammengestellt) und hier die Zeugnisse eines wunderbaren Fleißes, eines unermüdblichen Forschertriebes erblicken. Wenige Menschen arbeiteten so viel wie Leonardo und zogen dabei die äußeren Folgen des Schaffens so langsam. Ihm bot das geistige Arbeiten den höchsten Genuß. Seine Persönlichkeit gewann, die Zahl der abgeschlossenen, fertigen Werke wuchs nur spärlich.

Einen Mann von dieser Universalität des Wissens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet war, zu gewinnen, mußte notwendig einem Fürstenhose der Renaissancezeit begehrenswert erscheinen. Auf eine satte, glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuß, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche Meinung zu gewinnen; der Dienste gedankenreicher, erfinderischer Künstler bedurfte man nicht bloß für die höfischen Prunkfeste, sondern auch für die großen Unternehmungen, die bestimmt waren, in Friedenszeiten die Unterthanen mit der tyrannischen Herrschaft der Dynasten zu versöhnen, in Kriegzeiten deren Macht zu schützen. Wir begreifen, daß an keinem der großen italienischen Höfe für Leonardo ein passenderer Platz war, als in dem von eifersüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Zwischen 1483 und 1485 nahm Leonardo einen Ruf nach Mailand an, in die Nähe Lodovico Sforzas. Seine musikalische Kunstfertigkeit soll ihm zunächst den Ruf verschafft haben. Gar bald aber erweiterte sich sein Wirkungskreis. Er nahm Teil an der Anordnung der Hofeste, er machte Pläne für die Bewässerung der Landschaft, die Befestigung der Schlösser. Er gewann Zeit für seine wissenschaftliche, alle Zweige der Natur umfassende Thätigkeit und sammelte in seiner Akademie jüngere Künstler um sich, sie durch Beispiel und Lehre anweisend.

Auch die eigene künstlerische Thätigkeit umfaßte weite Gebiete. Wir finden ihn mit mannigfachen Bauplänen, mit Kirchenentwürfen, vor allem aber viele Jahre lang mit der Arbeit an dem riesigen Reiterstandbilde Francesco Sforzas rastlos beschäftigt. Das Thonmodell vollendete er, und schon in dieser Form erregte es die allgemeinste Bewunderung. Zum Gusse kam es nicht. Da auch das Modell, nach dem Sturze der Sforzas vernachlässigt, in Staub zerfiel, so blieb von diesem Werke nichts übrig als einige flüchtige Studien, vor allem in der an Leonardozeichnungen so reichen Windsor-sammlung. Mit den malerischen Schöpfungen Leonardos ging das Schicksal kaum glimpflicher um. Die Bildnisse, die er für den Herzog malte, lassen sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Von dem Frauenporträt im Louvre, angeblich eine Geliebte Franz I. (la belle Ferronnière) darstellend, ist weder die Persönlichkeit noch die Herkunft aus Vincis Werkstätte beglaubigt. Es zeigt noch den strengen florentiner Charakter. Die »Madonna unter der Felsgrotte« geht dagegen gewiß, wie schon das stark bewegte Fingerspiel zeigt, auf Leonardo zurück; was den Anspruch auf eigenhändige Ausführung betrifft, so steht dem Exemplar des Louvre jedenfalls dasjenige der Nationalgalerie in London



Fig. 227. Das Abendmahl von Leonardo da Vinci. Mailand, Refectorium von S. Maria delle Grazie.
(Nach dem Stich von Raffael Morghen.)

voran (Fig. 226). So ist uns in Mailand nur ein Denkmal seiner Maltätigkeit und dieses leider in arg verstümmelter Gestalt, in dem Abendmahle geblieben (Fig. 227). Leonardo malte es an die Wand des Refektoriums im Kloster S. Maria delle Grazie. Der Versuch, durch Anwendung von Eifarben an Stelle der sonst gebräuchlichen Wasserfarben dem Freskobilde einen tieferen Ton zu geben, strafte sich durch raschen Verderb des Werkes, welchen die Roheit späterer Geschlechter noch steigerte. Immerhin reicht, was sich von dem Originale erhalten hat, in Verbindung mit alten guten Kopien, hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu lassen. Mit gutem Grunde ist es, wie kein zweites Gemälde, durch Nachbildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Komposition, die Anordnung der Gruppen, das Linienpiel oder den Ausdruck und das dramatische Leben in das Auge fassen, immer bleibt



Fig. 228. Reitergruppe aus der Anghiari Schlacht. Von Leonardo da Vinci. Zeichnung (von Rubens?) im Louvre.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun Clement & Co. in Dornach.)

das Abendmahl als unübertreffliches Muster bestehen. Je zwei Gruppen zu drei Aposteln sitzen rechts und links von Christus. Jede Gruppe schließt sich zu einer Einheit zusammen, greift aber gleichzeitig in die nächste Gruppe durch Handbewegung und Blicke einzelner Apostel über. Alle beziehen sich auf Christus, der sich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem sie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitspiel der Hände in der Aktion sind seit jeher laut bewundert und als unnachahmlich bezeichnet worden. Höchstens könnte man an dem Werke aussetzen, daß die feine Berechnung jedes Zuges, der künstlerische Verstand vielleicht die unmittelbare, naive Empfindung zu stark zurückgedrängt hat.

Bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts währte Leonardos Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze Sforzas wandte er sich wieder der Heimat zu. Eine kurze Zeit, 1502,

stand er als Kriegingenieur in den Diensten Cesare Borgia, einige Male besuchte er Mailand, immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre eine Hauptstätte seiner künstlerischen Thätigkeit.



Fig. 229. Mona Lisa. Bildnis von Leonardo da Vinci.
Paris, Louvre.

(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Tormach.)

Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503, gemeinsam mit Michelangelo, der Auftrag wurde, den Ratsaal im alten Palaste mit Wandgemälden zu schmücken. Leonardos Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das mailänder

28*

Heer den Sieg errangen. Leonardo begann in den ersten Wochen 1504 den Karton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann



Fig. 230. Karton zu dem Bilde der Madonna mit der h. Anna. Von Leonardo da Vinci.
London, Akademie.

brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrscheinlich weil sie ihm durch misslungene Farbexperimente verleidet wurde. Sein Karton ging zu Grunde, und nur aus einer

angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre) und dem Edelinkischen Stiche nach dieser Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe (Fig. 228) kennen. Die Kampfeswut, die maßlose Leidenschaft, welche auch den Schlachtroffen sich mitteilt, hat Leonardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren treu wiedergegeben.

Zur Vollendung kleiner Tafelbilder fand Leonardo in Florenz noch weniger Zeit und Lust. Er überließ diese häufig seinen Schülern. Nur das Bildnis der Mona Lisa, der Gattin des Francesco del Giocondo, im Louvre (Fig. 229) ist ein Werk seiner eigenen Hand. Leider



Fig. 231. Karikaturzeichnung von Leonardo.
Paris, Louvre.

schlecht erhalten, bietet uns doch die Gioconda neben der etwas älteren Kohlenzeichnung der Herzogin Isabella d'Este, gleichfalls im Louvre, allein die Möglichkeit, Leonardos Bedeutung als Porträtmaler zu ahnen. In der feinen Rundung des Kopfes, in dem schmelzenden Blicke, in dem Heranziehen der Hände zur Charakteristik der Persönlichkeit wurde er den Zeitgenossen das höchste Muster. Aus dem Jahre 1501 stammt auch die Madonna mit der h. Anna im Louvre, deren geschlossene Komposition gleichfalls der Phantasie der florentiner Künstler als Vorbild erschien. Einen noch größeren Eindruck hätte eine verwandte Gruppe (Fig. 230), wo die Madonna und die h. Anna dicht nebeneinander sitzen, das auf dem Schoße der Madonna halbaufgerichtete Kind sich dem kleinen, mit einem Lamm spielenden Johannes zuneigt,

hervorgerufen, wenn Leonardo das Bild in Farben ausgeführt hätte. Es blieb aber bei dem in der Akademie zu London bewahrten Karton. Mehrere andere Gemälde werden außerdem auf Leonardo zurückgeführt; so die »Madonna mit dem Basrelief« im Gattopark in England, der jugendliche Johannes der Täufer im Louvre, eine Leda u. s. w. Einzelne darunter sind in mehreren Exemplaren vorhanden, wobei es bisher nicht gelungen ist, einem bestimmten den unbestrittenen Preis der Originalität zu reichen. Wir wissen, wie gern er den Schülern einen

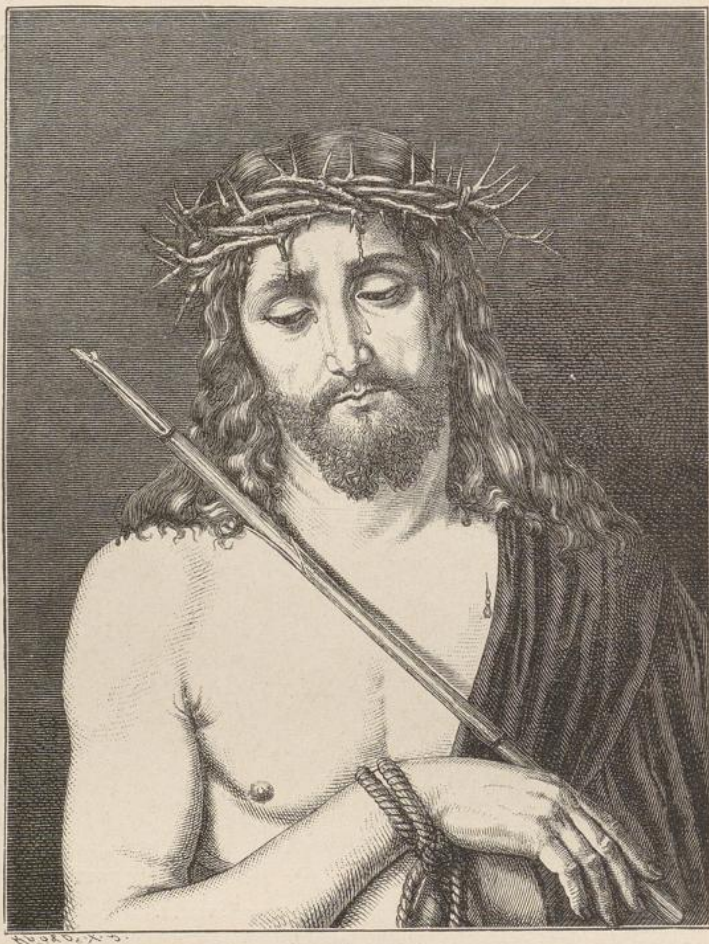


Fig. 232. Ecce homo. Von Andrea Solario.
Mailand, Museum Polbi-Pezzoli.

größeren Anteil an der Ausführung gönnte, selbst aber sich begnügte, da und dort, besonders in den Köpfen, nachzuhelfen.

Einigen Ersatz für die schlecht erhaltenen Delbilder liefern Leonardos Handzeichnungen. Sie haben sich in großer Zahl erhalten und offenbaren uns in gleicher Weise wie seine Schriften die Allseitigkeit seines Geistes, die Unbegrenztheit seiner Interessen. Sie lassen sich von den Schriften kaum trennen, ergänzen diese, fassen häufig die Worte in einem anschaulichen Bilde unmittelbar zusammen oder sind der Ausgangspunkt für seine Betrachtungen. Der Künstler-

Forscher, in dessen Natur gelehrtes Wissen und künstlerisches Können harmonisch verbunden sind, tritt uns in ihnen entgegen. Die Blätter, welche unter den rein malerischen Gesichtspunkt fallen, scheiden sich in vorbereitende Skizzen und Studien und in freie, selbständige Ent-



Fig. 233. Madonna mit dem Kinde. Von Gaudenzio Ferrari. Mailand, Brera.

würfe. Die letzteren zeigen bald, wie die sogenannten Karikaturen, den unermüdlichen Eifer des Meisters im Aufspüren eigentümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren sie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Leonardo seines gleichen suchte, kennen. So seltsam es klingen mag, so sind doch beide Arten von Schilderungen der gleichen Quelle

entsprungen. Denn in beiden Fällen suchte Leonardo mit der Natur zu wetteifern und ihr die Geheimnisse der erfinderischen Kraft abzulauschen. Das Blatt im Louvre (Fig. 231), welches Typen der größten Häßlichkeit und Schönheit einander gegenüberstellt, liefert dafür den besten Beweis.

Nachdem Leonardo bereits lange Zeit in den Diensten der französischen Könige, der Beherrscher Mailands, gestanden hatte, folgte er dem Könige Franz I. 1516 nach Frankreich.



Fig. 234. Aus den Fresken von Luini in der Wallfahrtskirche zu Saronno.

Im Jahre 1519 starb er im Kastell Cloux bei Amboise, von seinem Lieblingsjünger Melzi gepflegt, der auch der Erbe seines litterarischen Nachlasses wurde.

Aus den akademischen Kreisen, welche Leonardo um sich gesammelt hatte, ging die lombardische Malerschule hervor. Doch hatten mehrere und gerade ihre besten Vertreter schon eine gewisse künstlerische Reife erreicht, ehe sie dem großen Meister unterthan wurden. Zu diesen gehört der einer alten Künstlerfamilie entstammende Andrea (del Gobbo) Solario (1460 ? bis nach 1515), am tüchtigsten in der Wiedergabe von Einzelgestalten, die bald durch ihren milden, weichen Ausdruck rühren, so namentlich seine Eccehomo-Bilder (Fig. 232), bald durch die scharfe Zeichnung überraschen (Porträts); ferner Giov. Antonio Boltraffio

(1467—1516), welcher besonders in seinen Madonnenbildern den Einfluß Leonardos kundgibt, und Gaudenzio Ferrari. Sowohl über die Grenzen seines Lebens (? 1484 bis ? 1547) wie über seinen Entwicklungsgang schwanken die Nachrichten. Wie allen Lombarden gelingt ihm die malerische Durchbildung der einzelnen Figuren besser als eine geschlossene Gruppierung und eine harmonische Anordnung, und ebenso wie seine lombardischen Genossen

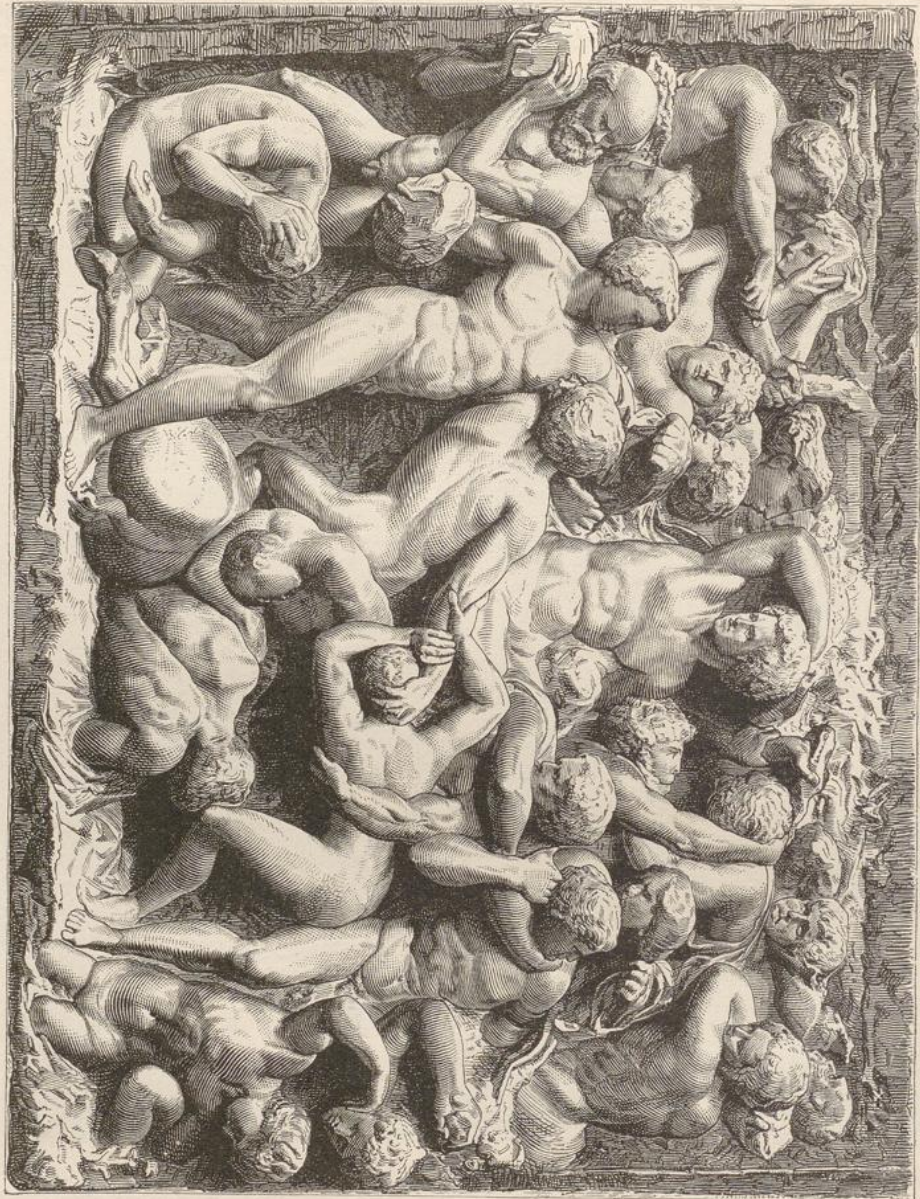


Fig. 235. Rückkehr des jungen Tobias. Von Bernardino Luini. Mailand, Ambrosiana.

entfaltet er den größten Eifer als Freskomaler. Es gilt nicht bloß von Gaudenzio, daß man seine künstlerische Bedeutung weniger in den Tafelbildern (Fig. 233) als in den ausgedehnten kirchlichen Wandgemälden (Varallo, Saronno) erfährt. Dasselbe trifft für die ganze Schule zu. Bis in die tiefen Alpentäler hinein haben die Lombarden ihre Thätigkeit als Freskomaler ausgedehnt und eine Summe von Werken geschaffen, welche für sich betrachtet den Werken der monumentalen Malerei in Toskana durchaus ebenbürtig gegenüberstehen, ja in Beziehung auf Farbenfreudigkeit, den alten Vorzug der Oberitaliener, sie übertreffen.

Auch Bernardino Luini (? 1475 — nach 1533), der hervorragendste Vertreter der Schule, muß in erster Linie als Freskomaler gewürdigt werden. Viele Wandbilder sind aus den alten Räumen herausgesägt und nach den Mailänder Museen übertragen worden. So

Fig. 236. Renaissancekämpfe. Marmorrelief von Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti.



bewahrt die Brera das auch durch die ernste Ruhe der Komposition ergreifende Bild: die Uebertragung des Leichnams der h. Katharina durch Engel. Andere können noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte bewundert werden. In der Wallfahrtskirche zu Saronno malte Luini das Leben der h. Maria (Fig. 234), in der Kirche S. M. degli Angeli zu Lugano die große Passion, welche in der Komposition, in der Breite der Schilderung beinahe an deutsche

Werke erinnert, in einzelnen Gestalten dagegen die Schule Leonardos offenbart. Viel abhängiger von Leonardo sind Luinis (und der jüngeren Glieder der Schule) Tafelbilder. Wir müssen annehmen, daß viele darunter, wie die Eitelkeit und Bescheidenheit in der Galerie Sciarra in Rom, Christus unter den Schriftgelehrten in der Londoner Nationalgalerie u. s. w., unmittelbar unter den Augen des Lehrers entworfen und insbesondere für die Köpfe der Frauen und Engel (Fig. 235) von diesem gewählte Schulmodelle benutzt wurden. So helfen uns die



Fig. 237. Pietà. Marmorgruppe von Michelangelo.
Rom, Peterskirche.

Gemälde Luinis, Giampietrinos, Marco d'Oggionos u. a. die Ideale Leonardos, die er nicht selbst eigenhändig verkörperte, erkennen.

Leonardos Einfluß beschränkt sich nicht auf die Lokalschule in Mailand. Als er nach Florenz zurückgekehrt war, erregte seine Weise, die Dinge aufzufassen, Köpfe zu zeichnen, die größte Bewunderung und reizte zur Nachahmung. Ohne daß er eigentliche Schüler in Florenz ausgebildet hätte, zwang er dennoch alle Kunstgenossen, seinen Fußtapfen zu folgen, Fra Bartolommeo sowohl wie Raffael, selbst den widerwilligen, ihm unfreundlich gesinnten Michelangelo.

b. Michelangelo bis zum Tode Julius II.

Jede der drei Kunstgattungen, die Architektur, Skulptur und Malerei, zählt Michelangelo Buonarroti (1475–1563) zu ihren größten Meistern; in der Geschichte einer jeden

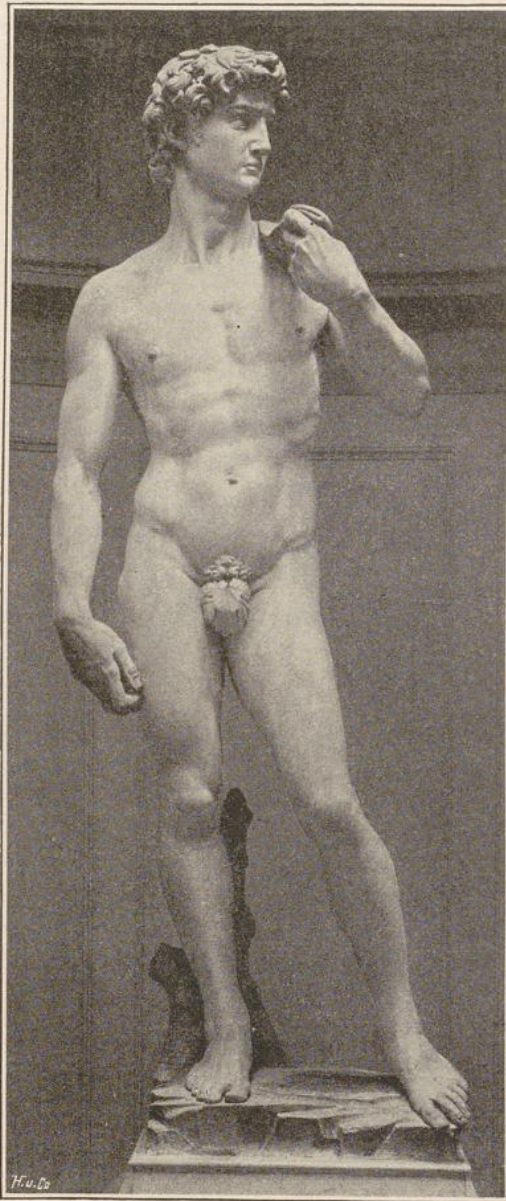


Fig. 238. David. Marmorstatue von Michelangelo. Florenz, Akademie.

Kunst spielt er eine hervorragende Rolle. Er hätte nicht ihr Schicksal so kräftig bestimmen können, wenn er seine Tätigkeit in jedem einzelnen Kunstzweige den hergebrachten Gesetzen einfach untergeordnet hätte. Für ihn aber waren die Künste nur verschiedene Ausdrucksweisen für seine eigentümlich großen Phantasiegebilde. Das Band, welches Michelangelos Wirken in den einzelnen Kunstzweigen vereinigt, ist seine machtvolle Persönlichkeit. Sie offenbart sich nicht minder deutlich in seinen malerischen Werken, wie in seinen Skulpturen; überall stehen die Formen unter dem Banne seiner in ihrer Tiefe fast unergründlichen Natur. Man kann daher nicht sagen, daß er mehr Bildhauer als Maler war. Er unterwarf sich beide Künste, indem er ihnen die Züge seiner Persönlichkeit aufprägte.

Schon in Michelangelos Erziehung prägt sich seine künftige Doppelwirksamkeit aus. Er ist Lehrling in der Malerwerkstätte Domenico Ghirlandajos, er genießt den Unterricht in der Skulptur in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici unter der Leitung des alten Bertoldo, des letzten Gehilfen Donatello's. Von Jugendarbeiten aber kennen wir nur solche plastischer Art. Die Kentaurenschlacht (Fig. 236) (in der Casa Buonarroti zu Florenz) ist das älteste von Michelangelo erhaltene Werk. Er hat es in seinem siebzehnten Jahre mit merkwürdigem Verständnis antiker Kunst verfertigt. In der Weise, wie seine Phantasie die Schranken des Raumes übersieht, Motiv an Motiv sich drängt, klingt aber doch

bereits seine leidenschaftliche, zur Uebertreibung neigende Natur deutlich an. Mehr in den Grenzen des überlieferten Stiles hält er sich in dem gleichzeitigen Relief der Madonna an der Treppe

(ebenda). Die Flucht aus Florenz (1494) nach dem Sturze der Medici führte ihn nach Bologna, wo er zur Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmale des h. Dominicus (s. S. 10) herangezogen wurde. Der Engel rechts am Sockel und die Statuette des h. Petronius (zweite Figur links) sind sein Werk. Der Aufenthalt in Bologna währte nur wenige Monate; aber auch Florenz, wohin er zunächst zurückkehrte, fesselte ihn bei den unruhigen, der Kunstpflege wenig günstigen Zeiten nicht lange. Zwei kleinere Marmorwerke, der jugendliche nackte Täufer (Giovannino),



Fig. 239. Heilige Familie. Von Michelangelo.
Florenz, Tribuna der Uffizien.

jetzt im Berliner Museum, der ein mit Honig gefülltes Horn zum Munde führt, und ein leider verschollener geflügelter, nackter Amor, der als ein Werk des Altertums von einem römischen Kunstfreunde gekauft wurde, sind die einzigen uns bekannten Schöpfungen aus dieser Periode. Im Jahre 1496 sehen wir den einundzwanzigjährigen Jüngling in Rom, wo er auf Bestellung des Kardinals Jean de Villiers de la Grolaie das Hauptwerk seiner ersten Periode, zugleich dasjenige, das am reinsten und ganz unmittelbar genossen werden kann, schuf: die Pieta (Fig. 237) in der Peterskirche. Zur Schönheit der Madonna, zur edlen Bildung des Christuskörpers, zur kunstreichen und doch scheinbar einfachen Gruppierung gesellt sich ein

tiefer, inniger Ausdruck, wie ihn der Meister nie wieder erreicht hat. Der Schmerz hat hier seine idealste Verjünglichung empfangen. Einem ganz anderen Gedankenkreise gehört der gleichzeitige, für den befreundeten Kaufherrn Jacopo Galli gearbeitete Bacchus (Museo Nazionale in



Fig. 240. Gruppe aus dem Karton der badenden Soldaten. Von Michelangelo.
Nach dem Stich von Marc-Anton Raimondi.

Florenz) an. Michelangelo hat ihn im trunkenen Zustand, der festen Stütze bedürftig, dargestellt, auf die lebendigste Durchbildung des Körpers den Hauptausdruck gelegt. Aus einem verhauenen, halb schon zugerichteten Marmorblocke schuf er, nach Florenz zurückgekehrt, 1504 den David (Fig. 238, in der Akademie zu Florenz), welchen die Zeitgenossen gemeinhin den Giganten nannten. So aufgefaßt, gewinnt die Statue an einheitlichem, wahren Charakter, der allerdings

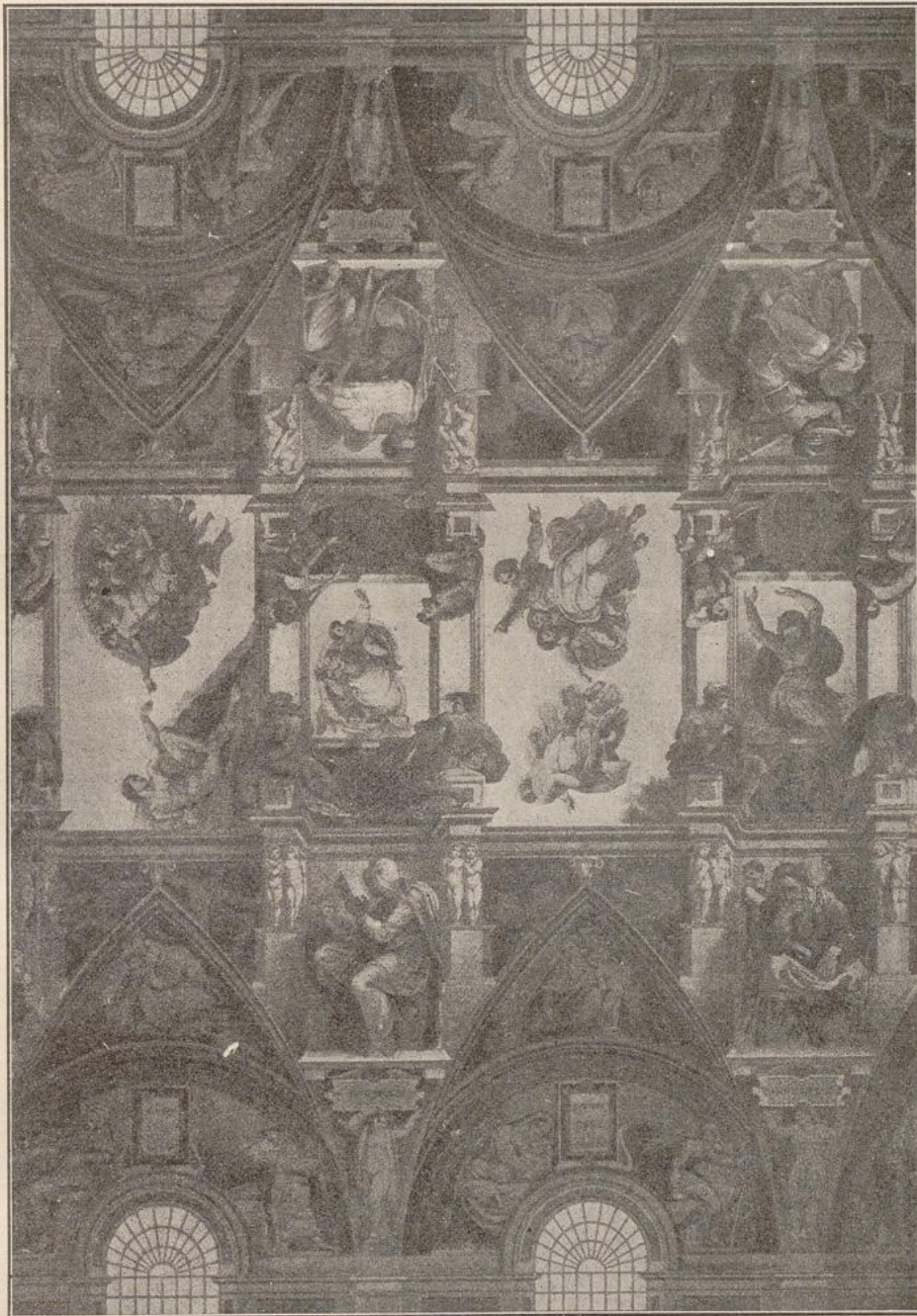


Fig. 241. Querschnitt von der Deckenmalerei Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle.
Nach dem Handbuch von Gruner. Verlag von H. Zellermeier in Leipzig.

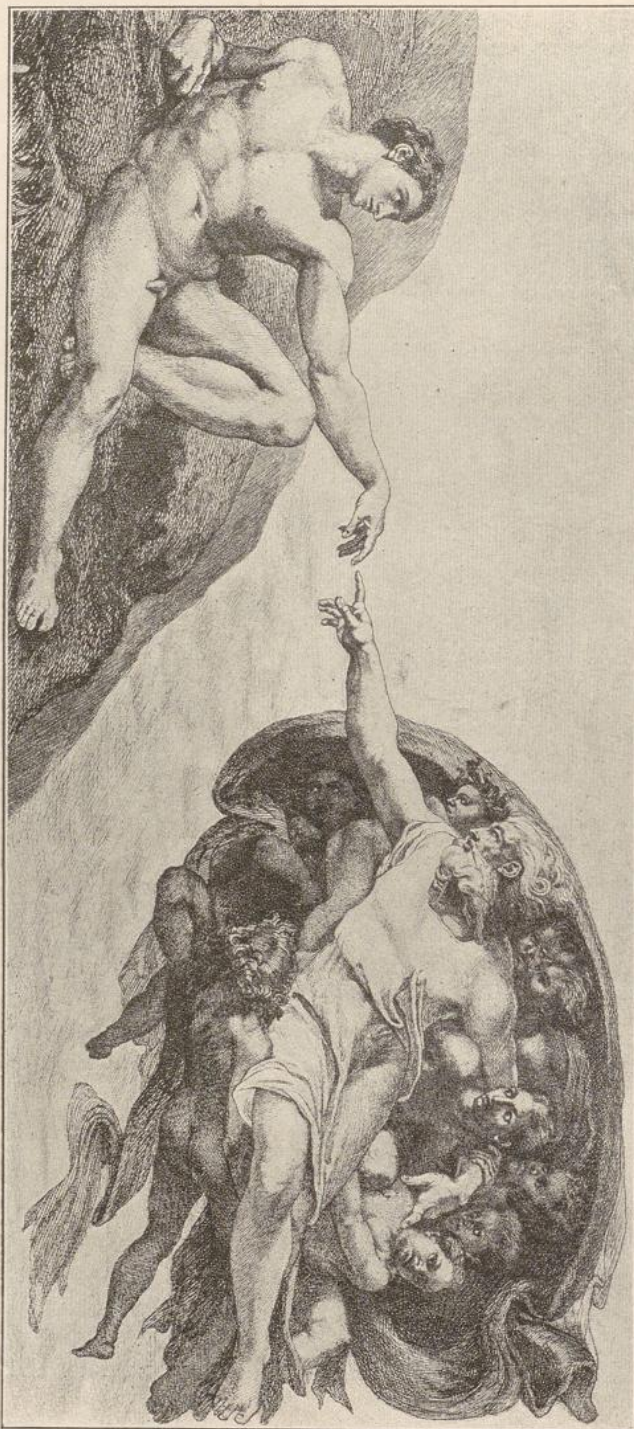


Fig. 242. Erschaffung Adams. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.
(Nach A. Stüdtgens' Reproduktion in Stüdtgens' „Kunstgeschichte“.)

vernicht wird, wenn man den ersten, zum Kampfe gerüsteten Riesen als die Verkörperung eines Hirtenknaben betrachtet.

Erst jetzt, nachdem er bereits als Bildhauer einen weitreichenden Ruhm erworben hatte, wurde er mit einer großen malerischen Aufgabe betraut. Gewiß hatte er schon früher den Pinsel geführt. Die Feder und den Zeichenstift wenigstens beherrschte er, wie seine Zeichnungen beweisen, schon in früher Jugend. Wir besitzen zwei Tafelbilder, die nur angelegte Madonna mit Engeln in der Nationalgalerie zu London und die gut beglaubigte heil. Familie in der Tribuna der Uffizien (Fig. 239), für Agnolo Doni gemalt, welche in frühere Jahre, das erstere gewiß noch in das 15. Jahrhundert, fallen. Beide sind in Temperafarben ausgeführt, die ihm für die scharfe Modellierung und die Rundung der Formen, sein Hauptaugenmerk, vollkommen genügten. Plastisch gedacht erscheinen beide Schilderungen, die Farbe der Form untergeordnet. Für einen Bildhauer lockend war auch die Aufgabe, welche ihm 1503 zufiel. Es galt, im Wettstreit mit Leonardo, einen Saal im Palazzo Vecchio mit Wandgemälden zu schmücken, deren Gegenstände aus der florentiner

Geschichte entlehnt waren. Zum erstenmale sollten Ereignisse der Profangeschichte im großen Stile verherrlicht werden. Michelangelo schilderte eine Szene aus dem Pisanerkriege, 1364, den Ueberfall der im Arno badenden Florentiner durch pisaner Truppen, dessen schlimme



Fig. 243. Die Erschaffung der Sonne und der Pflanzen. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

Folgen durch die Wachsamkeit des Mapno Donati verhütet wurden, so daß die unmittelbar darauf folgende Schlacht bei Cascina zu gunsten der Florentiner ausfiel. Michelangelo vollendete den Karton der „badenden Soldaten“ im Februar 1505. Zur Ausführung des Entwurfs in Farben kam er nicht, da er vom Papste Julius II. abgerufen wurde. Der Karton hat sich leider nicht erhalten. Einzelne Gruppen daraus sind von Marcanton und Agostino

Springer, Kunstgeschichte. III.

Veneziano gestochen und belehren uns allein mit Sicherheit über den Charakter des Werkes. Marcantonis Kletterer (Fig. 240) mit einer willkürlich hinzugefügten landschaftlichen Staffage, zeigen uns am besten, wie tief das Werk in der plastischen Phantasie des Meisters wurzelte und wie vor allem die Kühnheit der Bewegungen, die Fülle des Lebens in den nackten Körpern den Maler bei dem Gegenstande anzog.

Als Michelangelo die Arbeit in Florenz 1505 abbrach, um in Rom das gewaltige Grabdenkmal des Papstes Julius II. in Angriff zu nehmen, dachte er nicht, daß das nächste Werk, welches er vollenden sollte, wieder dem Kreise der Malerei angehören werde. Mit



Fig. 244. Der Prophet Jeremias. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

sichtlichem Behagen hatte er das Wandgemälde im florentiner Palaste entworfen, und dennoch ließ er es unausgeführt. Mit Widerwillen schritt er an die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle, und trotzdem schuf er hier ein Hauptwerk, in welchem seine Größe und seine eigentümliche Natur zu voller Geltung gelangte. Michelangelo hatte kaum die Vorarbeiten für das Juliusdenkmal begonnen, als er (April 1506) unerwartet den Auftrag erhielt, die Decke in der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu schmücken. Durch schleunige Flucht aus Rom suchte er sich dem widerwärtigen Befehle und dem Zorne des Papstes zu entziehen. Erst nach mehreren Monaten wurde er wieder zu Gnaden aufgenommen. Zunächst goß er in Bologna die schon nach wenig Jahren wieder zerfallene Erzstatue Julius II., dann, 1508 nach Rom zurückgerufen, mußte er dennoch dem Wunsche des Papstes willfahren und die Wandmalerei in

der sixtinischen Kapelle, aber nach einem während der Ausführung in großartiger Weise erweiterten Plane, ausführen.



Fig. 245. Die erythräische Sibylle. Von Michelangelo. Rom, Sixtinische Kapelle.

Vom Frühlinge 1508 bis zum Herbst 1512 hielt ihn das Werk in Atem. Michelangelo erdachte für die ungetheilte Decke (ein Spiegelgewölbe) ein reiches architektonisches Schein-
30*

gerüste, malte Rahmen und Gesimse, belebte es mit vor springenden, Marmor- oder Bronze farbenachahmenden Figuren, nackten Gestalten, Kindern, welche gleichsam die Träger und Stützen des Gerüstes vorstellen, und verlieh so seinem Werke eine gesetzmäßige architektonische Ordnung (Fig. 241). In den neun Mittelfeldern der Decke erzählt er die Geschichte der Genesiss. Drei Felder behandeln die Welt schöpfung, drei andere die Schicksale Adams und Evas, von ihrer Erschaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradiese; die letzten drei endlich sind dem Erneuerer des Menschengeschlechtes, dem Erzvater Noah, gewidmet. Mit den Noahbildern begann er seine Arbeit. So erklärt sich die Verschiedenheit in den Maßen, welche zwischen diesen und den späteren Mittelbildern waltet. Michelangelo wählte später, der weiten Entfernung vom Beschauer entsprechend, größere Dimensionen. Auch die Anklänge an den florentiner Karton, welche namentlich der Sündflut bemerkbar sind, werden durch die frühere Entstehung begreiflich. In den Gestalten Adams und Evas, auf dem mittleren Bildern, entsaltet Michelangelo eine vollendete Kunst in der Schilderung leiblicher Schönheit und ruhiger innerer Empfindung; so in dem aus dem Schlafe gleichsam erwachenden, leise von lebendigem Atem durchwehten Adam (Fig. 242). Seine volle Größe zeigen am unmittelbarsten die Schöpfungsbilder. Die Gestalt Gottvaters hat Michelangelo für alle Zeiten festgestellt, in der Versinnlichung der schöpferischen Allmacht durch eine scheinbar unbegrenzte, unendlich stürmische Bewegung das Muster geboten, an welches sich fortan alle Künstler halten mußten. Wie majestätisch kommt nicht Jehovah auf dem zweiten Bilde (Fig. 243) aus dem tiefen Weltraume hervor, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger Sonne und Mond befehlend! Noch einmal erblicken wir ihn auf demselben Bilde, rückwärts gewendet, mit der Hand der Pflanzenwelt Leben spendend. Man vergißt, die so unübertrefflich gelungene perspektivische Verkürzung der Gestalt zu bewundern, über dem Eindruck, welchen die scheinbar unendliche Bewegung hervorruft.

Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von den Gestalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, welche, zwölf an der Zahl (sieben Propheten, fünf Sibyllen), zwischen den Pfeilern des architektonischen Gerüstes sitzen (Fig. 245). In ihnen hat Michelangelo das Harren und Hoffen auf den Erlöser in allen Stufen der Stimmung, von dem grübelnden Forschen bis zum begeisterten, sicheren Ahnen, verkörpert. Am berühmtesten sind die Gestalten des in sich gekehrten, gram erfüllten Jeremias (Fig. 244) und der delphischen Sibylle, welche mit verzücktem Blicke die Offenbarung des Heiles empfängt. Sie bilden gleichsam die Pole, zwischen welchen sich eine Fülle mannigfacher Charakterfiguren bewegen, lauter urweltliche, in den Verhältnissen wie in der Kraft der Empfindung das gewöhnliche Menschenmaß weit überragende Gestalten. Von Jonas, der fröhlich aus dem Walfischbauche zu neuem Leben emporgestiegen ist, wandert das Auge zu dem in den Büchern forschenden Daniel, dem aufhorchenden Jesaias, dem in sich beruhigten, der Zukunft gewissen Zacharias, dem in Begeisterung auslobernden Joel und dem leidenschaftlich jeden Zweifel zurückweisenden Ezechiel. Wie die Propheten, so verkörpern auch die Sibyllen je nach Alter, Natur und Charakter in der mannigfachsten Weise die gleiche Grundstimmung. Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen, gesellen sich in den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern namenlose Gruppen, häufig als die Vorfahren Christi bezeichnet, in welchen ähnliche Stimmungen wie in den Propheten angeschlagen werden und nur noch in allgemeinerer Weise das Harren und Erwarten zum Ausdrucke gelangt. Vier Bilder in den Gewölbecken, rettende Thaten aus der Geschichte Israels darstellend (Goliaths und Holofernes Tötung, Hamans Bestrafung, eiserne Schlange), schließen den Bilderkreis ab. Ist der Cyclus auch erst nachträglich von Michelangelo geschaffen worden, so fügte er sich doch der Gedankenwelt, welche bereits die älteren Wandgemälde verkörpern (Heilsgeschichte), trefflich ein. Aus jeder Gestalt spricht aber außerdem der plastische Geist des Meisters. Nur

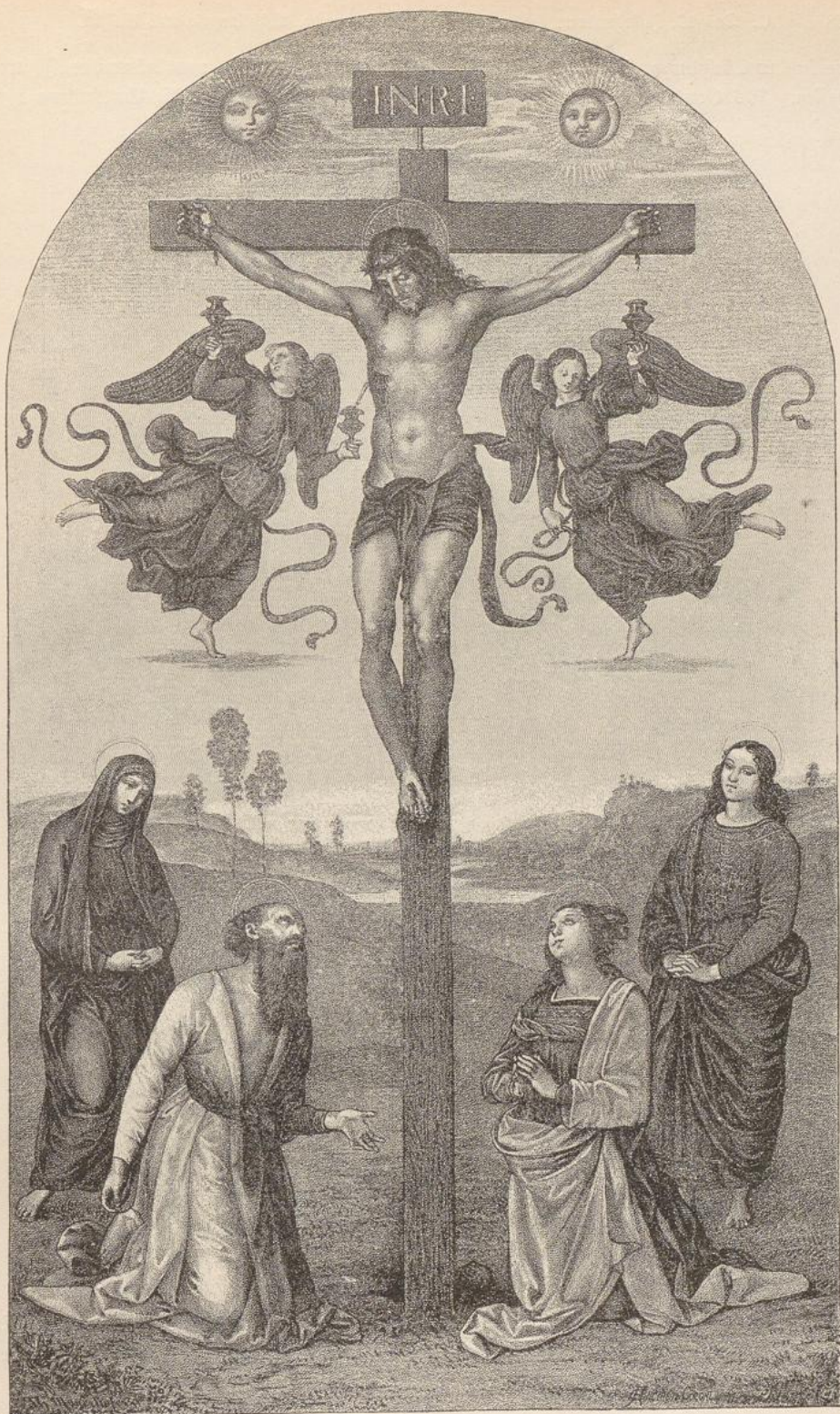


Fig. 246. Christus am Kreuz. Von Raffael. Sammlung des Mr. Moud in London.

wer in der Skulptur groß geworden, konnte diese Propheten, Sibyllen und dekorativen Figuren schaffen. Als Gemälde aber boten sie Michelangelo den Vorteil, daß er die Empfindung noch



Fig. 247. Die Vermählung Mariae (Lo Sposalizio). Von Raffael. Mailand, Brera.

mehr vertiefen, die Bewegungen noch kühner zeichnen konnte, als dieses in dem immerhin spröderen Steine möglich ist. So kam die gewaltige, ungehörte Phantasie Michelangelos hier reiner zur Geltung als in seinen plastischen Werken.

Viele Jahre vergehen, bis Michelangelo wieder ein größeres Werk als vollendet begrüßen konnte, ja, wenn wir von dem Jüngsten Gerichte in der Sixtina, einer Ergänzung der Decken-



Fig. 248. Die Vermählung Mariae. Von Pietro Perugino. Museum zu Caen.

gemälde, absehen, sah er überhaupt keine Schöpfung mehr so vollkommen verkörpert, wie er sie in seiner Phantasie geschaut und entworfen hatte. Die Hoffnung, nach dem Abbruche der Gerüste in der Sixtinischen Kapelle nun wieder an das längst bestellte Juliusdenkmal schreiten

zu können, schlug fehl. Er fand überhaupt zunächst in Rom keine gesegnete Stätte seiner Wirksamkeit und wanderte 1516 nach Florenz. So bildet die Zeit 1508—1512 einen Höhepunkt in seinem Leben; aber auch die römische Kunst feierte in diesen Jahren ihre größten Triumphe. Es bleibt auch für uns Nachgeborene Michelangelos und Raffaels gleichzeitige Thätigkeit in Rom ein denkwürdiges Ereignis, und tief beklagen wir es, daß sich keine Nachrichten darüber erhalten haben, wie diese beiden Meister, als sie im Vatikan malten und dort nur durch wenige Räume von einander getrennt waren, im persönlichen Verkehre zu einander standen. Michelangelo war bereits weitaus der berühmteste Künstler seiner Zeit, Raffael mußte sich erst den Ruf eines großen Malers erringen. Wie er scheinbar mühelos nicht nur den Ruhm



Fig. 249. Madonna Conestabile. Von Raffael. Petersburg, Ermitage.
Photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.

eines großen, sondern sogar den Ruhm des größten Malers gewann, hat seit Menschengedenken mit Recht die Aufmerksamkeit aller Forscher erregt.

c. Raffael.

Raffael wurde am Tage nach Karfreitag, am 29. März 1483 in Urbino geboren, und wieder an einem Karfreitag ist er siebenunddreißig Jahre später verstorben. Sein Vater, Giovanni Santi, übte, wie wir wissen (s. S. 145), selbst die Malerei und stand, wie am Hofe, so auch bei seinen Kunstgenossen in gutem Ansehen. Wer nach des Vaters frühzeitigem Tode (1494) Raffaels Unterricht bis zu dessen Uebertritt in die Werkstatt Peruginos (ungefähr 1500) leitete, ist uns nicht überliefert worden; man hat durch einige äußere Gründe unterstützt,

an Timoteo Viti (s. S. 145) gedacht, welcher jedenfalls als der tüchtigste urbinatische Meister galt und später zu Raffael in persönlichen Beziehungen stand. Nur etwa zwei Jahre konnte Raffael die unmittelbare Unterweisung Peruginos genießen, da dieser seit 1502 vorwiegend in Florenz verweilte. Doch blieb er noch längere Zeit mit Peruginos Werkstatt und auch mit Pinturicchio, dem besten umbriischen Maler nächst Perugino, verbunden. Eine Wanderung (1504) in seine Heimat brachte ihn wieder mit Timoteo Viti und wahrscheinlich auch schon damals mit Francia in engeren Verkehr. Die Einwirkung dieser beiden Meister auf seine Kunstweise wird durch einzelne Jugendwerke bestätigt, ebenso wie der Einfluß Peruginos noch bis über die Zeit, in welcher Raffael sich dauernd in Florenz niederließ (um 1504 oder 1505), ohne aber seine



Fig. 250. Der Traum des Ritters. Federzeichnung von Raffael.
London, Nationalgalerie.

Verbindungen mit Perugia und Urbino völlig abubrechen, in einer Reihe von Bildern wieder-
klingt. Nach der damals herrschenden Sitte überließ der Besteller dem Künstler, zumal wenn
dieser noch in jungen Jahren stand, nicht die freie Wahl der Komposition, sondern wies ihm
häufig ein bestimmtes Vorbild an, nach welchem er sich zu richten hatte. So kommt es, daß
die großen Altartafeln, welche Raffael für Kirchen in Citta di Castello und Perugia malte
mit Bildern Peruginos und der umbriischen Schule in der Anordnung und allgemeinen Gliede-
rung übereinstimmen. Für Raffaels Kreuzifix (Fig. 246 vergl. Fig. 162 S. 149), für die
Krönung (Vatikanische Galerie) und Vermählung Mariä (Brera), für die Madonna der
Nonnen des h. Antonius (Depot der Nationalgalerie in London), aus dem Jahre 1505, und
die Madonna aus dem Hause Ansidei (ebenda), aus dem Jahre 1507, lassen sich die Muster,
nach denen Raffael sich richtete, nachweisen.

Für die Entwicklungsgeschichte Raffaels besitzen gerade diese großen Altarbilder ein hohes Interesse; denn sie zeigen, wie sich innerhalb der gegebenen Muster seine eigene Natur



Fig. 251. Madonna del Granduca. Von Raffael.
Florenz, Palazzo Pitti.

und Anlage Bahn brach. Raffaels Vermählung Mariä z. B. (Fig. 247), mit Peruginos Vermählung (Fig. 248) verglichen, zeigt, oberflächlich betrachtet, mit dieser die größte Verwandtschaft. Nur ist der Tempel reicher gegliedert, der Hintergrund näher herangeschoben, die Gruppen im Vordergrunde rechts und links ausgetauscht. Sieht man genauer zu, so

erkennt man, daß nur in den groben äußeren Zügen eine Ähnlichkeit waltet. Wie Raffael die Mittelgruppe mit tieferer Empfindung, feinerer Bewegung ausstattete, so hat er auch in



Fig. 252. Madonna mit dem Stieglitz (Mad. del Cardellino). Von Raffael.
Florenz, Uffizien.

die Köpfe der Umstehenden Mannigfaltigkeit und kräftigere Schönheit, in die Gestalten Leben und Wahrheit gebracht. In den anderen Tafelbildern aus Raffaels Jugend ist das gleiche Verhältniß nachweisbar. Die Madonna aus dem Hause Conestabile in Petersburg

(Fig. 249) und die Madonna aus dem Hause Terranuova in Berlin sind gewiß in verschiedenen Jahren entstanden; beide gehen aber auf Zeichnungen zurück, welche Raffaels frühester Entwicklungsperiode den Ursprung verdanken. In den zwei auf ein und demselben Blatte entworfenen Zeichnungen (in Berlin) erscheint der Anschluß an die umbrische Schule viel stärker als in den ausgeführten Gemälden. Erst allmählich, während der Arbeit, entfaltete sich die eigene Kraft des jugendlichen Künstlers und kam seine Natur zu besserer Geltung.



Fig. 253. Die h. Familie mit dem Lamme. Von Raffael.
Madrid, Prado.

Aus Raffaels erster, umbrischer Periode sind uns nur religiöse Halbfigurenbilder mit einem bald stärkeren, bald leiseren Anklang an das Andächtige bekannt. Eine Ausnahme bildet das kleine, überaus fein und sorgsam ausgeführte Gemälde »der Traum des Ritters« in der Nationalgalerie zu London, welche auch die Handzeichnung (Fig. 251) zu dem Werke besitzt. Wer Raffael die Anregung zu dem allegorischen Bilde gab, welches einen jugendlichen Träumer auf dem Scheidewege zwischen Tapferkeit und Weisheit auf der einen und der holden Liebe auf der andern Seite versinnlicht, wissen wir nicht. In der oberitalienischen Kunst, mit

welcher Raffael von Urbino her Berührungspunkte hatte, waren gerade am Anfange des 16. Jahrhunderts ähnliche Gegenstände sehr beliebt.

Der Verkehr mit der florentinischen Kunstwelt wurde für Raffael die fruchtbarste Schule; namentlich löste die enge Verührung mit Fra Bartolommeo (s. S. 199) und der Einblick in die Kunstweise Leonardos rasch die Schranken, in welchen ihn die umbrische Schule gefangen gehalten. Es offenbart sich hier zum erstenmale die wunderbare Empfänglichkeit Raffaels für fremde Kunstweisen, welchen er feinsüßig das für ihn Brauchbare abzieht, um es so fest in



Fig. 254. Die Grablegung. Von Raffael. Rom, Galerie Borgheje.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

sich aufzunehmen, daß es alsbald wie ein Zug der eigensten Natur erscheint. Im Gegensatz zu Michelangelo, der nur in seiner eigenen Welt lebt, erschließt sich Raffael willig äußeren Einflüssen, ohne doch jemals von ihnen abhängig zu werden. Das vollkommene Gleichgewicht zwischen selbständiger Schöpferkraft und verständnisvoller Aneignung aller Elemente, die seine eigene Natur ergänzten, erklärt es, daß Raffael doch noch mehr im Mittelpunkte des Cinquecento steht als Michelangelo, trotzdem daß die Natur des letzteren als die großartigere und gewaltigere anerkannt werden muß.

Raffael wechselt in Florenz nicht plötzlich die Gegenstände der Darstellung. Selbst die Stimmung und Empfindung, welche er bisher in seinen Gemälden ausgesprochen, läßt er erst allmählich austönen, ehe er die ihm in der neuen Umgebung gebotenen Anregungen verkörpert.

Die Madonna del Granduca (Fig. 251) in der Pittigalerie, die Madonna aus dem Hause Tempi in der Münchner Pinakothek offenbaren in der stillen Innigkeit, mit welcher Mutter und Kind sich aneinander schmiegen, noch einen leisen andächtigen Zug. Namentlich in dem erstgenannten Bilde in Florenz erscheint die Schönheit der als Halbfigur gefaßten Madonna noch halbverbüllt; diese wagt kaum die Augen aufzuschlagen und dem Kinde die volle Zärtlichkeit zu zeigen. Nur in den Einzelformen beobachtet man eine größere Freiheit, einen engeren Anschluß an die florentiner Schule. Der Frauentypus, welchem er jetzt in seinen Zeichnungen huldigt, offenbart eine reifere Schönheit; die Züge, der Körperbau werden mit der Zeit kräftiger, die Gestalt voller. Ueber das der Natur liebevoll abgelauschte Kind breitet sich ein Hauch von Schalkhaftigkeit aus. Die Mutter wird in ganzer Figur gezeichnet, das Christkind gleitet zur Erde herab, spielt mit dem Altersgenossen Johannes; die Handlung geht in einer hellen Landschaft vor sich und schildert offene Mutterfreude und fröhliches Mutterglück. Als die glänzendsten Beispiele dieser Auffassung dürfen wohl die Madonna mit dem Stieglitz (Fig. 252) in der Uffizigalerie, die Madonna im Grünen in der Wiener Galerie und die schöne Gärtnerin im Louvre gelten. Die Ahnen dieser Madonnen sind in den alten florentiner Marienbildern von Fra Filippo Lippi an und auch in den Madonnenreliefs seit Donatello zu suchen, wie für die geschlossene Komposition der Madri der h. Familie mit dem Lamm (Fig. 253) Leonardo als Vorbild sich kundgiebt. Leonardos Einfluß macht sich auch in Raffaels Porträts (Agnolo und Maddalena Doni in der Pittigalerie) geltend. Doch vermeidet Raffael jede unmittelbare Abhängigkeit, bewahrt sich seine Freiheit und Ursprünglichkeit. Nur das Wohlerworbene, nur was er sich vollkommen angeeignet hat, überträgt er auf die Tafel. Wie mächtig seine Kräfte durch unablässige Übung gewachsen sind, lehrt am besten der Vergleich der alten Madonnenbilder mit den in Florenz geschaffenen. Dort malte er nur, um ein Wort Vasaris zu gebrauchen, was Perugino, sein Lehrer, malen wollte. Jetzt ist er ein selbständiger Künstler, welcher bei aller Empfänglichkeit für fremde Anregungen doch das Beste der eigenen Natur verdankt. Seine florentiner heiligen Familien kann niemand mit den Werken eines anderen Meisters verwechseln. Hier tritt bereits der »reine Raffael« hervor.

Es bleibt immer denkwürdig, daß so viele Jahre verstrichen, ehe sich Raffael an eine größere dramatische Komposition wagte. Erst am Schlusse seines florentiner Aufenthaltes vollendete er die Grablegung (Fig. 254). Lange vorher hatte eine Dame in Perugia, aus dem berühmten Geschlechte der Baglioni, das Gemälde bei ihm bestellt. Sorgsam alles erwägend und prüfend, geht er an die Arbeit und zeichnet zahlreiche Entwürfe. Zuletzt aber, durch einen Kupferstich Mantegnas angeregt, wirft er die ganze Komposition um und fügt, die Szene erweiternd, zu der Klage um den Leichnam Christi, die ursprünglich die Hauptsache war, jetzt aber mehr in den Hintergrund tritt, das Begräbnis Christi hinzu, das ihm längst geläufige lyrische Element mit dem ihm noch neuen dramatischen verbindend.

Im Jahre 1508 verließ Raffael Florenz und wanderte nach Rom, hier sein Glück zu suchen. Noch war er nicht berühmt genug, um, wie Michelangelo, einen unmittelbaren Ruf des Papstes erwarten zu dürfen. Julius II. hatte große Dinge mit dem vatikanischen Palaste vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen ließ. Auch die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) empfingen neuen künstlerischen Schmuck. Zu den Malern, welche in den Stanzen thätig waren, trat, wahrscheinlich durch Bramante, seinen Landsmann, empfohlen, auch Raffael. Und es gelang ihm alsbald, die Gunst des Papstes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm das ganze Werk übertragen wurde. Die Arbeit in den vatikanischen Prunkgemächern zog sich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der ersten Stanze fallen in den Anfang des römischen

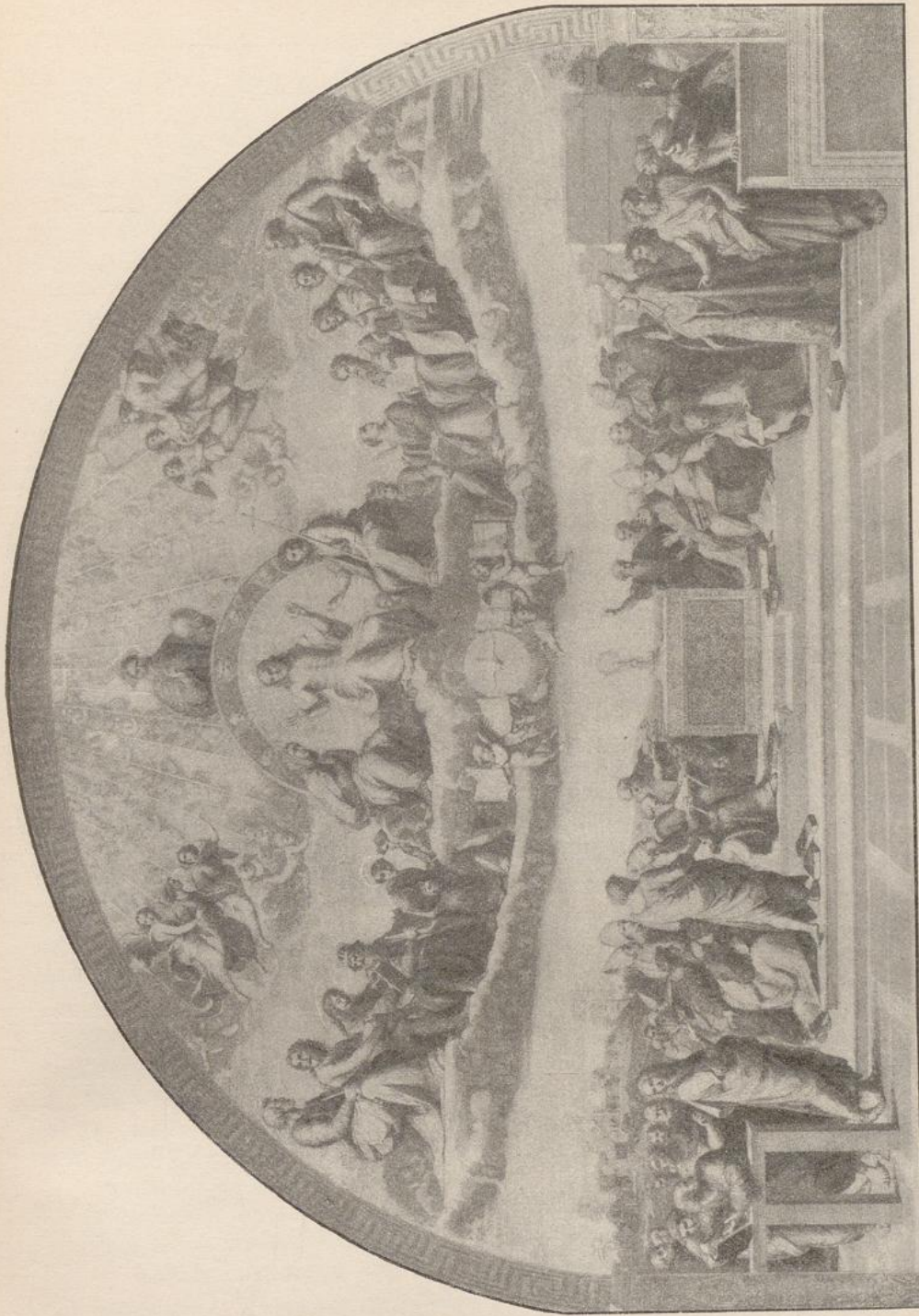


Fig. 255. Die Disputa. Freskengemälde Raffaels in den Säulen des Vatikans.
Nach dem Stich von G. Guonajede.

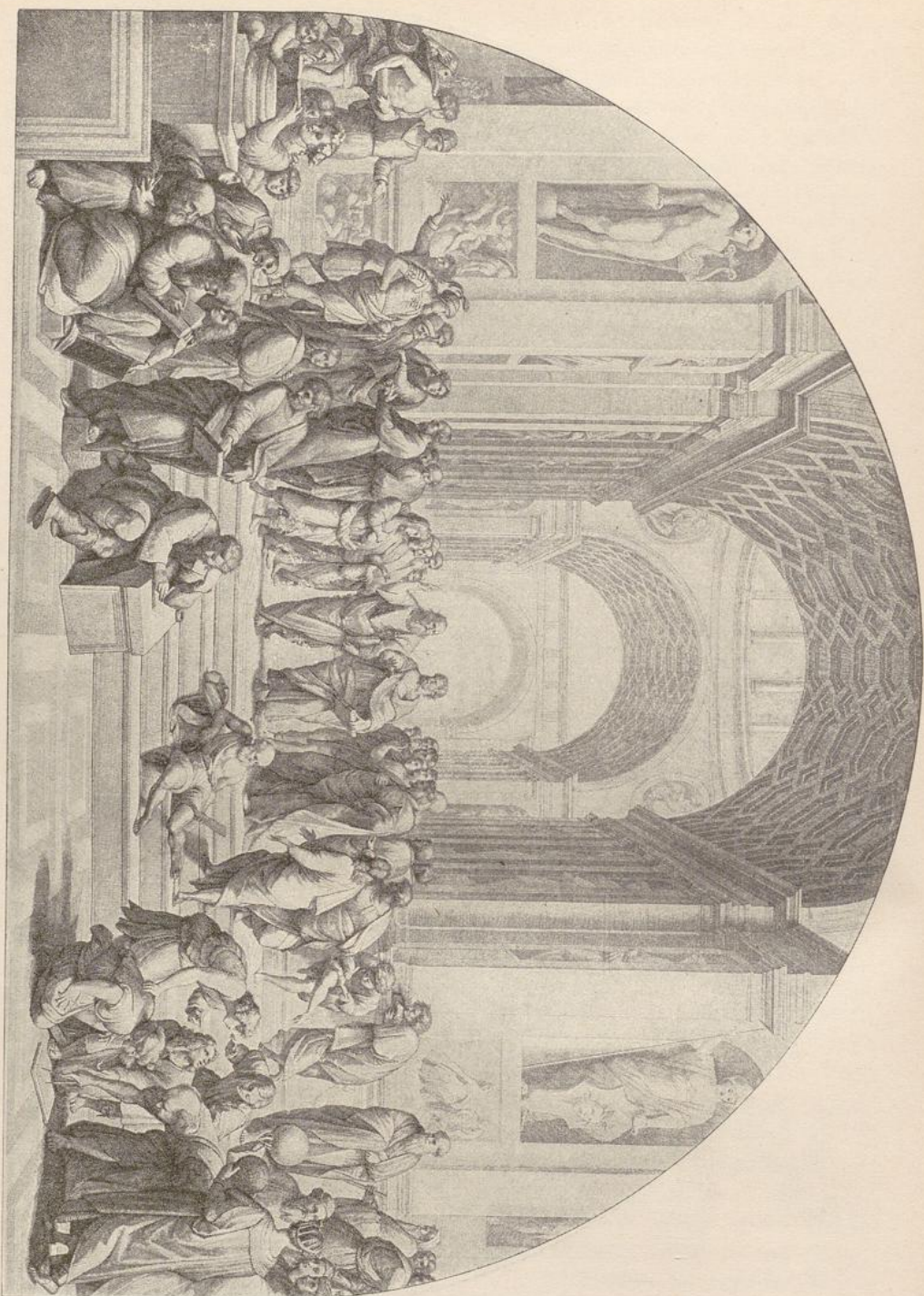


Fig. 256. Die Schule von Athen. Freskengemälde Raffaels in den Zungen des Vatikan.
 Nach dem Stich von M. Moretti.

Ausenthaltens (1508—1511), die Wandgemälde in dem letzten Saale wurden erst nach Raffaels Tode, teilweise gar nicht mehr nach seinen Entwürfen, vollendet.

Die erste Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadenfachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und besiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke schilderte Raffael, die dekorative Einrahmung seines Vorgängers Sodoma pietätvoll beibehaltend, in vier Rundbildern, durch Beschriften kenntlich, die allegorischen Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und der Gerechtigkeit, versinnlichte auf diese Art die Kreise, in welchen sich das Geistesleben der Menschheit bewegt, und die Mächte, welche ihm vorstehen. In den vier großen Wandbildern stellte er sodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten huldigen, sie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen »Disputa« bekannte Gemälde (Fig. 255) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöse Erkenntnis anstreben, vereinigt. Der Himmel hat sich geöffnet und enthüllt in der Mitte Christus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des Alten und Neuen Testaments umgeben. Gottvater schwebt über Christus, während das Symbol des h. Geistes unterhalb des Wolkenthrones Christi sichtbar ist. Unten um den Altar, auf welchem in einer Monstranz die Hostie prangt, haben zunächst die vier großen Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwischen Päpsten, Kardinälen, Bischöfen und Mönchen, als den äußeren Vertretern der Kirchengemeinde, sich Männer gruppiert, in welchen die verschiedenen Stufen der religiösen Erkenntnis, vom grübelnden Zweifel bis zur begeisterten Ueberzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenstandes von dem historischen auf den idealen Boden, wodurch die Wiedergabe der mannigfachen psychologischen Affekte möglich wurde, empfing das Gemälde das reichste Leben. Auch Porträts hervorragender Italiener, Dantes, Fra Angelicos, Savonarolas, fehlen nicht.

Auf der gegenüberstehenden Wand malte Raffael die »Schule von Athen« (Fig. 256), verherrlichte die Philosophie und die Wissenschaft, wobei ihm die zu seiner Zeit herrschenden, namentlich von Marsilius Ficinus eifrig verbreiteten platonischen Lehren zur Richtschnur dienten. Uralt ist der Kern des Bildes. Schon das Mittelalter erging sich gern in der Schilderung der sieben freien Künste, stellte gewöhnlich die allegorische Figur und den historischen Vertreter der betreffenden Disziplin zusammen. Raffael verzichtet auf solche Zweiteilung; er führt uns mitten in die so mannigfache Thätigkeit der Denker, Forscher, Lehrer hinein und haucht, soweit er es zuläßt, dem Gegenstand dramatisches Leben ein. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philosophenfürsten, der göttliche Plato und Aristoteles, der das Wesen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge, links die Vertreter der Dialektik, rechts die der Physik, steht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) ist auf den ersten Blick kenntlich, ebenso der auf den Stufen liegende halbnaakte Diogenes. Im Vordergrund sehen wir die Vertreter der Wissenschaften gruppiert, welche auf die philosophische Erkenntnis vorbereiten, die Stufenleiter zu ihr bilden: rechts Astronomen und Geometer, links die Grammatiker, Musiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne historische Repräsentanten der Wissenschaften, gleichsam als Richtpunkte für den Beschauer, seiner Schilderung einverleibt. So kann Ptolomaeus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael ist, daß er die verschiedenen Gruppen in lebendige Aktion setzt und in inneren Zusammenhang bringt. So baut sich das Bild nicht bloß in die Linien als eine Einheit auf, es drängen auch psychologisch die Gruppen mit Notwendigkeit dem Mittelpunkt entgegen, welchen die idealen majestätischen Gestalten Platos und Aristoteles bilden. Bescheiden hat Raffael in der äußersten



Fig. 257. Vertreibung Soliboris. Gipsabgüsse Raffaels in den Zimmern des Vatikan.
Nach dem Stich von Hubert.



Fig. 258. Die Bekehrung Petri.
Freskogemälde Raffaels in den Stenzen
des Vatikans.

Erke des Bildes sich selbst gemalt, neben einem zweiten Manne, der bald als Perugino, bald als Sodoma bezeichnet wird, welcher aber auch als der Gelehrte, der ihm die äußere Grundlage für die Komposition geboten, gedeutet werden könnte.

Das dritte Bild an der Fensterwand ist der Darstellung des Parnass gewidmet. Um Apollo und die Musen haben sich die alten und neuen Dichter versammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genossen hinaus und schreitet, unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie von dem göttlichen Geiste getrieben, einher. Das Fresko der gegenüber liegenden Wand, das Walten des Rechtes schildernd, zerfällt in drei Abteilungen. In dem oberen Halbbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, Vorsicht und Mäßigung in überaus anmutigen Gestalten verkörpert, unten, zu beiden Seiten des Fensters, die Uebergabe des weltlichen und kirchlichen Gesetzbuches an Kaiser und Papst gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, noch zu Lebzeiten Julius II. begonnen, aber erst nach dem Regierungsantritte Leos X. (1514) vollendet, führen uns himmlische Erscheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor die Augen. Das erste Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem (Fig. 257) zum Gegenstande. Der syrische Feldherr, der sich eben anschickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlassen, wird von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen. Der Hohepriester kniet im Hintergrunde am Altare, Rettung vom Himmel zu ersehen. Er sieht nicht, daß das Gebet bereits erhört ist; wohl aber sehen es die Weiber, welche heftiger Schrecken über die plötzliche Erscheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklimmen, um das Ereignis besser überblicken zu können. Links aber naht, von vier Männern getragen, der Papst, durch die gemessene Ruhe der Haltung gegen die leidenschaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodors mit seinem Gefolge wirksam kontrastierend. Hier lernen wir zum erstenmale das Geheimnis des Raffaelischen Stiles, die feine Abwägung der Gegensätze, den harmonischen Abschluß des Affektes kennen. Nachdem der Affekt bis zur höchsten Steigerung entwickelt worden ist, gleitet er wieder zu gemessener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung läßt Raffael gern eine beruhigende Entlastung und Lösung treten.

Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt ist auf der gegenüberstehenden Wand die Darstellung, wie Attila durch die Erscheinung der Apostelfürsten in den Lüften vom römischen Boden zurückgetrieben wird. Auch hier ist der Papst (mit den Zügen Leos X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als bloßer Zuschauer, sondern durch abwehrende Handbewegung die That der Apostel wiederholend. An den Reitern im Gefolge des Hunnenfürsten bemerkt man zum erstenmale eine stärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajanssäule).

Die beiden Fresken an den Fensterwänden schildern die Befreiung Petri aus dem Kerker, in welchem Bilde Raffael besondere Farbenwirkungen anstrebte, die Szene gleichzeitig durch Mond- und Jackellicht und überdies durch den vom Engel ausstrahlenden Glanz erhellt (Fig. 258), und die sog. Messe von Bolsena, wie dem ungläubigen Priester am Altare in der Hostie Blutstropfen Christi erscheinen. Die Gegenwart des päpstlichen Hofes bei der Szene gab Raffael Anlaß, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen und den für die künstlerische Wiedergabe spröden Vorgang des Wunders zwanglos in den Hintergrund zu schieben.

In der dritten Stanze fesselt unsere Aufmerksamkeit, außer der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Ostia im Jahre 849, der Brand des Borgo (d. h. vatikanischen Quartiers), welcher durch den Segensspruch des Papstes Leo IV. gelöscht wurde. An die Stelle des besonderen Ereignisses, dem sich keine reichen künstle-

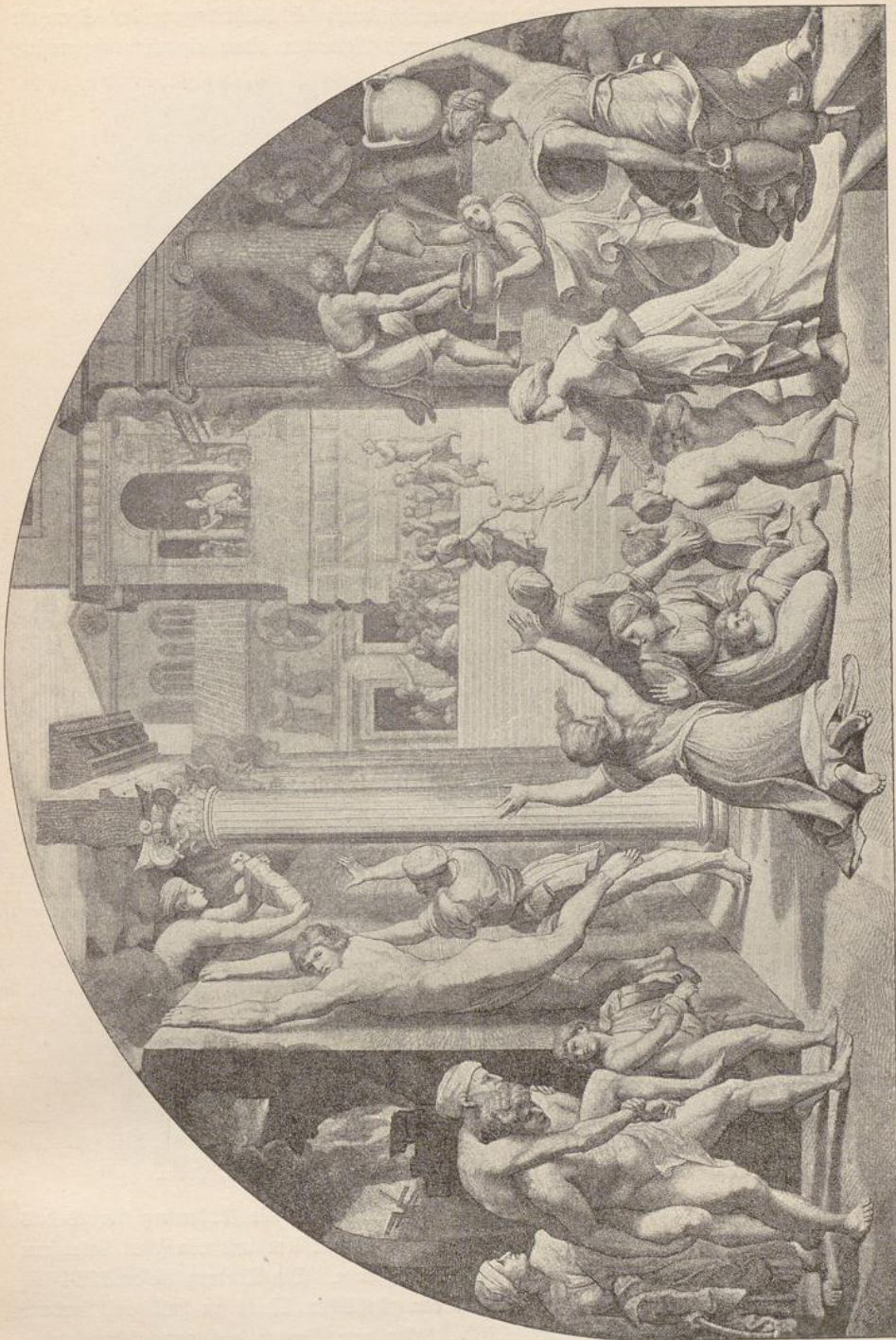


Fig. 259. Der Begräbnis. Freskogemälde von Raffael in den Stenzen des Vatikans.
Nach dem Stich von Giulio Corradi.

rischen Seiten abgewinnen lassen, setzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunst (mit Anklängen an den Brand von Troja) und verlich durch die Uebertragung der Szene in eine historische Zeit den Gruppen der Fliehenden und Rettenden einen eigentümlich großen,



Louis Schatz delin.

Fig. 260. Die Madonna mit dem Kinde. Von Raffael. Madrid, Prado.

idealen Charakter (Fig. 259). Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karls des Großen und wie sich Papst Leo III. in dem Streite zwischen ihm und römischen Patriziern vor dem Kaiser durch einen Eid reinigt, zum Gegenstande. Die Tendenz dieser 1514 bis 1517 ausgeführten Bilder ging nicht bloß dahin, der päpstlichen Macht zu huldigen, sondern auch dem Papste Leo X. persönlich zu schmeicheln, daher nur Szenen aus dem Leben gleichnamiger Päpste ausgewählt wurden. Der letzte und größte Saal enthält als Hauptbild die

Konstantinschlacht, zugleich das einzige, welches mit Sicherheit auf Raffaelische Entwürfe zurückgeführt werden kann, während die anderen, gleichfalls Darstellungen aus dem Leben Konstantins, von Schülern nicht bloß gemalt, sondern auch komponiert sind.



Fig. 261. Die h. Cäcilia. Von Raffael. Bologna, Pinacoteca.
Nach dem Stich von J. Kohlheim.

So lange Julius II. lebte, durfte Raffael seine Thätigkeit sammeln, und der Anteil der Schüler an den einzelnen Werken trat gegen die eigenhändige Arbeit entschieden zurück. Das änderte sich, als Leo X. zur Herrschaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche schon wegen ihrer dekorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler erheischten. Vollends nach der Uebernahme des Baumeisteramtes an St. Peter drohten sich die

Kräfte Raffaels zu zersplittern, zumal da bei seinem steigenden Ruhme auch die Nachfrage nach seinen Werken stieg. Kein Genosse des Hofes, kein kunstfreundlicher Fürst, der nicht ein Bild, von Raffael gemalt, zu besitzen gewünscht hätte. Daher sinkt in den letzten fünf Jahren seines Lebens die Zahl der eigenhändig ausgeführten Arbeiten. Nicht einmal alle Porträts aus der späteren römischen Periode Raffaels können sich dieses Vorzuges rühmen. So rührt



Fig. 262. Bildnis Julius II. von Raffael. Florenz, Uffizien.

z. B. die Zeichnung zu dem Bilde der Gemahlin Ascanio Colonnas, der Johanna von Aragonien, von einem Schüler her, welcher sie in Neapel machte, und nach welcher dann in der Werkstatt Raffaels das Bild gemalt wurde. Selbst an dem berühmten Porträte Leo's X. mit zwei Kardinälen (Pal. Pitti) half Giulio Romano mit. In Folge dessen haben die Bilder aus der früheren römischen Periode für die Kenntnis der Raffaelischen Malweise einen viel höheren Wert, als die späteren Gemälde.

Die Versetzung Raffaels auf den römischen Boden hob noch viel gewaltiger seine künstlerische Kraft, als es die Uebersiedelung von Perugia nach Florenz gethan hatte. Die großen historischen Erinnerungen, der Einblick in die weitherrschende kirchliche Welt, der Umgang mit den vielen hervorragenden Männern, welche am päpstlichen Hofe lebten, die Nähe Michelangelos — alles trug dazu bei, Raffaels Phantasie in neue Bahnen zu lenken. Außerhalb Roms hätte er Kompositionen so idealen Schwunges, wie sie uns in den Stanzensbildern entgegen treten, nicht schaffen können. Aber auch sein Formeninn gewann viele Anregungen und läuterte sich. Die ernste Schönheit der römischen Landschaft hat sein Auge gepackt, der stattlich vornehme Typus der römischen Frauen sein Herz gefangen genommen. Die Hintergründe seiner Gemälde entlehnt er regelmäßig der ruinenreichen Umgebung Roms; der römischen Frau mit den großen feurigen Augen, dem stolzen Nacken und breiten Schultern begegnen wir nicht allein auf dem Frauenbilde in der Galerie Barberini, welches seine unter dem Fabelnamen Fornarina bekannte Geliebte schildert, sondern auch in einzelnen Madonnen und weiblichen Heiligen.

Wieder sind es Madonnenbilder, an welchen man die Entwicklung Raffaels am genauesten verfolgen kann. Während er in der ersten Zeit in Rom sich noch in den gewohnten florentiner Geleisen bewegt, nur freier in den Bewegungen, breiter in den Formen erscheint (die nur in Kopien bisher nachgewiesene Madonna di Loreto und die Madonna mit dem Diadem im Louvre), schlägt er später bei der Verkörperung des Madonnenideales einen Doppelweg ein, indem er bald die vollendete Schönheit (Madonna della Sedia), bald die Gnadenmatur der Mutter Gottes in den Vordergrund stellt. Die Madonna della Sedia in der Pittigalerie bedeutet keineswegs die Profanierung des Marienideales. Im Geiste der Renaissance ist die Schönheit als eine unmittelbare Offenbarung des göttlichen Wesens gedacht. Diese höchste Schönheit, zugleich mit frischer, schon durch die Volkstracht angedeuteter Lebendigkeit gepaart, sodann die weise berechnete und scheinbar zwanglose Komposition des Rundbildes, gestaltet die »Sedia« zu einer der anmutigsten und liebenswürdigsten Schöpfungen des Meisters. Wie ganz anders tritt uns die Madonna mit dem Fische im Madrider Museum (Fig. 260) entgegen. Der thronenden Madonna steht rechts der h. Hieronymus, links der Erzengel Raffael mit dem jungen Tobias zur Seite. Hoher Ernst spricht aus dem Kopfe der Maria, hingebende Verehrung aus den Zügen der beiden Jugendgestalten. Und dieser religiöse Ton steigt in anderen Gemälden bis zum Visionären. In der Madonna di Foligno (vaticanische Galerie), wo die Madonna mit dem Christkinde als Schutzherrin der von Bomben bedrohten Stadt Foligno und als Patronin des knieenden Kämmerers Conti in den Lüften erscheint, kämpft Raffael noch mit florentiner Erinnerungen. Ergreifend schildert er dagegen in der h. Cäcilia (Fig. 261), dem besten Schätze der Pinakothek zu Bologna, die visionäre Stimmung. Die irdische Musik ist verstummt, aber leise erklingen aus Engelmunde oben Himmelstöne, welchen Cäcilia und die anderen Heiligen (Paulus, Johannes, Augustinus und Magdalena), jeder nach seiner Natur verschieden angeregt, lauschen.

Die frührömischen Tafelbilder Raffaels besitzen aber außerdem den Vorzug eines größeren Farbenreizes. Der Verkehr mit dem Venezianer Sebastiano del Piombo, dem er durch die gemeinsame Arbeit in der Villa Agostino Chigi, in der Farnesina, näher getreten war, hatte ihn nach dieser Seite hin namhaft gefördert und gelehrt, an die Stelle der hellen Schöpfungsfarbe, welche auf die Reinheit und den Glanz der Lokaltöne achtet, einen satten und tiefen, dabei warmen Auftrag zu setzen. Besonders die Behandlung des Fleisches gewann durch das veränderte Verfahren; daher jetzt die Porträts, wie z. B. das Papstbildnis Julius II. (Fig. 262), so scharf lebendig in der Charakteristik des gewaltigen Mannes und dabei in den Farben so fein gestimmt, einen hervorragenden Rang unter seinen Werken einnehmen.

Für eine ursprünglich dem rein dekorativen Gebiete angehörige Bestellung schuldet die Nachwelt dem Papste Leo X. die höchste Dankbarkeit. An die Stelle der alten Teppiche welche die unteren Wandflächen in der Sixtinischen Kapelle schmückten, sollten neue treten. Die Teppichbilder wurden Raffael zu komponieren übertragen (1514—1516). Nach Raffaels

Fig. 263. Der wunderbare Fischzug. Kartonskizze von Raffael. London, Kensington-Museum.



Kartons wurden die Teppiche (elf an der Zahl) in Brüssel unter der Leitung des Pieter van Aelst gewirkt und am Stephanstage 1519 zum erstenmale in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche, mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern versehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zustande, bewahrt: die Kartons Raffaels aber, leider nur sieben, kamen, von Rubens in Brüssel aufgefunden, in den Besitz König Karls I. von England und befinden sich

gegenwärtig im Kensington-Museum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zusammengeklebtes Papier gemalten Kartons mit der Zeit viel gelitten haben, so bilden sie doch neben den vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels, ja sie überragen diese sogar in einem Punkte,



Fig. 264. Paulus predigt in Athen. Kartonzzeichnung von Raffael. London, Kensington-Museum.
F. A. Lordone del. et sculpsit.

da sie nicht Spuren äußeren Zwanges, einer Unbequemung an den Willen des Bestellers zeigen, keinen spröden Stoff zu bewältigen hatten, sondern der Phantasie des Künstlers den freiesten Spielraum boten. Die Eigentümlichkeiten des Raffaelischen Stiles, das feste Maß auch in

leidenschaftlichen Schilderungen, der versöhnende milde Zug, die Scheu vor allem Gewalttamen, Unvermittelten, treten daher hier am deutlichsten hervor.

Der Gegenstand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und solche Ereignisse der apostolischen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweisen. Der wunderbare Fischzug, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus bilden gleichsam die Einleitung zu dem Bilderkreise. Es folgen sodann die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Bestrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lystra und Pauli Predigt in Athen. Je nach der Natur des Gegenstandes hebt der Künstler mehr die Seelenstimmungen der handelnden Personen hervor oder ergeht sich in der Schilderung bewegter Volksszenen. Bald reizt ihn stärker das psychologische, bald treibt ihn mächtiger das dramatische Interesse. Wie weise stuft er in der Uebergabe der Schlüssel (Weide meine Lämmer) oder in dem wunderbaren Fischzug (Fig. 263) die Empfindungen der einzelnen Apostel ab. Je näher an Christus sie stehen, desto stürmischer, rückhaltloser geben sie sich den Eindrücken des Wunders oder der gesprochenen Worte hin. Leise verhalten die Worte; die Entfernteren überlegen kühler ihren Sinn und ihre Bedeutung oder sie gehen, wie Jakobus im Fischzug, ruhig ihrem gewohnten Geschäfte nach. Durch die reiche Gliederung der Komposition glänzt die Heilung des Lahmen; in der Bestrafung des Ananias wird das Plötzliche und Unerwartete des Vorganges wirkungsvoll wiedergegeben; die Blendung des Elymas übt durch die großartigen Gegensätze des siegreichen Apostels und des niedergeschmetterten Zauberers und die Wahrheit in der Schilderung der Hilflosigkeit des letzteren, welche die Umstehenden kaum glauben und fassen können, einen unauslöschlichen Eindruck auf den Betrachter. Das Opfer zu Lystra wird nach den Worten der Apostelgeschichte 14, 8 und folg. dargestellt. Paulus und Barnabas haben einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Merkur, die zur Erde herabgestiegen sind, gehalten und sollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Skulpturen, deren Studium den Meister und die Schüler immer eifriger beschäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und seine Freunde herandrängen, die einen neugierig das Wunder prüfend, die anderen in Verehrung zu dem Apostel blickend, steht dieser auf erhöhtem Sockel für sich und droht in Entrüstung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreißen. Der Augenblick höchster Spannung ist gewählt, die Darstellung aber doch so geordnet, daß der Hergang in seinem ganzen Verlaufe deutlich erscheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie sie die Gegensätze räumlich auseinanderhält, so vermittelt sie auch lösend die leidenschaftlichen Stimmungen der Hauptpersonen. Wie ruhig erscheint dieser stürmischen Volksszene gegenüber die Predigt Pauli in Athen (Fig. 264). Nur der Apostel, an Größe die ganze Gemeinde überragend, zeigt eine heftigere Bewegung; die zahlreichen Zuhörer stehen alle unter dem Banne der vernommenen Rede und bilden gleichsam ihr lebendiges Echo. Naiv gläubig, für die Wahrheit beinahe schon gewonnen, sorgsam überlegend und prüfend, zweifelnd, streitend, stellen sie die ganze Stufenleiter der Stimmungen dar, welche die Predigt in ihren Seelen wachgerufen hat. Daß Raffael für die Figur des Apostels seine Studien in der Brancacci-Kapelle verwertete, raubt ihm nichts von dem Verdienst, beweist vielmehr, worauf es bei dem Urteile über seine Stellung in der italienischen Kunst wesentlich ankommt: daß Raffael in der That die ganze ältere Entwicklungsreihe in seiner Person abschließt. Wohl aber erscheint eine andere Lage berechtigt. Raffael ist es nicht vergönnt gewesen, die Teppichkartons in Fresko auszuführen. Wie ganz anders würde dann die Schönheit des Werkes genossen werden! Mit Ausnahme des wunderbaren Fischzuges ist kein einziger Karton der eigentümlichen Teppichtechnik genau angepaßt worden. Diese mußte

daher bei allem Farbenprunke, welchen sie hinzufügte, hinter den Absichten des Künstlers weit zurückbleiben.

Der zweite große Auftrag Leos X. bezog sich auf die Loggien, die offene Bogenhalle im vorderen Hofe (Cortile di Damaso) des vatikanischen Palastes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückenwände der Halle schmückte Raffael mit vorwiegender Hilfe seiner Schüler in den Jahren 1512—1519 malerisch aus. Jede in vier Felder geteilte Flachkuppel — und solcher Kuppeln giebt es dreizehn — enthält vier biblische Bilder. Man zählt also die Summe von 52 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen »die Bibel Raffaels«



Fig. 265. Der Psychesaal in der Villa Farnesina in Rom.

häufig in Kupfer gestochen und nachgebildet wurden. In den Schöpfungszielen hielt sich Raffael an Michelangelos Muster; selbständig geschaffen und von reizender Wirkung sind die idyllischen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und Moses Jugendleben. Raffael giebt in diesen von ihm selbst entworfenen Bildern überall nur den Kern der Handlung, verleiht ihnen aber gerade dadurch trotz dem kleinen Maßstabe Größe und Kraft. Die Mehrzahl ist für die biblischen Schilderungen späterer Zeitalter geradezu typisch geworden. Die Loggien haben aber außerdem auf die dekorative Ausstattung innerer Räume einen großen Einfluß geübt. Die Pfeiler und Wände wurden unter der Leitung des Giovanni da Udine (1487—1564) mit

Grottesken bemalt, welche seitdem in zahlreichen Villen Roms Nachahmung, durch die Schüler Raffaels weite Verbreitung fanden. Kein Zweifel, daß auch hier die Anregung von Raffael ausging. Ebenso muß auf ihn der Kultus der antiken Kunst zurückgeführt werden, welcher gleichfalls in den Loggien eine reiche Stätte gewann. In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffaels vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, daher wir in den Reliefs eine ganze Reihe antiker Skulpturen (Statuen, Sarkophagreliefs, Gemmen) zwischen allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit kamen, flüchtig skizziert wiederfinden (s. S. 188 u. 189).

Neben dem Papste bewährte sich der reiche, ebenso üppige wie feinsinnige Kaufherr Agostino Chigi als warmer Gönner Raffaels. In seinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (ungefähr um 1513—1514) über einem Bogen die Sibyllen.



Fig. 266. Amor bei den Grazien. Von den Fresken Raffaels in der Farnesina.

Der Vergleich mit Michelangelos Sibyllen drängt sich unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zusammenstellung der Sibyllen mit Engeln, was übrigens schon Giovanni Pisano durchgeführt hatte. Eigentümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich schöne Umrisslinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen sich der Bogenlinie anschließt, die Belebung des Raumes, die Anmut der Frauengestalten und die Lieblichkeit der Engelknaben.

Die Verbindung mit Agostino Chigi gab aber noch zu anderen Freskowerken Anlaß. In der Villa, welche sich Chigi von Peruzzi bauen ließ (s. S. 162, Abbildung S. 164), malte Raffael zunächst in einer kleineren Halle des Erdgeschosses die Galatea, wie sie triumphierend, von Tritonen umgeben, das Meer auf einer von Delfinen gezogenen Muschel durchschifft. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künstler: Peruzzi, Sebastiano del Piombo. Später aber (1517—1519) übertrug Chigi die Ausschmückung der größeren Halle ausschließlich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreises wird aus der Ansicht der Halle (Fig. 265) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes schildert Raffael, von einem antiken Epigramme ange-

regt, den Triumph Amors, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegschleppt und als Weltbeherrscher sich offenbart. In den Bogenzwickeln, von dicken Fruchtstängeln eingerahmt, sind Szenen aus der Psyche-fabel, auf Grund der Erzählung des Apulejus, dargestellt. Unter diesen ragen besonders hervor die drei Grazien, welchen Amor seine Geliebte weist (Fig. 266), und Merkur, welcher von Jupiter ausgesandt wird, die flüchtige Psyche zu holen. In der Mitte der Decke endlich, gleichsam auf zwei ausgespannten Teppichen, wird der Richterspruch Jupiters und die Aufnahme Psyches in den Olymp und im anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Psyche beschrieben. Um den Tisch haben sich nebst dem Brautpaare Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proserpina, Herkules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mundschmeckers, Ganymed kredenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenstreuende Horen umschweben die Tafelrunde. Links stimmen die Muses zur Lyra Apollos und zur Flöte Pan's das Hochzeitslied an, und Venus bewegt sich in zierlichem Tanzschritte. Die fröhliche Feststimmung, welche der dem feinsten Lebensgenusse gewidmete Raum in seinem Schmucke verlangte, wurde in Raffaels Fresken vollkommen erreicht.

Raffaels Leben in Rom, wie es sich in den späteren Jahren gestaltete, weckt in uns das Bild eines wahren Künstlerfürsten, der über eine Schar von Schülern gebietet, dessen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Interessen umfassen alle Kunstzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palastpläne; die großen Werke der monumentalen Malerei werden unter seiner Aufsicht geschaffen; er übt auf die Kupferstecherkunst (Marcantonio Raimondi von Bologna) nachhaltigen Einfluß. Ihn fesselt nicht allein die antike Kunst, er sucht auch die Form und Gestalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Restauration der ewigen Stadt. Nur die größte Arbeitskraft war im Stande, so umfassende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieser Arbeitskraft legt auch die sorgsame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugnis ab. Fast zu jedem derselben haben sich Skizzen, Modellstudien erhalten. Viele köstliche Entwürfe sind uns nur in Handzeichnungen aufbewahrt. Es zeigt also die schöpferische Kraft noch einen Ueberschuß über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir schon von diesen kaum, wie sie eine einzige Hand durchführen oder wenigstens leiten konnte. Wunderbar ist, daß keine Spur von einer Ermüdung der Phantasie wahrgenommen wird.

Während er an den Kartons arbeitete, malte er seine besten Porträts (Castiglione, im Louvre) und schuf die aus einem Gusse entstandene Sixtinische Madonna für ein Kloster in Piacenza (jetzt in Dresden). Die absolute Vollendung des Werkes, die wunderbare Verschmelzung unmittelbar lebendiger Inspiration mit sorgfältigster Abwägung der Linien und Formen ließ sie im Glauben der Nachwelt erst am Ende seiner Laufbahn entstehen. Höher konnte Raffael nicht steigen, und gern träumte die Phantasie, daß er mit dem Höchsten und Besten seine Thätigkeit geschlossen habe. In Wahrheit ist die Sixtinische Madonna bereits um das Jahr 1515 entstanden; an die Spitze seiner Entwicklung wird sie aber stets gestellt bleiben. Die Sixtinische Madonna und die Madonna della Sedia bilden, jede in ihrer Art, die vollkommenste Verkörperung des Raffaelischen Madonnenideals. In den Tafelbildern aus seinen letzten Jahren macht sich übrigens das Streben nach Steigerung des Reichtums und der Tiefe der Komposition bemerkbar. So offenbaren die sog. große h. Familie im Louvre, 1518 für die Königin von Frankreich gemalt, und die sog. »Perle« in Madrid, ebenfalls die h. Familie darstellend, gegen früher eine reichere Entfaltung der Gruppe, und in seinem letzten Werke, der Transfiguration im Vatikan (Fig. 267), überragt die großartige Kühnheit, mit welcher zwei Szenen, die Verklärung Christi und die Vorführung des Besessenen vor die Apostel, verknüpft werden, alle früheren Werke des Meisters.

Raffael starb am Karfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er sich bei dem Ausmeßten der Ruinen Roms zugezogen, siebenunddreißig Jahre alt.

Einige Zeit hielt noch nach Raffaels Tode die Schule zusammen, zu deren wichtigsten



Fig. 267. Die Transfiguration. Von Raffael. Vatikan.

Vertretern neben Francesco Penni, Perin del Vaga u. a. Giulio Romano (1492 bis 1546) gehört. Und auch den Stil des Meisters bewahrten sie noch in einzelnen Werken, wie Giulio Romanos »Madonna mit dem Waschbecken« (Dresden) und die Bilder des Andrea da Salerno zeigen. Allmählich aber verblaßte mit dem steigenden Einflusse Michelangelos

das Vorbild Raffaels, und auch das Zusammenwirken in Rom hörte auf, seitdem die Plünderung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen und die arge Zerrüttung der politischen Verhältnisse der Kunstpflege ein schweres Hemmnis bereitet und die Künstlerkolonie auseinandergeprengt hatte. Giulio Romano folgte einem Rufe nach Mantua; Marcanton, dessen Kupferstiche wesentlich durch die ihnen zu grunde liegenden Zeichnungen Raffaels berühmt wurden, siedelte wieder nach Bologna über; Giovanni da Udine kehrte in seine Heimat zurück; der als Dekorationsmaler berühmte, in der antiken Mythenvelt merkwürdig heimische Polidoro da Caravaggio wanderte nach dem südlichen Italien. Auch die Lokalschulen Mittelitaliens lösten sich um diese Zeit vom Volksboden los und verloren ihre selbständige Bedeutung.

d. Michelangelos spätere Thätigkeit.

Nach Raffaels Tode stand Michelangelo unbestritten als der Erste in der italienischen Kunstwelt da. Den obersten Rang hatten ihm seine Anhänger und Schüler schon bei Lebzeiten Raffaels eingeräumt, den Nebenbuhler oft bitter angefeindet und bei Michelangelo in gehässiger Weise angeschwärzt. Ihre Hoffnung, die Erbschaft Raffaels anzutreten, ging nicht in Erfüllung. Trat doch selbst in den Verhältnissen und dem Wirkungskreise des Meisters keine Aenderung ein. Nach wie vor mußte er in Florenz den oft wechselnden Plänen der mediceischen Päpste dienen. Seit dem Jahre 1516 arbeitete er an Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo.

Er ließ in den Marmorbrüchen von Carrara Steine brechen, Säulen herrichten. Holz- und Wachsmodelle wurden geschaffen, um die architektonische Gliederung und den plastischen Schmuck zu verjüngen. Weiter kam er nicht. Der Tod zweier Glieder der Familie weckte dann den Plan zu einem großen Grab- und Ehrendenkmale der Medici. Wieder machte sich (1521) Michelangelo mit Feuereifer an das Werk. Mannigfache Umstände hinderten den raschen

Springer, Kunstgeschichte. III.

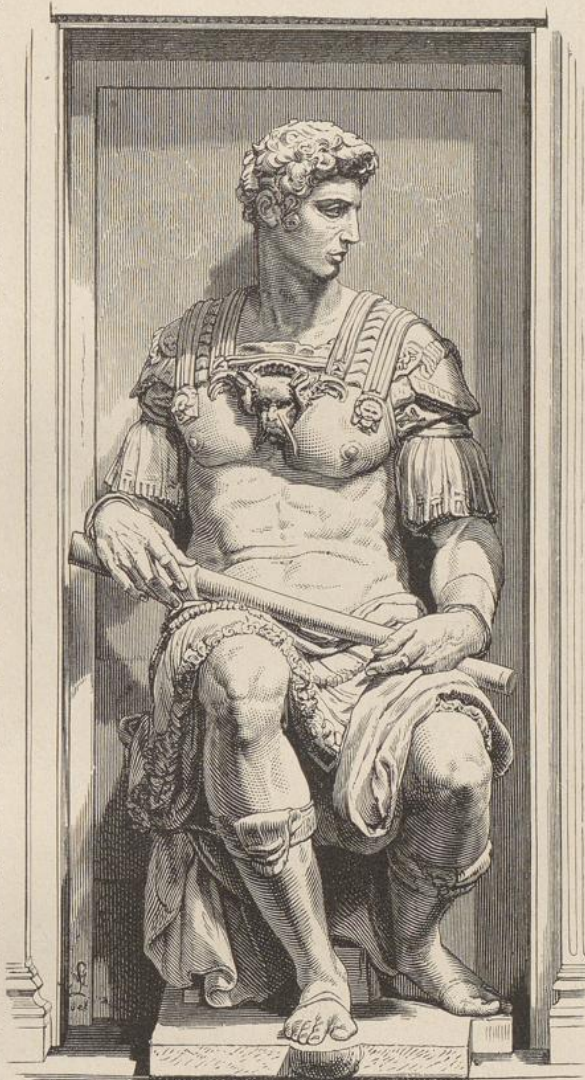


Fig. 268. Vom Grabmal des Giuliano de' Medici.
Florenz, S. Lorenzo.

Fortgang der Arbeit, zwangen Michelangelo wiederholt, den Plan zu ändern, die Größe des ursprünglichen Entwurfes zu beschneiden. Schließlich beschied man sich, nur den beiden jüngsten

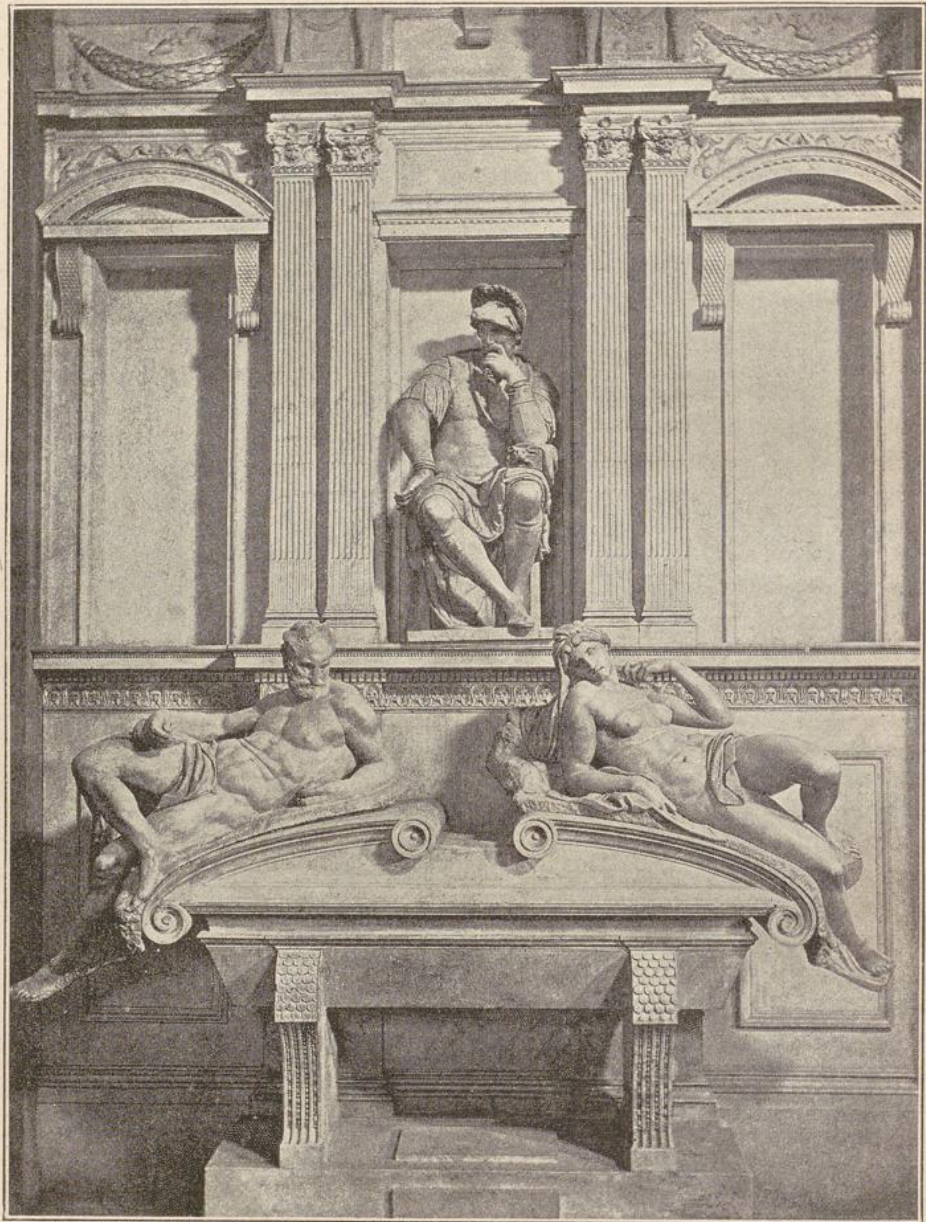


Fig. 269. Das Grabmal des Lorenzo de' Medici. Von Michelangelo.
Florenz, S. Lorenzo.

und nicht gerade rühmlichsten Verstorbenen des Hauses, dem Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, Denkmale zu stiften. Michelangelo hatte bereits mehrere Statuen angefertigt, als der ungeliebte Kampf zwischen der Republik Florenz und den Medici ausbrach,

der mit der Vernichtung der florentiner Freiheit, mit der Verwandlung des Freistaates in ein Herzogtum endigte. Während der Belagerung seiner Vaterstadt half Michelangelo eifrig, die Verteidigung zu regeln. Mit allen seinen Wünschen und Empfindungen stand er auf der Seite der Feinde der Medici. Wie hätte er gleichzeitig mit Lust ihr Andenken verherrlichen können! Mußte er doch nach dem Siege der Medici ihre Rache fürchten. So ergriff er denn den ersten Anlaß (Tod des Papstes Clemens VII.), um das Werk liegen zu lassen und wieder nach Rom (1534) überzusiedeln. Kurz vor seinem Tode, im Jahre 1563, wurden die beiden Denkmale, ohne daß sich Michelangelo weiter darum kümmerte, so wie wir sie gegenwärtig sehen, aufgestellt.

Die Anordnung der beiden Grabmonumente in der mediceischen Kapelle in S. Lorenzo in Florenz (Fig. 269) ist ganz die gleiche. Auf dem Deckel des Sarkophages ruhen zwei allegorische Gestalten, darüber in einer Nische befindet sich die Statue des Beigesetzten. Zu Grunde liegt der Gedanke, daß die Zeit, durch die vier Tageszeiten personifiziert, den frühen Tod der beiden Herzöge betrauert. Ursprünglich sollte auch die klagende Erde und der über den neu empfangenen Schmuck erfreute Himmel auf dem Monumente Platz finden. Auf Porträtähnlichkeit hatte es Michelangelo nicht abgesehen; sowohl dem Lorenzo, Herzog von Urbino (Fig. 269), in nachdenklicher Stellung, in sich versunken dargestellt — daher die vollstümliche

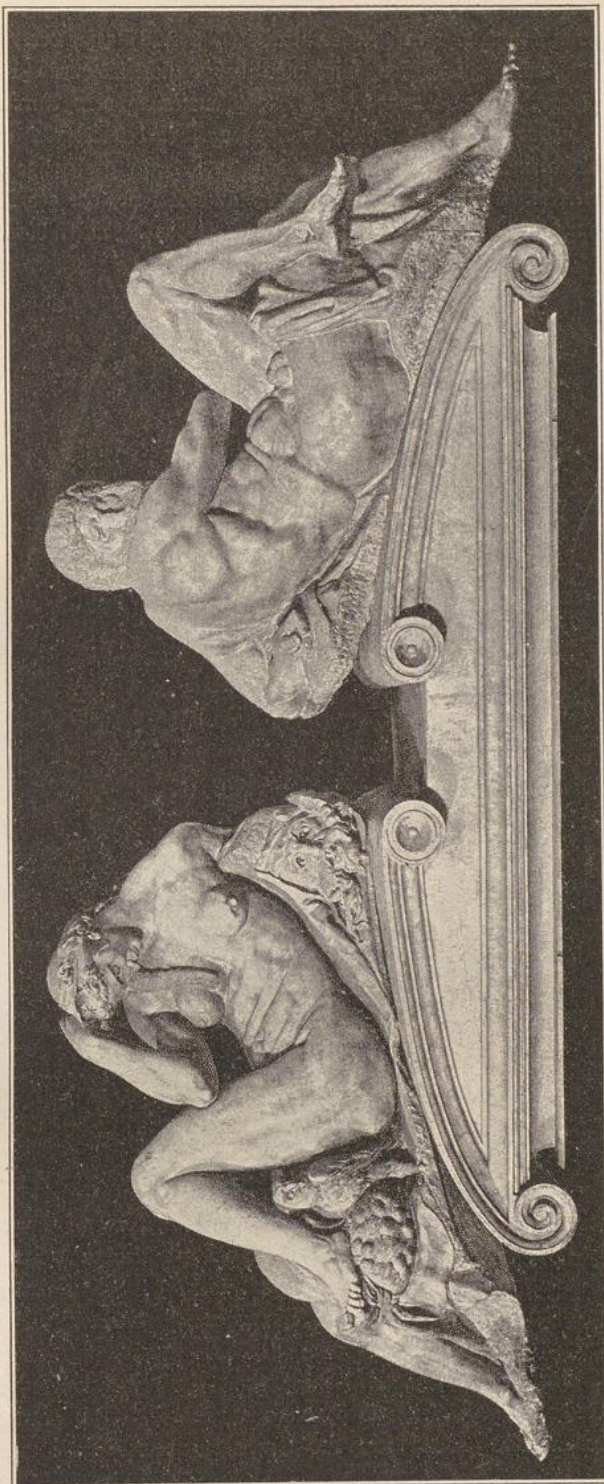


Fig. 270. Die Nacht und der Tag. Vom Denkmal des Giuliano de' Medici. Florenz, S. Lorenzo.

Bezeichnung: *il pensiero* —, wie dem Giuliano, Herzog von Nemours, als Gonfaloniere der römischen Kirche in Feldherrntracht (Fig. 268) geschildert, gab der Künstler eine allgemeinere Fassung. Zu Füßen Giulianos haben sich träumend die Nacht und der Tag (Fig. 270) gelagert, unter Lorenzo die Morgendämmerung oder Aurora und die Abenddämmerung niedergelassen. Einzelne Teile, z. B. der Kopf des Tages, sind unvollendet geblieben; in allen Gestalten prägt sich das Streben aus, durch großartige Formen und mächtige Kontraste zu wirken. Ein geheimnisvoller Schein umwebt sie, ein gewaltiges Leben spricht aus ihnen, wenn auch die besondere Empfindung, die sie befeelt, dunkel bleibt.



Fig. 271. Moses. Vom Grabmal Julius II. Von Michelangelo.
Rom, S. Pietro in Vincoli.

Bei der Rückkehr nach Rom schwebte Michelangelo die Hoffnung vor, endlich ungestört das Grabmal Julius II. vollenden zu können. In den Jahrzehnten, welche seit der Erteilung des Auftrages verflossen waren, hatte Michelangelo wiederholt neue Verträge abgeschlossen und immer stärkere Kürzungen an dem ursprünglichen Riesendenkmale, welches nicht weniger als vierzig Statuen schmücken sollten, zugestanden. Stets stellten sich von seinem Willen unabhängige Hindernisse ein. Auch jetzt wurde er vom Papste Paul III. zu neuen Aufgaben abberufen und gezwungen, von der Arbeit abzustehen. Erst 40 Jahre nach Beginn des Werkes (1545) kam das Denkmal zum Abschlusse und wurde in der Kirche S. Pietro

in Vincoli aufgestellt, aber in durchaus verkümmelter Gestalt, so daß von der ursprünglichen großartigen Konzeption in dem häßlichen Wandbau kaum eine Spur sich erhalten hat. Von den drei Figuren, welche an der unteren Wand stehen (Nahel, Moses, Lea), ist der zornmüthige Moses (Fig. 271) weltberühmt. In den ersten Entwürfen hatte ihn Michelangelo nicht in einer Nische sitzend gedacht, sondern ihm, mit anderen verwandten Figuren, oben auf einem Freibaue seine Stelle angewiesen. Ueber der Bewunderung der Einzelheiten, des linken Armes, des Bartes, des Knies, darf man die vollendete Kunst, mit welcher der augenblickliche Gemüthsaffekt, die mühsame Beherrschung des Zornes wiedergegeben ist, nicht übersehen. Mehrere von Michelangelo halb oder ganz vollendete Statuen fanden in dem reduzierten Denkmale keine Verwendung. Sie sind an verschiedenen Orten (Florenz, Paris) zerstreut. Die bedeutendsten Reste sind die beiden Sklaven im Louvre. Sie waren, mit vielen anderen Statuen bestimmt, dem Unterbaue des Denkmals vorzutreten, wo Michelangelo die von Julius II. eroberten Provinzen und die durch seinen Tod wieder gefesselten Künste darzustellen gedachte.

Trotz der argen Verstümmelung, welche das Grabdenkmal Julius II. sowohl wie das Mediceerdenkmal erlitten, haftet doch der Ruhm Michelangelos als Bildhauer vornehmlich an diesen beiden Schöpfungen. In der That lehren sie uns noch immer die Ideale, welchen seine Natur huldigte, am besten kennen: die Gewalt der Empfindung, welche die äußeren Formen zu sprengen droht, die mühsam zurückgehaltene Leidenschaft, die tiefe Versenkung in eine Stimmung meist trüber Natur, welche sich alle leiblichen Bewegungen unterthan macht und die aus ihr ausgerüttelte Seele wie aus einem Traume plötzlich erwachen läßt. Auch das zuweilen allzukühne Spiel mit dem Marmor, das Uebersehen der durch die Maße des Blockes gegebenen Grenzen in dem heißen Schöpfungsdrange werden hier sichtbar. Gegen diese beiden großen Werke treten die Einzelstatuen, welche Michelangelo gemeißelt hat, in den Hintergrund. Zu Reliefsarbeiten fand er in den späteren Jahren überhaupt keinen Antrieb mehr. Die beiden Rundbilder der h. Familie im Museo Nazionale und in der londoner Akademie, trefflich in der Komposition dem Raume angepaßt und lebhaft in der Bewegung, besonders des Christkinds, fallen noch in seine Jugendzeit, ähnlich, wie die Statue des toten Adonis, gleichfalls in Florenz, und die von Dürer gepriesene Madonna in Brügge. Während er an dem Mediceerdenkmale in Florenz arbeitete, gewann er noch die Muße, für Gönner und Freunde kleinere Werke auszuführen: den nackten Christus, allerdings vom kirchlichen Typus abweichend aber in die denkbar edelste Körperform gekleidet, und den (unvollendeten) jugendlichen Apollo, der im Begriffe steht, einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Der Christus ist in Sta. Maria sopra Minerva in Rom, der Apollo im Nationalmuseum zu Florenz aufgestellt. In dieser Zeit stand er sonst der Antike, welche in der Jugend seine Phantasie so sehr angeregt, fast ausgefüllt hatte, völlig fern. Man möchte glauben, daß er sich der besänftigenden, klärenden Wirkung der Antike erinnerte, als ihn das herbe Schicksal von Florenz in die trübste Stimmung versetzt hatte. Denn in die gleiche Zeit wie der Apollo fällt auch das Temperagemälde der Leda (im Magazin der londoner Nationalgalerie), welches vielleicht auf ein unmittelbares antikes Vorbild zurückgeht.

Das Werk, welches Michelangelo 1534 an der Vollendung des Juliusdenkmals hinderte, war das »Jüngste Gericht« an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle. Papst Paul III. welcher sein Pontifikat gleichfalls durch eine Schöpfung des Meisters verherrlicht sehen wollte, gab ihm den Auftrag, dessen Ausführung den älteren Fresken Peruginos das Dasein kostete. Am Schlusse des Jahres 1541 war das Riesenfresko vollendet. Das berühmte Kirchenlied »Dies irae« giebt am besten den Eindruck des Gemäldes wieder, in welchem Michelangelo die rächende Macht Christi und die furchtbare Vergeltung schilderte. Christus, seine Mutter zur



Fig. 273. Christus als Weltenrichter.
Gruppe aus dem Jüngsten Gericht von Michelangelo.
Rom, Sixtinische Kapelle.

Seite, von zahllosen Heiligen umgeben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Wirkungsvoll sind namentlich die Märtyrer in der Nähe Christi, welche die Werkzeuge, mit denen sie gepeinigt worden, zur Rache auffordernd, emporhalten (Fig. 273, mit den Heiligen Laurentius und Bartholomäus). In der unteren Abteilung wogen und schweben die Auferstandenen, die einen zur Seligkeit emporsteigend, die anderen zur Hölle hinabgezogen, während in der Mitte die sieben Engel des Gerichtes die Posaunen blasen. In der untersten Zone erblicken wir links das Feld der Auferstehung, auf welchem die wiederbelebten Leiber den Gräbern entsteigen; rechts aber fährt Charon die Verdammten der Unterwelt entgegen, wo ihrer der Höllenrichter Minos harret.



Fig. 274. Kreuzabnahme. Von Michelangelo. Florenz, Dom.

Das »Jüngste Gericht« ist nicht das letzte Werk Michelangelos. In den Jahren 1543 bis 1550 malte er in der Capella Paolina im Vatikan die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri. Doch stehen beide Fresken tief unter den früheren Werken. Für Vittoria Colonna, die hochverehrte Freundin seiner späteren Tage, zeichnete er die Madonna unter dem Kreuze und einen qualvoll leidenden Christus am Kreuze in einer Auffassung, welche für die späteren Geschlechter maßgebend wurde. Mehrere seiner Kompositionen wurden von Schülern und jüngeren Künstlern ausgeführt. So gehen die Kreuzabnahme des Daniele da Volterra

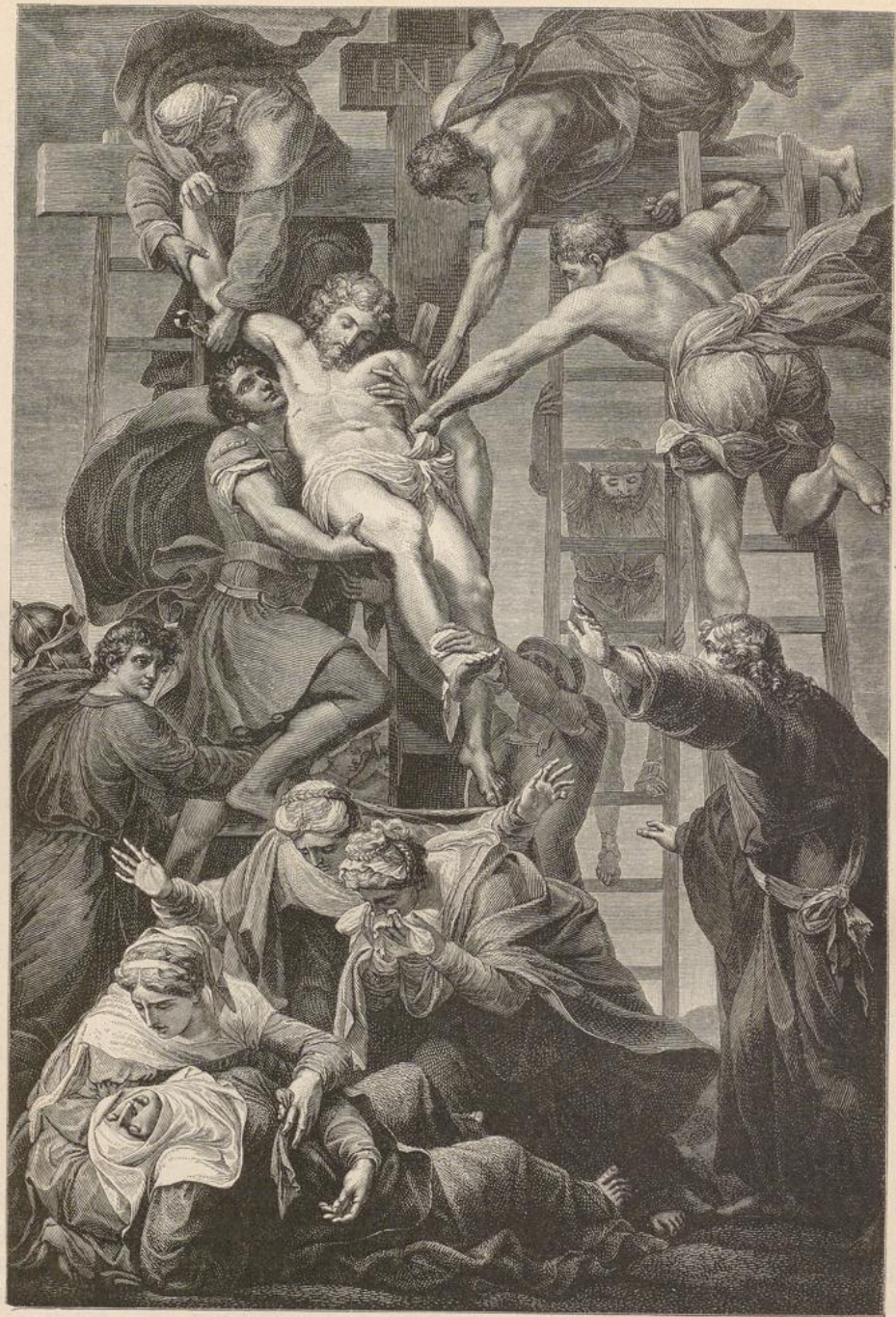


Fig. 275. Kreuzabnahme. Von Daniele da Volterra. Rom, S. Trinita de' Monti.

in S. Trinita de' Monti zu Rom (Fig. 273) und die drei Parzen in der Galerie Pitti auf Entwürfe Michelangelos zurück. Und auch auf die Auferweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo mochten seine Ratschläge Einfluß geübt haben. Sebastiano del Piombo war ursprünglich in Venedig in Giorgiones Werkstätte zum Maler ausgebildet worden; durch Agostino Ghigi, den reichen Bankherrn und Kunstfreund, nach Rom gerufen, gelangte er hier zu großem Ansehen und wurde von der Partei Michelangelos dem vielbeneideten Raffael gegenübergestellt. Die Auferweckung des Lazarus, in welchem Bilde namentlich die Gestalt des Lazarus an Michelangelo erinnert, wurde von Sebastiano 1519 im Wettstreit mit Raffael (Transfiguration) gemalt.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens stand Michelangelo auf einsamer Höhe. Gleich einem Patriarchen wurde er verehrt, als »der Einzige« gepriesen. Sein Ansehen als Künstler war unbegrenzt, aber auch als Mensch erschien er über das Urteil der Zeitgenossen erhaben. Gegen seine Schwächen wurde kein Wort des Tadelns laut; die zarteste Rücksicht wurde von den Großen der Erde, wie von den Freunden und Schülern auf seine Wünsche und Meinungen genommen. Sein Thätigkeitskreis schränkte sich allmählich doch ein. Ab und zu nahm er den Zeichenstift oder den Meißel noch zur Hand. Er dachte an sein eigenes Grabdenkmal und schuf zuletzt noch die mächtige Gruppe der *Pieta*, welche gegenwärtig hinter dem Hochaltar des Domes zu Florenz aufgestellt ist. Christus, eben vom Kreuze abgenommen, ruht in den Armen des Nikodemus, von zwei Frauen, die zur Seite des Leichnams knien, gestützt (Fig. 274). Das Werk ist noch immer kühn und groß angelegt, läßt aber in der Ausführung das klare Auge und die sichere Hand schwer vermissen. Ganz erfüllte ihn in den letzten Jahrzehnten nur die Architektur. Auf seine Wirksamkeit als Baumeister von St. Peter legte er das größte Gewicht, hier entfaltete er frei seine alte Kraft. Es ist, als ob seine Phantasie sich zuletzt am liebsten in den weitbegrenzten architektonischen Formen bewegte, als ob ihr nur das Bewegen großer Massen genüge. Außer dem Fortbau der Peterskirche beschäftigte ihn noch der Ausbau des von Antonio da San Gallo begonnenen Palastes Farnese (s. S. 162), die Regelung des Kapitolsplatzes, die Umwandlung eines antiken Thermenbaues in die Kirche S. Maria degli Angeli.

Als Michelangelo 1564 starb, an demselben Tage (18. Februar), an welchem der Prophet einer neuen Geistesrichtung und Weltanschauung, Galilei, geboren wurde, strahlte die römische, überhaupt die mittellitalienische Kunst, schon längst nicht mehr im alten, hellen Lichte. Namentlich die Malerei lieferte fast nur noch Proben großer Handfertigkeit, ließ die Kraft der Phantasie und den schönen Formensinn schmerzlich vermissen. Beinahe möchte man glauben, die Natur hätte sich, nachdem sie so viele große Künstler hervorgebracht, erschöpft und ruhte eine Zeitlang aus. Jedenfalls machte sich in der Nähe Michelangelos die sinkende Kraft der Maler am meisten geltend.

