



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299905





Adolf Philippi

Die Kunst der Renaissance in Italien

Zweiter Band, 4. und 5. Buch:

Die Hochrenaissance.

---

## Inhaltsverzeichnisse

sind jedem einzelnen Buche vordruckt.

---

24617 1/2 3.-

# Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

Zweiter Band

Mit 223 Abbildungen im Text.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.



~~II.13352~~



~~II - 351733~~

ZPK-3-50/2018  
Akc. Nr. K-729 | 59.

# Die Kunst der Renaissance in Italien

Von

Adolf Philippi

---

Viertes Buch

Die Hochrenaissance

2. und 3.

Michelangelo und Raffael.

Mit 96 Abbildungen und einem Lichtdruck.



Leipzig 1897.

Verlag von E. A. Seemann.

Die Kunst  
der Buchmalerei in Italien



11-351805

Die Buchmalerei  
in Italien

von  
Dr. phil. h. c. h.  
Friedrich von Seldeneck  
Lehrer an der Universität  
zu Bonn

Bonn  
Verlag von W. B. Eckmann

11-351805

## Inhalt.

### 2. Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Uebergang nach Rom S. 513—570.

Rom als Mittelpunkt der Hochrenaissance 513. Verhältnis der Hochrenaissance zur Antike: Architektur 514. Plastik und Malerei 516.

Michelangelo in Florenz 517. Seine frühesten Madonnenbilder 520. Skulpturen: Centaurenkampf 520. Bacchus 521. David 522. Religiöse Plastik: Pietà 524. Madonnenreliefs, Madonna in Brügge 524. Michelangelos Verhältnis zu Lionardo 527. Der Schlachtkarton 529.

Raffael in Urbino und Perugia 530. Sein Verhältnis zu Timoteo Viti 531. Die großen Kirchenbilder (Krönung Mariä, Sposalizio u. s. w.) 532. Fresko von S. Severo, Perugia 534. Kleinere Tafelbilder: Madonnen 536. Madonna Conestabile, Berliner Madonnen 536. Madonna Terranuova 540. Madonna mit dem Buche 542. Traum des Ritters 543. Handzeichnungen dieser Zeit (Timoteo Viti?) 543.

Raffael in Florenz: heiliger Georg 544. Florentinische Madonnen 545. Drei Gruppen: erste 549. Zweite Gruppe 552. Dritte Gruppe 554. Allgemeines über alle drei (religiöses Genrebild) 556. Madonna unter dem Baldachin; Grablegung 558. Kreuztragung 559.

Rom unter Julius II. 559. Giuliano da San Gallo 560. Bramante 561. Seine Bauwerke in Mailand: S. Maria delle Grazie 562. In Rom 563. Cancelleria 564. Pal. Giraud; Vatikanische Neubauten 566. Andrea Sansovino: Taufe Christi in Florenz, Prälatengräber in Rom 566. Heil. Anna selbdritt; Casa Santa in Loreto 568. Andere Bildhauer der Hochrenaissance 570.

### 3. Michelangelo und Raffael in Rom . . . . . S. 571—668.

Michelangelos Ankunft in Rom 571. Die Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle 573. Charakter der Deckenbilder; Michelangelos Stil 577.

Raffaels Ankunft in Rom 582. Die erste Stanze 583. Die Disputa 585. Die Schule von Athen 591. Raffaels römischer Stil 594. Der Parnaß 597. Allegorie und Deckenbilder der ersten Stanze 598. Die Stanze des Heliodor 600. Raffaels neuer Stil 604. Sebastiano del Piombo 607. Dessen Altarbild in S. Crisostomo in Venedig 608. Porträts: Fornarina, Dorothea, Violinspieler 609. Raffaels Porträts aus früherer Zeit: das Ehepaar Doni, Donna gravida 611. Paps Julius II. 612. Religiöse Bilder: Cäcilie, Madonna di Foligno, mit dem Fisch, della Sedia 614. Andere Madonnen 616.

Leo X. kommt auf den Thron 616. Bildnisse Raffaels aus dem neuen Kreise 618. Leo X. 619. Bibbiena, Jughirami, Castiglione 620. Navagero 622. Weibliche Bildnisse: Fornarina Barberini, Donna velata 624. Raffaels Thätigkeit unter Leo X. 624. Bauten: Palast Pandolfini 625. Schüler Raffaels; sein späterer Stil 627. Kupferstiche (Marc Anton) 629. Atelierbilder dieser Zeit 630. Dritte Stanze 632. Die Tapeten 633. Die Loggien 636. Fresken der Farnesina: Galatea, Amor und Psyche 639. Sibyllen in S. Maria della Pace 644. Spätere Tafelbilder: die Perle 646. Sixtinische Madonna 647. Die Transfiguration und Sebastianos Auferweckung des Lazarus 648.

Michelangelo: das Denkmal für Julius II. 656. Die einzelnen Figuren 659. Christusstatue in S. Maria sopra Minerva 660. Das Denkmal der Medici 661. Die einzelnen Figuren 667.

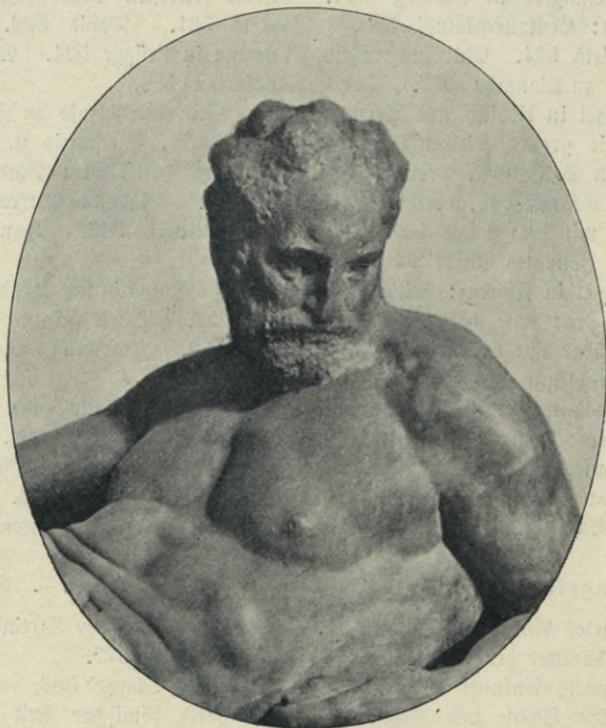


Fig. 358. Der Abend. Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici (Fig. 356).



Fig. 263. Michelangelo. Nach dem wahrscheinlich von Marcello Venusti gemalten Bildnis.  
Rom, Konservatorenpalast.

## 2. Michelangelo und Raffael bis zu ihrem Uebergang nach Rom.

Bramante. Andrea Sansovino.

Daß Rom der Mittelpunkt einer neuen Kunst, der Hochrenaissance, wurde, geschah zunächst durch äußere, politische Umstände. Mailand hatte nach der Vertreibung Lodovico Sforzas (1499) an Bedeutung für die italienische Kunst verloren. Bramante ging von da nach Rom (1500), und wenn auch Lionardo gelegentlich wieder nach Mailand zurückkehrte, so konnte doch

die dortige lokale Schule, zumal in den Kriegswirren der nächsten Jahrzehnte, keine hervorragende Stellung mehr einnehmen. Ebenfowenig kehrte in Florenz die Sicherheit und die Muße der glücklichen Zeit Lorenzo Medicis wieder. Kriege und innere Störungen hielten die Kräfte in Atem, bis man in dem Gonfaloniere Piero Soderini ein Oberhaupt auf Lebenszeit einsetzte (1502). Bald darauf meißelte der junge Michelangelo seinen David (um 1504), er und Lionardo zeichneten ihre berühmten Kartons (S. 441), und Raffael kam und malte die Madonnen seiner Frühzeit. So sah Florenz noch die Anfänge der Hochrenaissance, und Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto blieben dauernd hier. Aber den übrigen bot das Leben daselbst keine bleibende Stätte. Michelangelo ging 1505 nach Rom, 1508 folgte ihm Raffael. Viele andere waren längst vorangegangen. Rom aber, das aus diesem Wechsel der Verhältnisse den Vorteil zog, hatte sich mittlerweile durch die energische Politik seiner letzten Päpste aus der Stellung eines geistlichen oder auch geistigen Mittelpunktes zu einem starken weltlichen Staate mit ganz konkreten politischen Zielen ausgewachsen, und gegen die Aufgaben, mit denen nun Julius II. die Künstler an sich zog, konnte keine andere Stadt, außer vielleicht Venedig, aufkommen. Vor dem Ablauf des ersten Jahrzehnts war die Hochrenaissance eine in Rom festgegründete, vollendete Thatsache. Die Künstler waren sämtlich fremde Leute, und die neue Kunst war nun von ihrem Heimatboden losgelöst. Daß sie doch noch nicht zu einer bloß höfischen Kunst wurde, wie man wohl die Kunst unter Leo X. genannt hat, dafür sorgten zwei Umstände. Julius II. wußte die künstlerischen Aufgaben mit einem großen geschichtlichen Inhalt zu erfüllen: die erste Stadt der Welt sollte einen ihrer würdigen Schmuck erhalten, und die Macht der neuen, weltlichen Papstherfschaft sollte einen künstlerischen Ausdruck bekommen. Die Kraft aber, welche die Kunstschulen in Florenz und in anderen Städten aus den Wurzeln ihres besonderen nationalen Lebens gezogen hatten, die Tradition, die in Rom fehlte, wurde hier gewissermaßen ersetzt durch das große Weltbild der antiken Vergangenheit, durch den alles überragenden Hintergrund der römischen Baudenkmäler und Kunstwerke.

So gewinnt die Hochrenaissance zu der Antike ein anderes Verhältnis, als es die Frührenaissance gehabt hat. Am deutlichsten zeigt sich das in der Architektur und in der Plastik. Die Architektur nimmt wichtige Bestandteile der Antike, wie die Säulenordnungen, in ihren Dienst, sie strebt unter Vereinfachung des dekorativen Details reinere, der Antike entsprechende Formen an und sucht nach ihrem Muster ähnlich große Verhältnisse aus-



Fig. 264. Julius II. Von Raffael. Florenz, Uffizien.

zudrücken (Bramante). Die neue Plastik hält sich nicht mehr direkt und im einzelnen scharf an das Vorbild der Natur, wie zur Zeit der Frührenaissance. Sie sucht nach dem Vorgang der Antike größere und allgemeingültige Formen. Sie will eine eigene, neue, nach dem Ideal konstruierte Erscheinung neben der einzelnen, zufälligen geben, eine ideale, mögliche Welt neben der bestehenden, wirklichen. Das Detail in den Stoffen und das Porträtartige wird eingeschränkt, die allgemeinen Züge werden verstärkt, die Bewegung des Körpers und der Ausdruck der Seele wird gesteigert, sogar der äußere Maßstab vergrößert. Während die Frührenaissance die menschliche Figur meist etwas unter Lebensgröße bildet, geht die Hochrenaissance gewöhnlich darüber hinaus, oft sogar sehr bedeutend. Es verschwindet das Charakteristische, aber auch das Gefällige, besonders auch das Landschaftliche, was die einzelnen Schulen unterscheidet. Man will Großartigkeit und strebt nach einer der Antike gleichwertigen Erscheinung, wozu man sich allgemeine Regeln aus den alten Kunstwerken holt. Die Skulptur wird imposanter und löst sich von der Architektur; aber sie wird auch einseitiger, und nachdem ein so gewaltiger Geist, wie Michelangelo, während eines langen Lebens in jeder Hinsicht die Führung übernommen hatte, blieb für die Geringeren nicht viel Raum mehr, eine Individualität zu zeigen, und so geht allmählich die Hochrenaissance in Barock oder Klassizismus über.

Die Malerei der Hochrenaissance hatte keine direkten Vorbilder an der Antike, und für die eine Hauptseite, auf der doch der Stil des einzelnen Künstlers mit beruht, für das Malerische, konnte ihr das Altertum gar nichts geben. Etwas anders war es wenigstens im Bereich der Formen und in der Wahl der Gegenstände. Hierin konnten sich sowohl einzelne Maler, wie ganze Schulen von einander unterscheiden. Am Ende der Renaissance haben wir nur noch zwei Malerschulen: die römische und die venezianische, neben denen die mailändische doch nicht mehr viel bedeutet. Der venezianischen hat Tizians langes Leben genützt. Die Venezianer leben in ihren Farben weiter, die Römer überliefern den Formvorrat. In der römischen Schule gehen alle landschaftlichen Besonderheiten auf in einem höheren Formenideal, dessen Urheber Raffael ist. Sein Stil ist, was die Formen betrifft, gleichbedeutend mit dem Stil der Hochrenaissance überhaupt, vorausgesetzt, daß man einige Einflüsse Lionardos und Michelangelos mit hinzunimmt. Sie beherrschen aber auch ebenso mit ihren Gedanken das Jahrhundert der Hochrenaissance. In dem Reichthum ihrer Erfindung übertreffen sie alle Vorangegangenen, den einen Giotto vielleicht ausgenommen, der auf sein Jahr=

hundert einen etwa gleich großen Einfluß übte, wie sie auf die ihnen folgenden Geschlechter. Für die Gedankenwelt der Frührenaissance war Florenz maßgebend. Die Größe der Schule beruhte darauf, daß viele Künstler fast gleichen Ranges zum teil an denselben Aufgaben das Wesentliche der künstlerischen Erscheinung auf eine gewisse Höhe brachten. Wie überragt sie doch alle mit der Fülle seiner neuen Gedanken und seiner Erfindungen der eine Lionardo, sowenig er auch selbst ausgestaltet hat! Raffael und Michelangelo war es hingegen beschieden, große Werke auszuführen, dem einen in wunderbarer Menge und bis zur Vollendung, dem andern wenigstens soweit, daß auch in den nicht ganz vollendeten die großen Gedanken ans Licht traten und weiter wirken konnten. Alle anderen Künstler ihrer Zeit standen in der Erfindung hinter ihnen zurück, und sie mußten alle mit ihrer Arbeit Stellung zu ihnen nehmen, abgesehen von zweien, die daneben ihr besonderes Reich für sich behaupteten: Tizian und Correggio. Diese einzige Herrschermacht Michelangelos und Raffaels beruht natürlich zuerst auf der Größe ihres Geistes. Sie wären aber nach menschlichem Ermessen nicht auf diese Höhe gekommen, hätten sie nicht ihren Thron in der ewigen Stadt aufschlagen können. Darum ist es für die Kunst ein weltgeschichtliches Ereignis, daß Julius II. Michelangelo und Raffael nach Rom berief.

Ehe wir uns diesem Ereignis zuwenden, müssen wir weiter zurückgehen und die Anfänge Michelangelos in Florenz und Raffaels in Urbino betrachten.

Michelangelo Buonarroti (1475—1563) sah sich zeitlebens als einen Florentiner an. Ein lebhaftes Heimatgefühl und ein starker Familiensinn erhielten sich in ihm bis an sein Ende. Ueber die sehr bescheidenen Verhältnisse seines väterlichen Hauses erhob er sich gern in Gedanken an das größere Ansehen seiner Vorfahren und in dem Vorsatze, durch die Thaten seines Lebens den alten Ruhm zu erneuern. Er war von einem großen persönlichen Selbstgefühl. Die politischen Geschicke seiner Vaterstadt erfüllten seine Seele. Er fühlte sich als Republikaner und dachte sich wie Dante, den er liebte, als Träger einer politischen Rolle, während die anderen Künstler der Renaissance unbekümmert um Politik ihr Brot aßen, wo sie Arbeit fanden. Er war den Medici, den Gegnern der Freiheit, von früher her durch das Gefühl persönlicher Dankbarkeit verpflichtet. Er hatte nicht nur an der mit ihrer Sammlung verbundenen Kunstschule im Garten bei S. Marco studiert, sondern auch unter Lorenzo und noch unter Piero in

ihrem Palaste gelebt und mit ihnen verkehren dürfen. Dann mußte er die Arbeit für ihr Familiendenkmal übernehmen und unter vielen Hemmnissen



Fig. 265. Madonna von Manchester. Von Michelangelo. London, Nationalgalerie.

weiter führen, teils um Leo X., von dem er abhing, zu befriedigen, teils um die Medici in Florenz nicht gegen seine dort lebenden Verwandten zu verstimmen. Diese Rücksichten legten ihm auch Zwang auf in der Aeußerung

seiner politischen Meinungen, und sein praktisches Verhalten, z. B. gegen Verbannte, die seine Freunde waren, mußte er darnach einrichten. Daß alles und ein ruheloses und heftiges Temperament brachte seinem Leben schwere Bedrängnisse. Er war nicht heiter, wie wir uns Raffael denken (denn von dessen innerem Leben wissen wir nicht viel), noch glücklich, wie der in aller schweren Gedankenarbeit doch harmonisch gestimmte Lionardo. Seine zahlreichen Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Gedichte zeigen uns ein Gemüt,



Fig. 266. Heil. Familie, von Michelangelo. Florenz, Uffizien.

daß in ewigen Gegensätzen und Kämpfen niemals Frieden und Ruhe fand. Sein ganzes Leben war Denken und Arbeiten.

Wir nennen diese erste Periode seines Lebens zwar die florentinische. Aber sie läuft keineswegs bloß in Florenz ab. Er entflieht plötzlich nach Bologna, wo er eine Weile arbeitet. Sogar in Rom hat er sich schon längere Zeit aufgehalten (1496—1500); dann ist er wieder in Siena und dazwischen immer in Florenz. Es zeigt sich auch jetzt schon der Zug seines späteren Lebens, daß er mehr in Angriff nimmt, als er bewältigen kann,

und daß überall, wo er gearbeitet hat, halbfertige Sachen liegen bleiben. Von den drei Künsten stand seinem Herzen die Skulptur am nächsten, und er hat sie in diesen ersten dreißig Jahren seines Lebens fast ausschließlich getrieben. Auch die beiden Gemälde, welche in diese Zeit fallen, zeigen durchaus die Art des Bildhauers: bedeutende Haltung der Einzelfigur, kräftige Formen und plastische Modellierung, — dagegen nichts spezifisch malerisches, kein Verschimmen der Töne, nicht einmal Velfarbe, sondern nur Tempera. Die „Madonna von Manchester“ (London, Fig. 265) mit ihren vier erwachsenen, muskulösen Engeln (zwei sind nur erst angelegt, das übrige Bild ist überhaupt bloß untermalt) und den zwei derben, neben ihr am Boden stehenden Knaben, hat viel von Donatello an sich, dessen Schüler, Bertoldo, den jungen Michelangelo in dem Medizeergarten unterrichtete; einzelne Köpfe erinnern auch an die Robbia. Das Ganze macht im Stil den Eindruck einer Studie nach einer Skulptur der Frührenaissance. Aber die Individualität des Künstlers kündigt sich an in den zahlreichen einzelnen körperlichen und geistigen Bewegungen, die durch das Bild gehen und die man von keinem Künstler früherer Zeit mit solcher Verschwendung ausgestreut finden wird. — Während diese Skizze wohl noch vor dem ersten römischen Aufenthalte gearbeitet ist, gehört das Rundbild mit der „heiligen Familie“ (Uffizien, Fig. 266) in den Anfang des neuen Jahrhunderts. Mutter, Vater und Kind bilden eine kunstvolle Gruppe in Pyramidenform; dahinter wandelt der kleine Johannes für sich allein, und noch weiter im Hintergrunde zeigen fünf nackte Jünglinge in allerlei Stellungen ihre Schönheit und ihres Meisters Kunst. Man darf sagen: so hatte noch niemals jemand eine „heilige Familie“ dargestellt. Der Inhalt des Gegenstandes ist dem Künstler ganz gleichgiltig geblieben; es war ihm nur darum zu thun, ein hervorragendes Studium edler, schöner Formen zu zeigen. Von dem besonderen Seelenausdruck Michelangelos bemerkt man hier noch nichts. Auch das gehört ja zu der Art der Plastik, namentlich der antiken.

Sehen wir nun, wie es sich hierin mit seinen Skulpturen verhält.

Wir finden Michelangelo verhältnismäßig häufig mit antiken Gegenständen beschäftigt und werden annehmen, daß seine Besteller, wo sie nicht durch die Rücksicht auf den Ort der Aufstellung gebunden waren, seiner Neigung entgegen kamen und der Richtung, die er, wie uns Nachrichten und erhaltene Werke lehren, im Garten von S. Marco eingeschlagen hatte. Uebrig geblieben ist aus dieser frühesten Zeit eine Schülerarbeit, ein „Centaurenkampf“ in Hochrelief (Florenz, Casa Buonarroti, Fig. 267). Hier ergeht er sich

in der Darstellung nackter Körper, die dicht an einander gedrängt in lebhaftester Bewegung und in vielfältigen Stellungen die leidenschaftliche Wärme seiner eigenen inneren Auffassung, aber auch die Einwirkung antiker Vorbilder erkennen lassen. Wir befinden uns hier etwa in der Temperatur der pergamenischen Gigantenreliefs und bewundern die bis in die äußersten Linien hinein klare Anordnung dieser Massen durch einen vielleicht siebenzehnjährigen



Fig. 267. Centaurenkampf. Hochrelief von Michelangelo. Florenz, Casa Buonarroti.

Künstler. — Interessant ist sodann, aus seiner römischen Zeit, die Statue eines „jungen Bacchus“ (Florenz, Bargello, Fig. 268), welcher trunken und unsicheren Schrittes einen Becher, den er in der Rechten hält, anstarrt und in diesem Motiv sowohl wie in den feinsten, weichen Formen eine ganz neue Erfindung zeigt. Michelangelo stellt neben die Antike, die er kennt, seine eigene Auffassung, und diese tritt in verschiedenen anderen Einzelstatuen immer deutlicher hervor. Ihm genügt nicht die bloß schöne Gestalt, sondern auf ein neues Motiv kommt es ihm an, das das von innen herausdringende Leben ans Licht bringe. An das deutliche Ziel führt uns schon sein David, den er im Auftrage der Domverwaltung aus einem alten verhauchten Marmor-

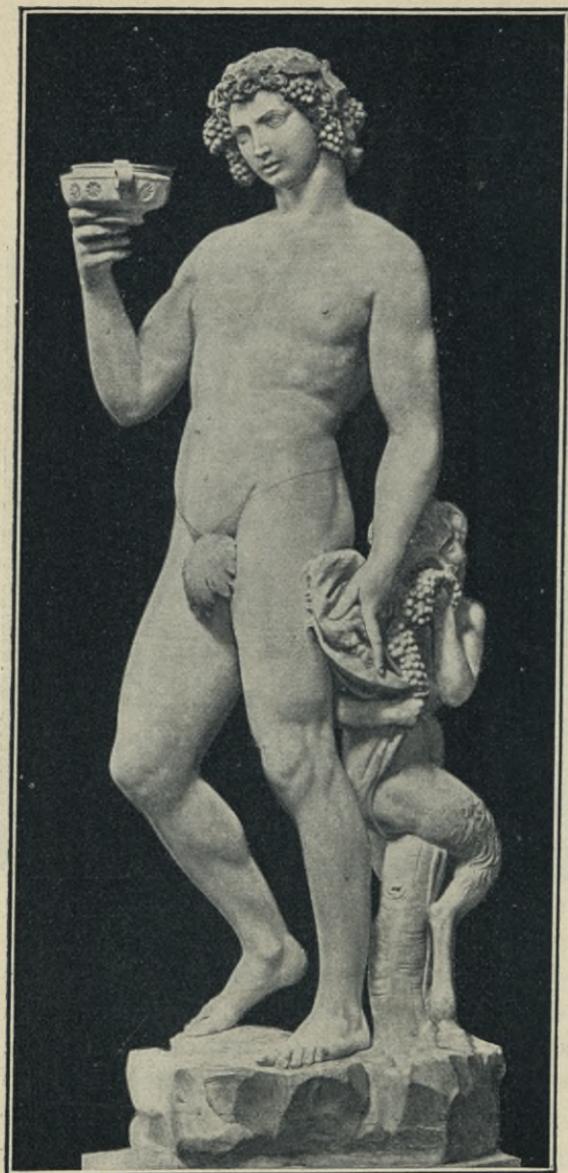


Fig. 268. Bacchus. Marmorstatue von Michelangelo.  
Florenz, Bargello.

block machte (1501—5, Fig. 269). Er ist kein in einen kolossalen Maßstab übertragener Knabe, sondern ein junger Gigant, wie ihn auch das Programm der Auftraggeber bezeichnete und das Volk, zu dessen Lieblingen er immer gehörte, zu nennen pflegte, das unübertroffene Bild eines kräftigen, unbesiegbaren Helden. In der Rechten hält er einen Stein, die Linke berührt die auf der Schulter liegende Schleuder; das ist alles, was an den biblischen David erinnert. Auf den Beschauer wirkt die einfache körperliche Erscheinung, sodann die bedeutende Stellung und der entschlossene, seitwärts gerichtete Blick, und dieser ist ein geistiges Moment von einer Tiefe, wie es kein Bildhauer vor ihm in einer Statue ausgedrückt hat. Der David schließt sich an kein Werk der früheren Zeit, an keine Anregung an (höchstens könnte man an Donatello's Georg denken), er ist etwas ganz neues und giebt uns zum erstenmale

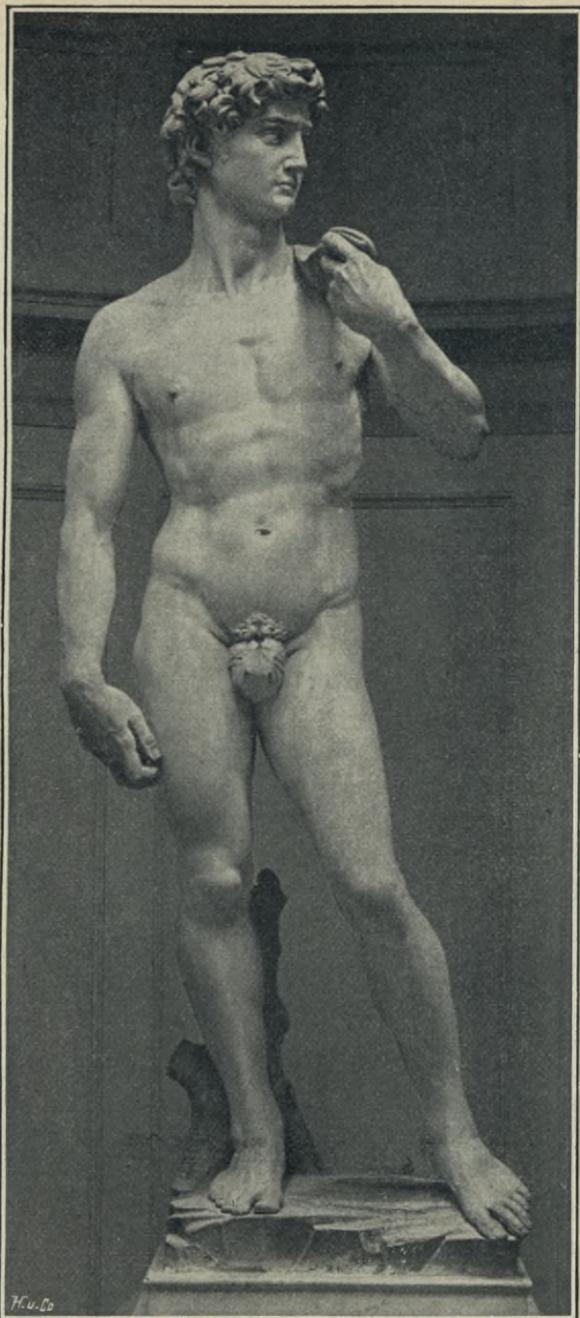


Fig. 269. David. Marmorstatue von Michelangelo.  
Florenz, Akademie.

Michelangelo vollständig so, wie er fortan weiter lebt. Er wurde sein populärstes Werk in Florenz und fand nach langen Beratungen (S. 441) seinen Platz vor dem Signorenpalaste, bis er 1873 in die Akademie gebracht worden ist.

In der religiösen Plastik findet Michelangelo nach einigen Versuchen und mit mäßiger Lust angefangenen und wieder aufgegebenen Arbeiten ebenfalls bald die ihm zusagende Art der Gestaltung. Die Frührenaissance begann hierin mit erzählenden Reliefs und ging dann allmählich zu der Einzelstatue über, ohne das Relief ganz aufzugeben. Michelangelo hat Reliefs anfangs nur nebenher und später garnicht mehr gemacht. Wie man ihm als Baumeister eine Abneigung gegen die dekorative Arabeske nachsagte, und er auch in der That nur mit architektonischen Formen arbeitete, so zog er in der Plastik die statuarische Form dem Relief vor, dessen umständliche, ausführliche Sprache ihm weniger zusagte. In einzelnen Freisulpturen konnte er sich besser konzentrieren und für seine Gedanken einen unmittelbar zugreifenden Ausdruck finden. Allerdings kommt nun eine andere Stimmung zu Tage, als sie die Maler religiöser Bilder zu geben pflegen. Die Pietà, welche er für einen römischen Gönner ausführte (S. Peter; bis 1500, Fig. 270), die jugendliche Maria in reichem Gewande und Kopftuch auf den toten Christus in ihrem Schoße ruhig niederblickend, mutet uns mit ihren edelen Formen und dem gehaltenen Gefühlsausdruck an, wie ein Werk der Antike. Die Gruppe ist ganz in sich geschlossen; nichts weist hinaus, um von dem Betrachtenden Teilnahme zu begehren. Die linke Hand Marias macht eine sprechende Gebärde, als ob sie die Größe des Schmerzes für sich erwägen wollte. Sonst keine Bewegung und keine Steigerung des Affekts, wie man sie bei Michelangelo erwarten möchte. Mit Recht meint man, daß er hier mit seinen 25 Jahren sein vollendetstes plastisches Kunstwerk geschaffen habe.

Wie unter den früheren Bildhauern Donatello und Luca della Robbia, so hat jetzt Michelangelo an dem florentinischen Ideal der Madonna geistig mit gearbeitet, neben Lionardo und Raffael. Die hierher gehörenden Arbeiten aus dem Anfang des Jahrhunderts sind teils unvollendet, wie zwei Rundreliefs mit den beinahe lebensgroßen Figuren der Maria und beider Knaben (Florenz, Bargello, Fig. 271; London, Akademie) und werden schon darum nicht so, wie sie es verdienen, geschätzt, teils entsprechen sie in ihrem Ausdrucke nicht den Vorstellungen, an die uns die Maler gewöhnt haben, wie die etwas unter Lebensgröße dargestellte Statue der Mutter mit dem Kinde

allein (Brügge, Liebfrauenkirche, Fig. 272), die jedenfalls Michelangelos geistiges Eigentum ist, wenn er sie auch nicht mit eigener Hand ausgeführt haben sollte.



Fig. 270. Pietà. Marmorgruppe von Michelangelo. Rom, S. Peter.

Der Wert dieser Madonnen besteht nicht in der einzelnen Erscheinung jedes dieser Werke, sondern in der Erfindung, mit der es Michelangelo, wie wir an seinen beiden religiösen Gemälden sahen, jedesmal ungemein ernst nahm.

Die Florentiner haben die Madonna aus der Kirche in das Leben gestellt. Michelangelo zeigt uns hier in diesen Arbeiten eine Neuerung, die wir für sein Eigentum halten müssen: der Knabe ist größer geworden und steht selbständig an dem Schoße seiner Mutter, auf dem er bisher als kleines Kind zu sitzen pflegte. Michelangelo hat aber auch das jedesmal verschieden



Fig. 271. Madonna. Marmorrelief von Michelangelo. Florenz, Bargello.

gegeben und feine, neue Motive daraus gewonnen, z. B. für die Art der Stellung, des Anfassens, der Verbindung der Figuren unter einander. Der= gleichen ergiebt bei ihm gewöhnlich noch keine unmittelbare Wirkung auf das Gemüt, — nur das Londoner Relief ist auch als ganze Erscheinung reizvoll und heiter — aber wir sollen es, wenn es gleich nachher bei Raffael zum Vorschein kommt, als geistige Erfindung Michelangelo mit anrechnen. Zu den Erfindern gehört hierin dann namentlich Lionardo. Daß er auf Raffael

einen starken Einfluß ausgeübt hat, werden wir bei dessen Madonnen sehen. Ob nicht auch bei Michelangelo von einer solchen Einwirkung die Rede sein kann?

Sie waren in ihrem Wesen sehr verschieden und persönlich einander abgeneigt, und ihre Kunst scheint sie noch weiter von einander zu entfernen. Aber Einwirkungen sind doch, wenn man genauer zusieht, bei so naher Berührung unabweisbar, und Michelangelo war der eindrucksfähigere, Lionardo der ältere und an Erfindung reichere. Welch ein unermeßlicher Reichtum liegt noch für uns in Lionardos Zeichnungen zu Tage! Die Zeitgenossen aber hatten noch mehr davon und sie hatten vor allem den Mann selbst, auch wenn sie sich, wie Michelangelo, widerwillig zu ihm stellten. Seit 1504 arbeiteten



Fig. 272. Madonna von Brügge.  
Von Michelangelo. Brügge. Phot. Braun, Clément & Co.

beide mit einander im Wettbewerb an ihren Schlachtkartons (S. 441). Der „Karton“ als Vorstufe des Gemäldes gewinnt im 15. Jahrhundert an Bedeutung, seit die Ausführung der Bilder oft zum teil den Schülern überlassen wurde. Der Meister mußte in seiner Vorzeichnung um so mehr geben. Die Vorbereitung des Künstlers, sein Studium, seine Skizzen werden umständlicher. Bei Lionardo sind bekanntlich zahlreiche Werke nie über diese Stufe hinausgekommen. Je weniger er auszuführen hatte, desto mehr konnte er schaffen. Vermöge einer neuen Technik, mit Rötel, Kohle und Kreide, konnte er vieles in eine Zeichnung legen, was früher, so lange man bloß mit der Feder oder dem Stift zeichnete, erst die Farbe auf dem ausgeführten Bilde hätte ausdrücken können: Modellierung, Seelenausdruck, farbenähnliche Lichtwirkung, kurz, alles bis auf die Farbe selbst. Diese malerische Art zu zeichnen hat wahrscheinlich Verrocchio erfunden; Lionardo und die jüngeren Florentiner, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, haben sie dann vervollkommenet und vielfach geübt. Ohne Frage lag in dieser Form der Skizze ein wichtiges Mittel zur Verfeinerung des geistigen Gehalts und zur Vermehrung von intimen Wirkungen in der Kunst. Und es kann nicht oft genug ausgesprochen werden, daß wir hierin noch häufiger, als wir es jetzt bestimmt nachweisen können, Lionardo als den geistigen Urheber der Methode anzusehen haben (S. 439). Wir haben bisher gesehen, daß bei Michelangelo der plastische Ausdruck des Körperlichen in Ruhe oder in Bewegung die Hauptsache ist, daß das Seelenleben und der Gemütszustand selten direkt, durch die Gesichter, ausgedrückt wird und fast nie als selbstverständliche, unbewußte Heiterkeit zum Vorschein kommt. Das ändert sich später nach einer bestimmten, für Michelangelo sehr bezeichnenden Richtung. Seine Menschen scheinen mühevoll gegen die Beschwerden ihres Daseins anzukämpfen und mit körperlicher Anstrengung Gemütsbewegungen niederhalten zu wollen, die die ernstesten und trüben Gesichter bereits zu erfassen scheinen, manchmal auch wohl schon an die Oberfläche gekommen sind als Schrecken oder Zorn und nun sich zeigen in einer heftigen Bewegung des Körpers. Einer freundlichen Heiterkeit des Geistes begegnen wir niemals, höchstens treffen wir das Körperliche an und für sich, das heißt ohne jene Schwermut, aber dann auch ohne jeden tieferen geistigen Reflex. Das ist ungefähr Michelangelos „Stimmung“, die natürlich auf seiner eigenen geistigen Disposition beruht und diesmal — was in der Kunstgeschichte nicht gewöhnlich ist — den „ganzen Menschen“ wiedergiebt. Sie wirkt aber mit bestimmten Mitteln: dem Gegensatz der Teile (contraposto), einer Art von

Erstütterung (terribile) und jenem trüben Gesichtsausdruck. Diesen letzten hat schon das runde Madonnenrelief des Bargello; von jenen ersten Eigenschaften hat etwas der „David“, der nebenbei stark an eine Handzeichnung Lionardos (Poseidon) erinnert. Wir glauben, daß Michelangelo sich diese seine künstlerische Ausdrucksweise unter der Einwirkung seines großen Rivalen oder, wenn man lieber will, im Hinblick auf diesen geschaffen hat. Die Beseelung Lionardos hat er sich in seine michelangeleske Sprache übersetzt; das besondere Malerische Lionardos konnte es ihm eben nicht anthun.

In dem letzten Werke seiner florentinischen Zeit, dem Karton für die Schlacht bei Cascina (1404—5 S. 441), hat Michelangelo von diesen Eigenschaften seines Stils schwerlich etwas gezeigt. Er gab nur körperliche Auffassung, wie in dem Centaurenrelief seiner Jugendzeit, aber nun in Form von Zeitgeschichte. Als er vom Papst Julius II. nach Rom gerufen wurde (1505), war der Karton fertig; zum Freskomalen kam es nicht mehr. Er war noch 1510 in einem Saale aufgestellt, darauf ist er verschwunden. Vasari, der den Gegenstand beschreibt, hat nur noch eine Kopie gesehen. Außer einer unbedeutenden Federzeichnung haben wir drei Kupferstiche Marc Anton's (wovon der wichtigste, die „Kletterer“, mit der Zahl 1510 bezeichnet ist, Fig. 273) und einen seines Schülers Agostino Veneziano, aus denen wir die energische Behandlung des Körperlichen hinlänglich erkennen. Nackte, gerade dem Bade entstiegene, zum teil noch das steile Flußufer erkletternde Soldaten mit halbbeleideten zusammen werden durch einen Ueberfall der Feinde erschreckt. Alle suchen sich fertig zu machen; die Bewegung drängt nach der Seite des Gegners hin. Hier ist der Anfang gemacht mit der muskulösen Körperbildung, die von Michelangelo in die Kunst eingeführt wurde. Unter denen, die nach seinem Karton zeichneten, war auch der junge Raffael. Dessen Entwicklung haben wir jetzt bis in seine Heimatstadt Urbino zurück zu verfolgen.

Michelangelos Werken meint man es immer ansehen zu können, daß sie unter großen äußeren Hemmnissen und mit innerer Anstrengung geschaffen worden sind. Die Bilder Raffaels aus der Zeit seiner Höhe scheinen dagegen mühelos im Sonnenglanze eines heiteren Lebens entstanden zu sein. Erst aus den zahlreichen Handzeichnungen lernen wir, daß auch sie eine manchmal lange Vorgeschichte von Studium und Arbeit haben. Außere Hindernisse hat Raffael in seinem Leben nicht zu überwinden gehabt, und von inneren Konflikten, mit denen Michelangelo zeitlebens zu kämpfen hatte,



Fig. 273. Die Kletterer. Stich von Marcanton nach Michelangelos Karton.

überliefert uns die Geschichte bei ihm nichts. Gleichwohl hat sich seine künstlerische Entwicklung unter sehr verschiedenen äußeren Einflüssen voll-

zogen, wir sind aber nicht im stande, diese deutlich gegen einander abzugrenzen und nach bestimmten Jahren zu ordnen bis zu der Zeit, wo er als Zwanzigjähriger in den Kunstkreis von Florenz eintritt. Bis dahin sprechen wir von einer urbinatischen oder einer umbrischen oder peruginesken Periode, auf welche erst die florentinische folgte.

Raffaello Santi (1483—1520) wuchs in Urbino auf in der Nähe eines gebildeten und kunstliebenden Hofes und unter den Augen des jungen Herzogpaares (S. 293), in dessen Gunst bereits sein Vater stand, ein tüchtiger, aber wenig begabter Maler der umbrischen Richtung. Als Giovanni Santi starb, war Raffael elf Jahre alt. Viel konnte er also bei seinem Vater noch nicht gelernt haben. Nach Vasari wäre er nun gleich nach Perugia zu Pietro in die Lehre gegeben worden und, bis er nach Florenz kam (Ende 1504), darin geblieben. Aber Pietro hielt sich während mehrerer, hier in Betracht kommender Jahre (1495—99) nur vorübergehend in Perugia auf; er malte da und dort und ließ sich erst 1500 wieder fest in seiner Heimat Perugia nieder, so daß es wohl erst von jetzt an zu einem dauernden Verhältnis zwischen ihm und dem jungen Raffael kommen konnte. Liegt die Sache so, dann müßte Raffael bis dahin in Urbino geblieben sein, also in rein umbrischen Kreisen (Perugino dagegen hatte ja schon lange mit den Florentinern Fühlung gewonnen), und wir hätten in Raffaels Leben eine mehr umbrische Periode (1494—1500) der peruginesken (seit 1500) vorangehen zu lassen. Wer hat nun in jener ersten Zeit sich Raffaels angenommen bis zu seinem siebzehnten Jahre? Pinturicchio kann es nicht gewesen sein, denn der malte am Ende des Jahrhunderts in Rom für den nachmaligen Papst Julius II. den Freskenschmuck in der Kapelle des Chores von S. Maria del Popolo. Später, seit 1502, hat er allerdings Raffael berührt; damals war Perugino wieder nach Florenz gegangen. Ein andrer wäre Francesco Francia (S. 352), dessen sich Raffael noch 1508 von Rom aus als eines einsichtsvollen Beraters bescheiden und freundlich erinnert. Francias Schüler in Bologna war Timoteo Viti oder della Vite (1469—1523), der gerade 1495 nach Urbino kam, sich dort niederließ und mit einem ehemaligen Gehilfen des Giovanni Santi zusammen arbeitete und schließlich daselbst gestorben ist. Er ist begabter als Raffaels Vater und zeigt in seinen Bildern ein besonderes Schönheitsgefühl. Wenn nun, weil Peruginos Einwirkung in allerfrühester Zeit nach den Urkunden unwahrscheinlich ist, dafür Timoteo Viti und demnächst Pinturicchio gesucht werden (Passavant und Morelli), so geht das, historisch angesehen, einstweilen wohl

an. Aber den Augen Weniger wird sich das doch aus den Bildern und Zeichnungen so deutlich offenbaren, daß sie darnach die Grenzen zweier Perioden scharf ziehen möchten. Es genügt also, festzuhalten, daß außer einer peruginesken Zeit, die in jedem Falle bestehen bleibt, nur daß wir ihren Anfangspunkt nicht mehr kennen, — noch andere Einflüsse für Raffael

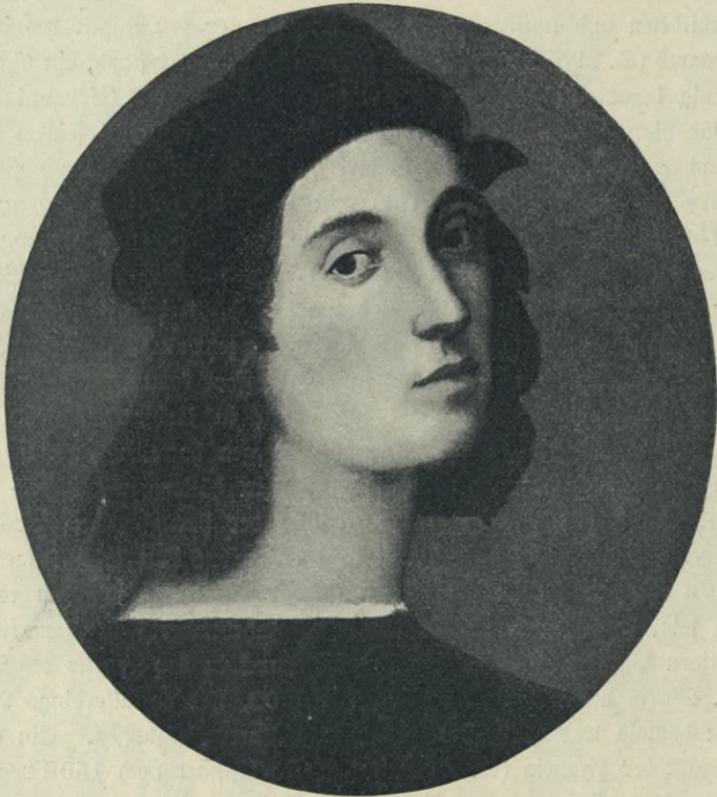


Fig. 274. Selbstbildnis Raffaels. Florenz, Uffizien.

in Betracht kommen. Aber ihre Spuren haben infolge von Kreuzungen an Deutlichkeit verloren, und über ihren persönlichen Ursprung sind wir nicht sicher unterrichtet.

Von dieser peruginesken Zeit gehen wir aus. Wir sehen Raffael zwischen 1500 und 1504 mit großen Kirchenbildern in Hochformat beschäftigt, ganz in der Art Peruginos; zum teil sind es dieselben Gegenstände, die dieser kurz vorher behandelt hat. Von diesen sind drei für Kirchen von



Fig. 275. Krönung Mariä, von Raffael. Vatikan.

Città di Castello gemalt worden, einer damals aufblühenden, etwa in der Mitte zwischen Perugia und Urbino gelegenen Stadt: die „Krönung des h. Nikolaus von Tolentino“ (nur in Zeichnungen vorhanden), „Christus am Kreuze“ mit vier Heiligen (London, Mond), die „Vermählung Mariä“ (Brera). Sodann war eine „Krönung Mariä“ (Vatikan, Fig. 275) für Perugia bestimmt. An diesen vier Bildern können wir den Schüler mit dem Lehrer messen, am bequemsten an dem Sposalizio von 1504 (Fig. 276), weil diesem das etwas frühere, gleichartige Bild Peruginos (S. 284) sogar in den meisten einzelnen Figuren entspricht. Aber auch die anderen Bilder zeigen zahlreiche Vergleichspunkte, die sich aus den Handzeichnungen noch vermehren und in ihrer Bedeutung verstärken lassen. Im großen folgt Raffael dem Schema der Schule. Von da nimmt er die Gruppierung und im allgemeinen auch den Typus. Aber schon hierin macht er sich freier, wird natürlicher in Ausdruck und Bewegung und ist in allen Einzelheiten, wo er von seinem Lehrer abweicht, diesem überlegen. Man unterscheidet nicht nur in seiner Beobachtung die frischen Züge und den offenen Sinn der Jugend von der hergebrachten Schultradition, sondern man nimmt auch selbständige Anfänge eines ideal gerichteten Schönheitsinnes wahr, in denen man schon den späteren Raffael erkennt. Auf der „Krönung Mariä“ sind namentlich die Apostel nicht nur lebendiger, sondern auch künstlerisch besser gestellt, als auf den entsprechenden Darstellungen Peruginos und Pinturichios. Uebrigens ergibt sich Raffaels persönlicher Anteil an dem kritisch nicht ganz unangefochtenen Gemälde noch sicherer aus einer Silberstiftzeichnung (Br. 66, Fig. 277), deren musizierender Engel ähnlichen Figuren Peruginos doch sehr überlegen ist. Derartige Einzelheiten sind über das Ganze eines solchen Bildes verstreut und verschwinden für den oberflächlichen Blick hinter dem Eindruck einer Schulrichtung, in der sich der Meister und sein Lehrling äußerlich noch sehr ähnlich sind. Immerhin müßte auch, wer für die Unterschiede und das Feinere keinen Blick hat, Raffaels riesige Kirchenbilder mit den korrekt gezeichneten Figuren und den andächtigen Gesichtern schon als ganz erstaunliche Leistungen eines kaum zwanzigjährigen Menschen gelten lassen! Welche Menge von Naturstudium und rein technischer Arbeit setzen sie voraus, welche wichtige Schulung bedeuten sie für Raffael, wenn sie auch uns, die wir vorwärts eilen und Fortschritte sehen wollen, die am wenigsten interessantesten unter seinen Werken sind! — Gleich nach dem Sposalizio, als Raffael schon in Florenz war, versuchte er sich von dort aus noch einmal in dieser Art von Kirchenmalerei, aber in Fresko, an der Wand einer Kapelle in Perugia



Fig. 276. Das Sposalizio, von Raffael. Mailand, Brera.

(S. Severo), wo sechs Heilige des Klosters dargestellt sind, auf Wolken sitzend und versunken in die Betrachtung der Dreieinigkeit (1505, Fig. 247). Hier

weht ein anderer Geist. Christus in der Haltung des Weltrichters sitzt etwas erhöht in der Mitte, umgeben von zwei langbekleideten, erwachsenen Engeln (der obere Teil des Bildes ist zerstört). Hier ist alles florentinisch, der Faltenwurf und der Ausdruck der Köpfe, bis auf geringe umbrische Ueberbleibsel. Raffael benutzte als Vorbild ein Fresko Fra Bartolommeos (Fig. 246), und er hat sich ungemein schnell in den neuen Stil gefunden und sich so vollkommen in ihn eingelebt, wie weder Perugino noch Pinturicchio es vermochten. In dieser Aneignung bedeutender neuer Eindrücke, der wir von nun an immer häufiger bei ihm begegnen, liegt eine wichtige Seite seines Talents.

Aber sein Fortschreiten zeigt sich noch viel deutlicher, als in diesen feierlichen Darstellungen großen Stils, in dem intimen Tafelbilde mit wenigen Figuren, worin er der Liebhaberei der Zeit entgegenkommt, indem er nun an kleineren Aufgaben den Gewinn der neuen Formgebung und Farbentechnik allmählich beherrschen lernt. Die Erscheinung seiner Kunst bleibt Jahre hindurch äußerlich bescheiden. Seine Handszeichnungen lassen das mühevoll Studium erkennen, unter dem er sich langsam seinen Zielen nähert. Er steht in seinen Jugendbildern lange nicht so sicher und frühreif da, wie z. B. Correggio oder Andrea del Sarto in dem gleichen Alter uns entgegengetreten. Nur auf den manchmal sehr kleinen Tafelbildern finden wir bei einiger Aufmerksamkeit schon den späteren großen Künstler. Die Gegenstände sind Madonnen, ideale Erfindungen und Porträts. In allen diesen zeigt er sich viel individueller, als auf den großen Kirchenbildern, weil er sich dort weniger an gegebene Vorbilder zu halten brauchte, auf die ihn hier die Auftraggeber bei der Bestellung hingewiesen hatten.

Ehe wir Raffael nach Florenz begleiten, geben wir einige Bemerkungen über diese kleineren Bilder seiner umbrischen Periode. Läßt sich darin noch etwas entdecken, was nicht mit Perugino zusammenhängt, was also einer Zeit angehören könnte, in der Raffael noch nicht unter dessen Einflusse gestanden hätte?

Aus seiner ersten Zeit erwähnen wir vier Bilder mit der Madonna in halber Figur\*). Das schönste, aber nicht das früheste ist ein kleines Rundbild, die „Madonna Connestabile“ (Petersburg, Fig. 278), ganz umbrisch nach

\*) Zeremonienbilder nach Art der vier oben erwähnten sind hingegen noch die „Madonna der Nonnen des h. Antonius“ 1505 und die „Madonna Ansidei“ 1507 (?), beide in London.



Fig. 277. Handzeichnung von Raffaël. Lille. Phot. Braun,  
Clément & Co.

Ausdruck und Farbe. Die Madonna steht vor einer Berglandschaft mit Schneegipfeln, hält das Kind auf den Armen und sieht mit geneigtem Kopfe in ein Buch, das sie in der Rechten hat, während das Kind darin blättert. Der Ausdruck der Madonna ist lieblich, zart, aber ernst, das Gesicht länglich, weniger gerundet, als später bei Raffael, der Kopf ist bedeckt mit einem



Fig. 278. Madonna Comestabile, von Raffael. St. Petersburg.

Kopftuche und dem darüber gezogenen Mantel. In dem Gesichte des Kindes bemerkt man schon etwas von Raffaels besonderer Heiterkeit; und die Sorgfalt, die aus dem einfachen, emailartigen Auftrag der Farben spricht, würde Perugino um diese Zeit einem so bescheidenen Gegenstande nicht mehr zuwandte haben. Abgesehen davon wird man an ihn erinnert und an ein umbrisches Andachtbild. Eine Handzeichnung dazu, in der die Madonna statt des Buches einen Apfel hält (Berlin), geben einige dem Perugino selbst.

Das Bild hat noch nichts von den Eindrücken der florentiner Zeit aufzuweisen. — Aelter noch sind drei Berliner Bilder, alle mit Landschaftshintergrund und mit dem umbrischen Kopfstypus Peruginos oder Pinturicchios: die „Madonna Solly“ mit dem Buche; das Kind hält einen Stieglitz (eine Handzeichnung dazu im Louvre geben einige dem Pinturicchio), — die



Fig. 279. Madonna Terranuova, von Raffael. Berlin. Phot. Hanffängl.

„Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus“ (eine Handzeichnung der Albertina wird von einigen wieder dem Pinturicchio oder dem Perugino gegeben), — endlich die „Madonna Diotallevi“ mit dem segnenden Christkinde und dem kleinen Johannes, der das Kreuz im Arm hält. Dieses letzte Bild mit einem an den Typus seines Vaters Giovanni erinnernden Madonnenkopfe möchte man für sehr früh halten; wäre es, wie gewöhnlich angenommen wird, erheblich älter als 1500, so würde es beweisen, daß

Raffael damals doch schon ganz in den Einflüssen des peruginesken Kreises stand. Daß es aber erst um 1505 gemalt sein sollte (Morelli), ist ganz unwahrscheinlich.

Interessant für Raffaels Entwicklung ist die „Madonna Terranuova“ (Berlin, Fig. 279) — mit dem links stehenden Johannesknaben, der dem Christ-



Fig. 280. Federzeichnung zur Madonna Terranuova, von Raffael. Vlle.

Kind ein Spruchband gereicht hat, — welche als Bild der früheren florentinischen Zeit (1505) angehört, ihren Elementen nach aber älter und noch umbrisch ist, wie sich aus Handzeichnungen ergibt. Auf diesen (Berlin, nach einigen von Perugino; Vlle, Fig. 280, mit abweichender Handbewegung der Madonna, nach einigen nur Kopie) stehen hinter der Madonna links und rechts ein Engel und Josef, die Raffael auf dem Bilde weggelassen hat. Dafür hat er dem Johannes auf der linken Seite rechts einen anderen Knaben symmetrisch,

um das Mund zu füllen, gegenübergestellt. Er hat ferner die Landschaft reicher gemacht (sie ist nicht mehr so melancholisch, wie auf den kleinen umbrischen Bildern), hat die Madonna stattlicher, breiter, vornehmer hingesezt, ihr das Kopftuch genommen und nur den feineren Schleier gelassen, so daß man das volle Haar sieht, wie es in Florenz Sitte war. Auch hat



Fig. 281. Federzeichnung zur Madonna mit dem Kinde, von Raffael. Oxford.

der Kopf der Madonna auf dem Bilde die rundere und vollere Form des florentinischen Typus. Gleichviel, ob die Berliner Zeichnung von Raffael ist oder von seinem Meister Perugino, wir sehen aus dem Verhältnis des Bildes zu der Zeichnung, wie durch Raffael die umbrischen Formen mit dem Leben von Florenz erfüllt werden, und nicht minder neu ist die meisterhafte Behandlung der Farben in Licht und Schatten.

Bis jetzt haben wir an dem jungen Raffael nichts gefunden, was über den peruginesken Kreis hinausweist. Wie groß man sich seine Abhängigkeit in der Erfindung denken will, das hängt davon ab, ob man die erwähnten Handzeichnungen ihm oder einem seiner Lehrer giebt. Im zweiten Falle



Fig. 282. Der Traum des Ritters, von Raffael. London. Phot. Braun, Clément & Co.

bleibt er ihnen doch auf seinen Bildern überlegen, denn er erreicht an geistigem Ausdruck und mit seiner Farbentechnik mehr als sie. Das Maß seiner Erfindung würde dann für seine früheste Zeit aus einigen ganz unbestrittenen Handzeichnungen zu gewinnen sein, die, wie die „Madonna mit dem Buche“ (Fig. 281), den peruginesken Vorstellungskreis, dabei aber eine ganz außerordentliche Sicherheit des Entwurfs zeigen und keineswegs mehr den Eindruck einer Komposition „nach“ Perugino machen.

Von ganz anderer Art wieder ist das fein gemalte Bildchen mit dem „Traum des Ritters“ (London, Fig. 282; wo auch der Karton dazu). Ein völlig gerüsteter Jüngling schläft in einer Landschaft unter einem Lorbeerbaum auf seinem Schilde, ihm zu Häupten steht eine Frau mit einem Schwert und einem Buch, also eine Art Minerva, aber im Zeitkostüm; zu seinen Füßen eine andere in besonders feiner, aber volkstümlicher, nicht vornehmer Tracht, die ihm einen Myrtenkranz reicht, also der Venus vergleichbar. Es ist der uns bekannte Gedankenkreis des 15. Jahrhunderts (Sandro Botticelli u. a.), in dem wir uns befinden. In die Formen hat Raffael eine große Anmut gelegt und dadurch eine poetische Stimmung, einen allgemeinen, höheren, idealen Ausdruck erreicht, der nicht an eine bestimmte Person als Vorbild erinnert, am wenigsten aber an Perugino. Hier wäre ein Anlaß an Timoteo zu denken, wenn das Bild oder wenigstens die Komposition älter wäre, als 1500. Das war die letzte Meinung Morellis, weil der Karton nicht sicher genug gezeichnet wäre, um das Jahr 1504, in das ungefähr man sonst das Bild setzt, zu rechtfertigen. Aber man könnte sogar noch weiter zurückgehen, ohne damit schon hinter die Zeitgrenze zu kommen, mit der Peruginos Einfluß beginnen soll (1500). Die Sache bleibt also von dieser Seite her ungewiß.

Etwas anderes wäre es, wenn wirklich einige Handzeichnungen, die bisher dem Raffael gegeben zu werden pflegten, Timoteo gehören sollten (wie in Bezug auf die folgenden vier Morelli, und auf die letzte unter ihnen auch schon Passavant behauptet): nämlich ein „Knabekopf“ (Oxford, Br. 13, Fig. 283), der den Raffael selbst darstellt, in Kreide, und der in diesem Falle eine Beziehung Timoteos zu Raffael schon vor 1500 beweisen würde, ferner die zwei Blätter mit den sogenannten „Schwestern Raffaels“ (Malcolm, London, Br. 115 Kreide, 116 Silberstift), endlich eine sehr lebendige Federzeichnung mit der auf der Erde nach rechts hin sitzenden Madonna, die mit nach links gewandtem Kopfe in einem Buche liest, das ihr der nackte Knabe entreißen möchte (Albertina, Br. 151, Fig. 284). Das eine der beiden Malcolmblätter zeigt den Kopfstypus der florentinischen Madonnen Raffaels und ist bisher als die erste authentische Grundlage desselben angesehen worden. Die Zeichnung der Albertina aber behandelt ein Motiv, das Raffael öfter (z. B. Madonna Colonna, Berlin) verwendet hat. Es wäre eine Tatsache von erheblicher Bedeutung, wenn ihn soweit die Einwirkung Timoteos begleitet haben sollte.

Ende 1504 ging Raffael nach Florenz mit einem Empfehlungsbrief (den wir für echt halten!) der Schwester seines Landesherrn, Giovanna von Montefeltro, an den Gonfaloniere Piero Soderini. In die erste Zeit seines florentinischen Aufenthalts fällt ein kleines, für seine neue Ausdrucksweise



Fig. 283. Kreidezeichnung von Raffael. Oxford.

ungemein wichtiges Bild, welches Castiglione dem König von England zum Dank für den an den Herzog Guidobaldo verliehenen Hofenbandorden schon im Frühling 1505 überbringen sollte, wozu es dann, weil der abzuführende inzwischen erkrankte, erst ein Jahr später kam. Auf einem Schimmel, dessen Kopf mit einem durchdringenden Blick auf den Beschauer zurückgewandt ist, sprengt der „heilige Georg“ (Petersburg) von rechts nach links in die Landschaft des Bildgrundes hinein und durchsticht mit seiner Lanze den am Boden liegenden Drachen (Fig. 285). Der Ausdruck und die Formen, der Sitz des

Ritters und sein Anfassern, der Drache in seinen Bewegungen, alles ist von gleicher Energie. Dazu stimmt die kräftig gezeichnete Landschaft. Ein vielverheißender Anfang, der nichts mehr mit der umbrischen Schule zu thun hat.



Fig. 284. Skizze zur Madonna mit dem Buche, von Raffael. Wien, Albertina.

Auf dem Lederzeug des Pferdes steht RAPHELLO, an dem linken Bein des Ritters der Anfang der Ordensdevise. Raffael hat den Gegenstand noch auf einem zweiten Bilde (Louvre) mit etwas geänderten Motiven behandelt, wahrscheinlich später.

Den wichtigsten Inhalt seiner florentinischen Thätigkeit machen die Madonnen aus, deren Entwicklung zuerst Springer verständlich gemacht

hat. Raffael hat einen alten und äußerlich engumgrenzten Vorwurf durch unablässiges Studium und immer wieder andere und neue Auffassung bis an die äußersten Grenzen der Aufgabe erschöpft und in einzelnen Fällen das Vollkommene, soweit es Menschen möglich ist, erreicht. Das Ergebnis liegt nicht bloß in den gemalten Bildern. Diese sind nur eine Form der Erscheinung, eine Stufe der Arbeit, die erst aus den Handzeichnungen erkannt werden kann, — aber nicht immer die letzte. Vielmehr enthalten die Handzeichnungen noch Gedanken genug, die garnicht in den erhaltenen Bildern verwendet worden sind. Raffaels Größe und der ganze Reichtum seiner Erfindung auf diesem engen, scheinbar abgeschlossenen Gebiete lassen sich nur würdigen, wenn man sich gegenwärtig hält, daß seine Vorgänger bis auf Lionardo und Michelangelo das, worauf es ihm ankam, doch eigentlich nicht gefördert hatten. Die älteren Maler legten Wert auf das prächtige Beisammensein von Heiligen und Stiftern, zu denen das Kind der Madonna sich dann auch wohl einmal herabneigt, oder auf die gnadenreiche Erscheinung der Himmelskönigin, bei der das Kind nebensächlich ist, oder auch auf einen kräftig modellierten Kinderkörper mit wohlgetroffenem, naturwahrem Gesichtsausdruck, dem dann die Mutter äußerlich entsprechen mußte, entweder hoch und vornehm, oder einfacher und auf den Eindruck eines passiven Liebreizes gestimmt. Ein engeres Verhältnis zwischen Mutter und Kind wird nur auf den Anbetungsbildern, aber in einer anderen, kirchlich gemeinten Richtung ausgedrückt. Die liebende Mutter, das zärtliche, spielende Kind sind darüber vergessen worden. Die florentinischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts hatten in ihre Madonnenreliefs schon alle möglichen Züge dieses natürlichen Lebens gelegt, innige, heitere, neckische und derbe, bei denen man garnicht mehr an die Mutter Gottes denken konnte, sondern nur an Mutter und Kind, wie sie den Leuten täglich vor Augen traten. Aber die Maler folgten den Bildhauern nicht, bis Lionardo\*) kam und mit seiner tiefen Beseelung und mit genrehaften Zuthaten auf diesem natürlichen Wege weiter ging. Für Michelangelo war es um so selbstverständlicher, daß er bei der Madonna nicht in den alten Hoheitszug zurückfallen konnte, sondern neue, naturalistische Motive geben mußte. Hier knüpfte Raffael an, als er nach Florenz kam. Seine Madonna ist, wenn man es nüchtern ausdrücken will, das Vorbild

---

\*) Vgl. S. 153 (Donatello) und S. 163, 166 (Luca della Robbia), auch S. 185 (Verrocchio als Bildhauer). An ihn schließt sich der wahre Neuerer, Lionardo, an. Filippo Lippis Anteil (S. 206) ist doch viel weniger selbständig.



Fig. 285. Heil. Georg, von Raffael. St. Petersburg.

der bürgerlichen Frauen aus der besseren Gesellschaft, eine Mutter mit ihrem Kinde, nicht aus den ärmsten Verhältnissen und nicht aus den höchsten, — weiter nichts, wenn auch die Heiligenscheine, die z. B. die Venezianer

oft fortließen, hier dem Herkommen zuliebe beibehalten wurden. Nachdem aller rituelle Zwang abgestreift worden ist, kann sich das Natürliche frei



Fig. 286. Madonna mit dem Granatapfel. Kohlezeichnung von Raffael. Wien, Albertina.

entfalten, so wohl im Geistigen, im Ausdrucke, wie in der künstlerischen Erscheinung. Aus einer Darstellung der passiven Existenz wird ein Bild mit

einem lebendigen Inhalt, den man manchmal sogar Handlung nennen könnte. Dieser dramatische oder doch geistige Inhalt wird hergestellt durch tiefere Beziehungen der Personen unter einander, und dazu dienen bestimmte künstlerische Motive, die zum teil noch dem 15. Jahrhundert angehören. Abgesehen von dem Gedanken- oder Gefühlsinhalt und von dem Ausdrucke des natürlichen Lebens verfolgt aber ein Künstler wie Raffael noch besondere Probleme des Kunstschönen. Und daß endlich die Landschaft auf diesen Bildern dem umbrischen Charakter entwächst und zu einem selbständigen Gebiete lebendiger Schönheit wird, zeigt, wie Raffael auch hier das von seinen Landsleuten Perugino und Pinturicchio angefangene vollendet. Er hat nämlich, wie Lionardo und im Gegensatz zu Michelangelo, eine besondere Empfindung als Landschaftler; man wird finden, daß er sich darin bald in Rom mit Sodoma begegnet, und wahrscheinlich ist er von diesem noch gefördert worden (S. 475). Die Landschaft auf Raffaels römischen Bildern hat einen noch weiteren Horizont, die Architektur ist freier behandelt und zu einer eigentümlichen Stimmung verarbeitet, der Himmel oft durch besondere Wolkenbildungen und Lichterscheinungen belebt.

Raffaels florentinische Madonnen lassen sich nach den für die Komposition maßgebenden Grundzügen in drei Gruppen sondern. Entweder sind Mutter und Kind nur für einander da und ganz mit sich beschäftigt, oder der kleine Johannesknabe kommt hinzu und greift in Sinn und Komposition der Darstellung ein, oder durch den Zutritt Josefs entsteht eine „heilige Familie“, deren Bestandteile nun in einem kunstvollen Aufbau vereinigt werden.

Auf den Bildern der ersten Art haben wir zunächst noch umbrische Anklänge. Es erscheint sogar noch öfter das ältere Motiv der umbrischen Zeit, das Buch in der Hand der Madonna, wenn auch nicht als Hauptsache, am deutlichsten in der unvollendeten, zum teil erst untermalten „Madonna Colonna“ (Berlin) aus der letzten Zeit, 1507 oder 1508. Wir sahen an dem Entwurf zu der „Madonna Connestabile“ (S. 538), daß Raffael an Stelle eines Buches ursprünglich einen Apfel gegeben hatte, und das Motiv hat er, vielleicht kurz vor seiner Ueberfiedlung nach Florenz, in einer prächtigen Kohlezeichnung weiter ausgestaltet, der „Madonna mit dem Granatapfel“, — nach dem das Kind greift; das Buch liegt ebenfalls daneben und dient der linken Hand der Madonna zum Auflager (Wien, Albertina, Br. 146, Fig. 286) — aus der, wie aus so mancher andern, niemals ein Bild geworden ist.

Uebrigens verschwinden nun die Attribute. Die Mutter steht vor einem einfarbigen Hintergrunde, bis zu den Knien sichtbar, ruhig mit fast verschämtem Ausdruck niederblickend, und hält das reizend gebildete Kind, das mit den Händen zu ihr in die Höhe greift: „Madonna del



Fig. 287. Madonna del Granduca, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Granduca“ (Pal. Pitti, Fig. 287). Oder sie sitzt in einer Landschaft, während das auf ihrem Schoße stehende Kind sie zärtlich umarmt (Panshanger, Lord Comper). Die dünn und leicht aufgetragene Farbe wirkt dort etwas altertümlich und ernst, hier aber leuchtend und heiter. Oder die Madonna sitzt in einem Zimmer, das durch ein Wandbrett mit Gefäßen bezeichnet ist, fast

im Profil und blickt auf das Kind nieder, das bemüht ist, sich auf ihrem Schoße aufzurichten, ein trauliches Stück bürgerlichen Lebens: „Madonna



Fig. 288. Madonna aus dem Hause Orleans, von Raffael. Galerie Numale.  
Phot. Braun, Clément & Co.

aus dem Hause Orleans“ (Schloß Chantilly, Fig. 288), im kleinsten Format und in überaus zarter koloristischer Behandlung. Ganz ähnlich im Charakter und in der Technik ist die „Madonna Tempi“ (München); sie steht in einer Landschaft und herzt das Kind, das, wie gewöhnlich, aus dem Bilde heraus-

blickt (Fig. 289). Energischer und mutwilliger ist das Kind, und das Beisammen-  
sein der beiden ist weltlich und lustig geworden auf den Bildern der nächsten  
Zeit: es sitzt ausgelassen auf dem Schoße der Mutter („Madonna Niccolini“  
1508, bei Lord Comper) oder es hat sich behaglich quer darüber hingelegt  
und zeigt seine vollendet schönen Formen („Bridgewater-Madonna“ bei Lord



Fig. 289. Madonna Tempi, von Raffael. München. Phot. Hanfstängl.

Ellesmere). Dieses übrigens nicht gut erhaltene Bild gehört mit dem groß-  
artigen Fluß seiner Linien schon in die römische Zeit, aber der Typus ist  
noch ganz florentinisch.

Die Madonna mit dem kleinen Johannes als Gefährten des Christ-  
kinds ist eine Erfindung der florentinischen Bildhauer, die in der dritten  
Figur ein willkommenes Mittel zu reicherer Gruppierung hatten. Inhaltlich



Fig. 290. Madonna mit dem Stieglitz, von Raffael. Florenz, Uffizien.

erinnert diese Zusammenstellung bestimmter an die heilige Geschichte, auf die auch das Spruchband oder das von Raffael als Spielzeug beibehaltene Kreuz führt. Filippo Lippi gab auf seinen Anbetungsbildern im Walde den kleinen Johannes in ernster oder sogar verehrender Haltung (S. 208); bei Raffael ist er zum Spielfameraden des Christkinds geworden. Die mystische und märchenhafte Stimmung Philippos ist verschwunden. Wir werden in eine freundliche Landschaft geführt, worin die Madonna in ganzer Figur sitzt und auf die vor ihr beiderseits stehenden Kinder niederblickt. Diesen Vorwurf hat Raffael in zahlreichen Zeichnungen immer wieder anders gewendet und auch in Bildern verschieden behandelt, gleichartig in den Typen und in der Anordnung, nur mit kleinen Abwechslungen, in drei berühmten Darstellungen. Die früheste, die „Madonna im Grünen“ (Wien), 1505 oder 1506, zeigt die Jungfrau ganz von vorn, etwas anders die „Madonna mit dem Stieglitz“ (Wffizien, Fig. 290), die durch einen Unfall im Hause ihres ersten Besitzers gelitten hat, aber auch im Zustande ihrer Wiederherstellung noch das Recht auf den ersten Platz behauptet, der ihr wegen ihrer wundervollen Erfindung und Zeichnung unter den dreien zukommt, — endlich die „schöne Gärtnerin“ (Louvre) von 1508. Sie ist fast im Profil dargestellt. Raffael ließ sie bei seiner Abreise unvollendet zurück, und Ridolfo Ghirlandajo soll ihren hauschigen Mantel gemalt haben; trotzdem ist das Bild, wie man an den Füßen der Madonna sieht, nicht ganz fertig gemacht worden, hat aber die Namensbezeichnung Raffaels. Alle drei Bilder sind so komponiert, daß der Kopf der Madonna die Spitze einer pyramidalen Gruppe bildet. Diese Art der Anordnung geht auf Lionardo zurück, der sie im Anfang des Jahrhunderts zuerst anwandte (S. 447). Raffael ist auf sie wahrscheinlich durch Fra Bartolommeo geführt worden, mit dem er in Florenz früh in Verkehr trat (S. 489).

Er hat dann in den Madonnenbildern seiner dritten Gruppe den Aufbau noch selbständiger wirken lassen, wozu die größere Figurenzahl bei den „heiligen Familien“ von selbst aufzufordern schien, — ganz streng in der „Madonna Canigiani“ (München, früher Düsseldorf), wo die Umrisse der Figuren ein Dreieck umschreiben: die Spitze bildet der auf den Stab gelehnte Josef, die Basis bilden, breit auf die Erde gelagert, Anna und Maria, die die beiden Knaben zwischen sich halten. Das übrigens schlecht erhaltene Bild (kleine Engel in den Wolken sind ganz übermalt worden) ist wichtig, weil es an bestimmte Bilder Fra Bartolommeos erinnert, der um diese Zeit, 1506 oder 1507, Raffael nahe gestanden haben muß. Auf der kleinen, vorzüglich gemalten und gut erhaltenen „heiligen Familie mit dem



Fig. 291. Heil. Familie mit dem Lamme, von Raffael. Madrid.

Lamme“ (Madrid, Fig. 291) hat Raffael etwas später das Vorbild des großen Meisters Leonardo selbst benutzt (S. 445). Er läßt, links unten, das Kind auf dem Lamme reiten, daran schließt sich rechts die auf dem Boden sitzende Mutter,

und an sie wieder der aufrecht an seinen Stab gelehnte Josef, so daß eine nach rechts ansteigende Diagonale die Anordnung bestimmt. Aber die Komposition ist nicht mehr so steif, wie auf dem Bilde in München, sondern angenehm harmonisch. Sie scheint sich ungesucht ergeben zu haben, denn die Figuren bewegen sich ungezwungen in dem um sie gezogenen Rahmen. Die Anordnung und insbesondere der Josef erinnern uns wieder an Fra Bartolommeo, und das vollendete kleine Kunstwerk wird in das Ende von Raffaels florentinischer Zeit zu setzen sein.

Von den umbrischen Madonnen bis zu diesen Bildern ist ein langer Weg. Raffael hat ihn zurückgelegt in wenigen Jahren, die ihn zu einem selbständigen Künstler gemacht haben, zu dem größten Meister des religiösen Genrebildes. Dieser Gattung bleibt alles in engerer Bedeutung sinnliche, wie wir es z. B. bei Correggio oder bei Tizian finden werden, fern, und über dem Natürlichen und Alltäglichen, dem doch sein volles Recht geschieht, liegt, wie ein Schleier oder ein Hauch, eine höhere Auffassung, eine Verklärung, die aber nichts mit kirchlichen Erregungen zu thun hat. Wir erinnern dafür nur an einen Zug: das natürlich reizende, unendlich mannichfaltig aufgefaßte, spielende Kind ist durchaus Raffaels persönliches Produkt und kann auch als Kennzeichen dienen, so oft man ihn mit andern Künstlern, wie Perugino oder Fra Bartolommeo zusammentreffen sieht. Es bleibt nur ein Rest von religiöser Stimmung aus dem Inhalt der Bilder für unsere Empfindung auch in den Formen zurück, die also in einem glücklichen Verhältnis stehen zu dem Ausdrucke, den der Künstler beabsichtigt hat. Hätte er fortgefahren, in dem vorgeschriebenen Gerüste der umbrischen Schule große Andachtbilder zu malen, so würde er freilich Perugino und Pinturicchio immer noch übertreffen, aber doch nicht das Verhältnis zur Natur gewonnen haben, welches er sich an den kleineren Aufgaben in Florenz erarbeiten mußte. Wie streng er diese Aufgaben faßte, sieht man aus seinem Verhältnis zum Technischen im engeren Sinne. Er macht zwar Fortschritte in der Zusammenstimmung der Farben und auch in der Art sie aufzutragen. Aber die besonderen Probleme der Farbenwirkung und des Hell dunkels beschäftigen ihn noch nicht; er hat noch genug an dem geistigen Ausdrucke des Inhalts und an den Linien zu thun. In Rom wird das anders. Da kommt die Technik an die Reihe, und mit dem Umfang der Fresken wächst auch der Stil der Komposition. Die religiösen Genrebilder Raffaels werden dort ebenfalls noch freier in den Formen, sie bekommen etwas von dem Adel, aber auch bisweilen von der Kälte und dem Prunk des auf antiken

Trümmern einhergehenden römischen Lebens, und sie haben endlich besondere koloristische Vorzüge. Die römische Madonna Raffaels zeigt uns wohl sofort,



Fig. 292. Madonna unter dem Baldachin, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

daß sie auf einer höheren Stufe steht und, wenn man will, noch idealer ist, aber unserem Gemüte steht die florentinische näher.

Einmal wenigstens hat er noch ein strengeres Andachtsbild gemalt in der Art Fra Bartolommeos und zum Teil auch in Typen, die an diesen erinnern: die „Madonna unter dem Baldachin“ (Pal. Pitti), thronend über vier männlichen Heiligen und zwei Engeln, die unten an der Thronstufe stehen (Fig. 292). Das großartige Bild ist nie vollendet worden; Raffael ließ es zurück, als er im Herbst 1508 nach Rom ging. Viel später hat man in seiner Werkstatt noch die beiden Engel (aus seinem Fresko in S. Maria della Pace in Rom) zu beiden Seiten des Baldachins schwebend angebracht.

Kurz vorher hatte er ein großes Delbild, die Grablegung (Galerie Borghese) für Perugia, nachdem er jahrelang an den Entwürfen dazu gearbeitet, an Ort und Stelle vollendet (1507). Atalante Baglioni (S. 294), die in furchtbarer Familienfehde ihren Sohn v.rrsucht und ihn dann unter den Dolchstichen ihrer eigenen Parteigänger hatte sterben sehen, wollte ihrem Schmerz ein versöhnendes Denkmal setzen und bestellte darum für ihre Familienkapelle in S. Francesco bei dem jungen umbrischen Landsmanne, der wahrscheinlich noch selbst als Knabe einen Teil dieser schrecklichen Dinge mit angesehen hatte, ein Bild (Fig. 293). Raffael hat in langem Studium, wovon uns noch viele Ueberbleibsel in Zeichnungen (Fig. 294) erhalten sind, zuerst eine Pietà, eine Klage um den Leichnam Christi, vorbereitet, in der Art des berühmten Bildes seines Lehrers (Fig. 131) von 1495, das ihm möglicherweise als Vorbild gegeben worden ist, — aber mit wesentlichen Abweichungen, so daß z. B. der Christuskörper nicht mehr sitzt, sondern auf dem Schoße der Frauen liegt, und diese tiefer und wesentlicher mit dem Gegenstande ihres Schmerzes beschäftigt erscheinen. Dann hat er unter dem Einflusse eines Kupferstichs von Mantegna (Fig. 161), den er schon für die erste Auffassung mitbenutzt hatte, den Vorgang in eine Grablegung umgestaltet und die klagenden Figuren der Pietà daneben gestellt, und in dieser Form hat er nach vielen weiteren Aenderungen das Bild in Del ausgeführt. In der Farbe wirkt es, zumal in seinem dermaligen verdorbenen Zustande, nicht günstig; es läßt sich aber auch bezweifeln, ob Raffael nach seiner bisherigen Thätigkeit damals schon eine Komposition mit vielen in die Tiefe gestellten Figuren koloristisch beherrschen konnte. Die Schönheit der Linien und die Kraft in den Bewegungen, auch den ernstgemeinten Ausdruck der Gesichter hat wohl noch jeder bewundert. Aber man hat doch den Eindruck, daß diesem Aufwande von Mitteln die Tiefe des Inhalts nicht entspricht, als ob an Stelle der Eingebung die Ueberlegung gewaltet habe. Raffaels Schönheits-sinn fühlte sich zu Passions-szenen nicht recht hingezogen. Viel später noch,

als er bereits auf seiner vollen Höhe stand, nahm er die Hauptgruppe seiner „Kreuztragung“ von 1515 (Spasimo di Sicilia, Madrid) aus seines Freundes Dürer großer Holzschnittpassion. Das berühmte Bild bleibt immer ein „Raffael“, aber man wird dem großen Künstler gewiß auf vielen anderen lieber begegnen. Sogar vielleicht auf der Grablegung der Galerie Borghese.



Fig. 293. Die Grablegung (Teilstück), von Raffael. Rom, Galerie Borghese.

Man merkt hier schon etwas von dem großen Stil der nächsten Zeit, aber der Geist Raffaels regt sich darin noch nicht so frei, wie bald in den Fresken der römischen Periode.

Kardinal Giuliano della Rovere, in der Geschichte als Julius II. bekannt, unter dessen Regierung Michelangelo und Raffael nach Rom kamen, war sechzig Jahre alt, als er den Thron bestieg (1503). Während der Herrschaft des Gegners seines Hauses, Alexanders VI. Borgia, dem er nun nach

einer kurzen Zwischenregierung folgte, hatten harte Geschicke seinen Charakter und seinen kriegerischen Mut gestählt und ihn auf die Aufgabe seines Lebens vorbereitet, aus dem Patrimonium Petri einen kräftigen weltlichen Staat zu machen. Er war der bedeutendste politische Papst des Jahrhunderts, und obwohl ihm manches fehlschlug in den von Unruhen erfüllten Jahren seiner Regierung, so konnte er doch den Kirchenstaat größer und stärker, als er je gewesen war, seinem Nachfolger Leo X. hinterlassen. Er war nicht, wie dieser, ein Lebemann und Freund der Künstler und Dichter, nicht Humanist oder gar Dilettant. Er war der Mann der That und des Schwertes, ganz erfüllt von dem Gefühl der Verantwortlichkeit, das ihm seine Stellung und die Auffassung seiner Pflichten einspößten. Aber er brauchte auch die Künste, nur nicht im Dienste des Luxus und zu heiteren Lebensgenüssen, sondern damit sie die Größe der Stadt verkündeten, die das Haupt der Völker sein sollte. Und weil das öffentliche Leben durch ihn einen wichtigen politischen Inhalt bekam, und er die Künstler an die richtige Stelle stellte, ohne sie allzusehr durch Vorschriften zu beengen oder gar zu höfischer Schmeichelei zu veranlassen, so zeigt die Kunst unter ihm einen Zug von Gesundheit und frischer Kraft, den sie in den äußerlich glänzenderen Tagen Leos nicht bewahrt hat.

Rom glich im Anfang des 16. Jahrhunderts im wesentlichen noch einer mittelalterlichen Stadt. Von dem, was jetzt seit Jahrhunderten ihren äußeren Charakter bestimmt, fehlte damals noch das Meiste: der spätere Vatikan mit der Peterskirche, das Kapitol, zahlreiche Paläste und Villen, die künstlerisch eingefaßten Plätze mit ihren Treppen, Brunnen und Denkmälern. Aus Sixtus IV. Zeit stammten die berühmten Fresken in der nach ihm benannten bescheidenen Kapelle, und unter Alexander VI. hatte Pinturicchio einige seiner dekorativen Malereien in S. Maria del Popolo und im vatikanischen Palaste ausgeführt. Verschiedene Architekten aus Florenz waren thätig gewesen, Kirchenfassaden waren aufgeführt und einzelne Paläste entstanden. Zuletzt hatte Giuliano da San Gallo (1443—1517) hier gearbeitet, ein tüchtiger Künstler von der Richtung Brunellescos; er hatte in Florenz den Palast Gondi erbaut und war nun in Rom unter Alexander VI. beschäftigt und auch schon von Julius II., als dieser noch Kardinal war, in Anspruch genommen worden. Aber im Vergleich mit dem Eindruck, den die Welt des Altertums und des Mittelalters hier in der ewigen Stadt machte, waren es doch nur bescheidene Aufgaben, die dagegen nicht aufkommen konnten: eine Kirchenfassade, ein Klosterhof oder eine Innendekoration.

Das wurde anders, sobald erst die weitausgreifenden Pläne Bramantes, der 1500 aus Mailand gekommen war, etwas von ihrer Wirkung zeigen konnten. Durch ihn wurde Rom in den Kreis der Hochrenaissance gezogen, die nun hier ihre Blüte hatte, wie einst in Florenz die Frührenaissance.



Fig. 204. Studie zur Grablegung, von Raffael. Soubre. Phot. Braun, Clément & Co.

Donato Bramante aus Urbino (1444—1514) gehört zu den vielseitigen Geistern, die nicht nach einzelnen großen, ausgeführten Werken beurteilt sein wollen, sondern nach der fast unübersehbaren Weite ihres Einflusses. Er war ein Maler von dekorativer Richtung in der Art der älteren Philippi, Renaissance.

Ambro-Florentiner: Perugino, Signorelli, Melozzo, — und dabei ein Architekt von einem sehr feinen Formensinn, den er allmählich mit zunehmender Strenge zu einem eigenen Stil, dem „Bramantestil“, ausbildete. Die Merkmale dieses Stils zeigen sich am deutlichsten auf zwei großen Gebieten: an dem kirch-



Fig. 295. S. Maria delle Grazie in Mailand, von Bramante.

lichen Kuppelbau und an der Palastfassade. Seit dem Anfang der siebziger Jahre war Bramante in Mailand der Hofarchitekt Lodovico Moroß gewesen (S. 425) und hatte dort, zunächst noch mehr der Sitte des Landes folgend, nicht nur selbst gebaut und in den reichen Ornamenten des Lombardischen Geschmacks dekoriert, sondern vor allem auch eine ungemein rührige Nach-

folge gefunden, so daß man, was erst seine Schüler geschaffen haben, vielfach schon ihm zugeschrieben hat. Es entstanden Kirchen, Klosterhöfe, Paläste und schlichtere Bürgerhäuser. Im Kirchenbau ging Bramante schon dort von der aus dem Achteck aufsteigenden Kuppel, die er gewöhnlich anwendete, über zu einer mit Tambour und Zwickeln auf vier Tragbogen, also auf dem Viereck, ruhenden (S. Maria delle Grazie, Fig. 295). Mit diesem Schritte ist die Form der Kuppel für die ganze folgende Zeit gesichert, und Bramante selbst hat in Rom an dem Problem weitergearbeitet (S. Peter). In Mailand übte er sich aber ferner in den dort beliebten vielfachen Formen der architektonischen Dekoration. Er veredelte sie nicht nur im Stil, sondern er hat sie auch ohne Frage durch neue Motive aus seiner Erfindung bereichert. Er ist ein hervorragender Ornamentist und beeinflusst wieder Peruzzi und Sodoma, endlich Raffael und seine Nachfolger in ihren Ornamenten.

Aber als Baumeister schränkt er nun in Rom diesen Reichtum ein und sucht durch einfache Formen und schöne Raumverhältnisse zu wirken, wodurch er als der Fortsetzer von Leon Battista

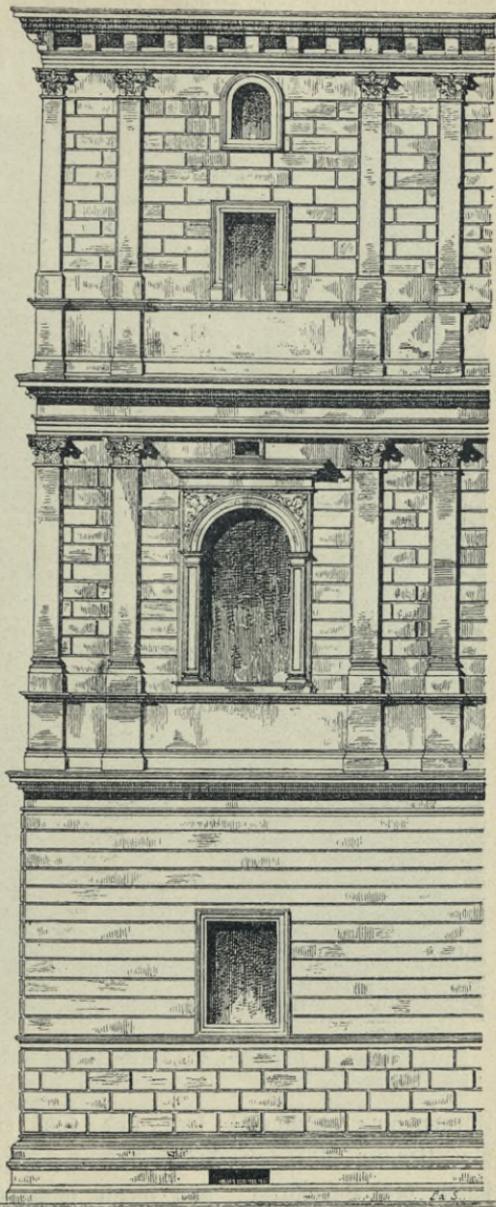


Fig. 296. System der Fassade des Palastes Giraud in Rom. Von Bramante.

Alberti erscheint (S. 138). Wie diesem, so ist ihm das Gefühl für die Harmonie der Räume gewachsen an dem Studium der antiken Bauwerke, und mit der Zeit geht er in der Vereinfachung des Ornaments so weit, daß seine



Fig. 297. Hof der Cancelleria in Rom. Von Bramante.

Formgebung manchmal leer und kühl erscheint gegenüber der kräftigen Profilierung Michelangelos und dem starken, malerisch wirkenden Schattenschlag des Barockstils. Ein durch solche Eindrücke verwöhntes Auge muß sich für das bei ihm Fehlende in den Proportionen zu entschädigen suchen. — Von seinen großen römischen Bauten ist die früheste die päpstliche Kanzlei



Fig. 298. Taufe Christi. Marmorgruppe von Andrea Sansovino. Florenz, Taufkirche.

(Palazzo della Cancelleria) mit der in sie eingebauten Kirche S. Lorenzo in Damaso, begonnen schon 1495, aber von ihm selbst jedenfalls nicht vor 1500 in Angriff genommen. Die lange, imposante dreistöckige Fassade in

mäßiger, nach oben hin abgestufter Rustika ist gewissermaßen die erhöhte Erscheinung von Albertis Palast Rucellai (Fig. 60). Die zwei oberen Stockwerke haben korinthische Pilaster. Im Innern erhebt sich ein edel wirkender Hof (Fig. 297), ebenfalls in drei Geschossen: die zwei unteren haben (wirklich antike) dorische Säulen mit Bogen, das oberste wiederholt das Motiv der Fassade mit korinthischen Pilastern und geradlinigem Auflager. — Das selbe Motiv hat Bramante dann in dem kleineren Palast Giraud (Torlonia), seit 1504, angewandt (Fig. 296). Später bevorzugt er gegenüber der aus der Frührenaissance übernommenen korinthischen Ordnung die dorische, die durch ihn zur Regel wird und z. B. von Peruzzi angenommen worden ist. Den größten Reichtum an Erfindung entfaltete er demnächst in den Neubauten des Vatikans, wodurch er im Auftrage des Papstes Julius II. die älteren Teile des Palastes zu einem harmonischen Ganzen verbinden sollte. Wir verzichten auf die Beschreibung des Einzelnen, da das Ganze nicht vollendet und das Angefangene durch spätere Umbauten entstellt worden ist. Bramantes Entwürfe waren, wie die Michelangelos, immer zu groß, und die Ausführung hatte mit Hindernissen zu kämpfen. Seine Gegner und Neider nannten ihn Ruinante, weil er für seine Pläne mehr zerstörte, als sie wert waren. Aber seine Stellung als bedeutendster Architekt der Zeit und als erster päpstlicher Baumeister war unbestritten. Sein Einfluß wuchs durch den Anschluß Peruzzis und demnächst Raffaels. Er war das Oberhaupt der vatikanischen Künstler, wenn auch der Papst nach wie vor seinem Giuliano da San Gallo sein besonderes Vertrauen schenkte. Dies ist für die Verhältnisse Michelangelos von Wichtigkeit.

Michelangelo kam ja zunächst nicht als Architekt, sondern als Bildhauer nach Rom. Kurz vor ihm war schon ein anderer florentinischer Bildhauer eingetroffen (1504): Andrea Sansovino, nach seiner Geburtsstadt Monte Sansovino benannt (1460—1529) und wahrscheinlich aus Antonio Pollajuolos Schule hervorgegangen. Er hatte seit 1502 eine erst später von anderer Hand vollendete „Taufe Christi“ in zwei kolossalen Marmorfiguren darzustellen begonnen (über dem Hauptportal der Taufkirche zu Florenz), die in ihrer imposanten Körperbildung und ihrem großen Faltenwurf den Stil der Hochrenaissance erkennen lassen (Fig. 298). Nur möchte man ihnen etwas mehr individuelles Leben und dafür eine etwas weniger theatralische Haltung (man vergegenwärtige sich die Stellung und den ausgereckten rechten Arm des Johannes!) wünschen. In Rom schuf er im Auftrag des Papstes die zwei prächtigsten Prälatengräber für die Kardinäle Sforza (Fig. 299)

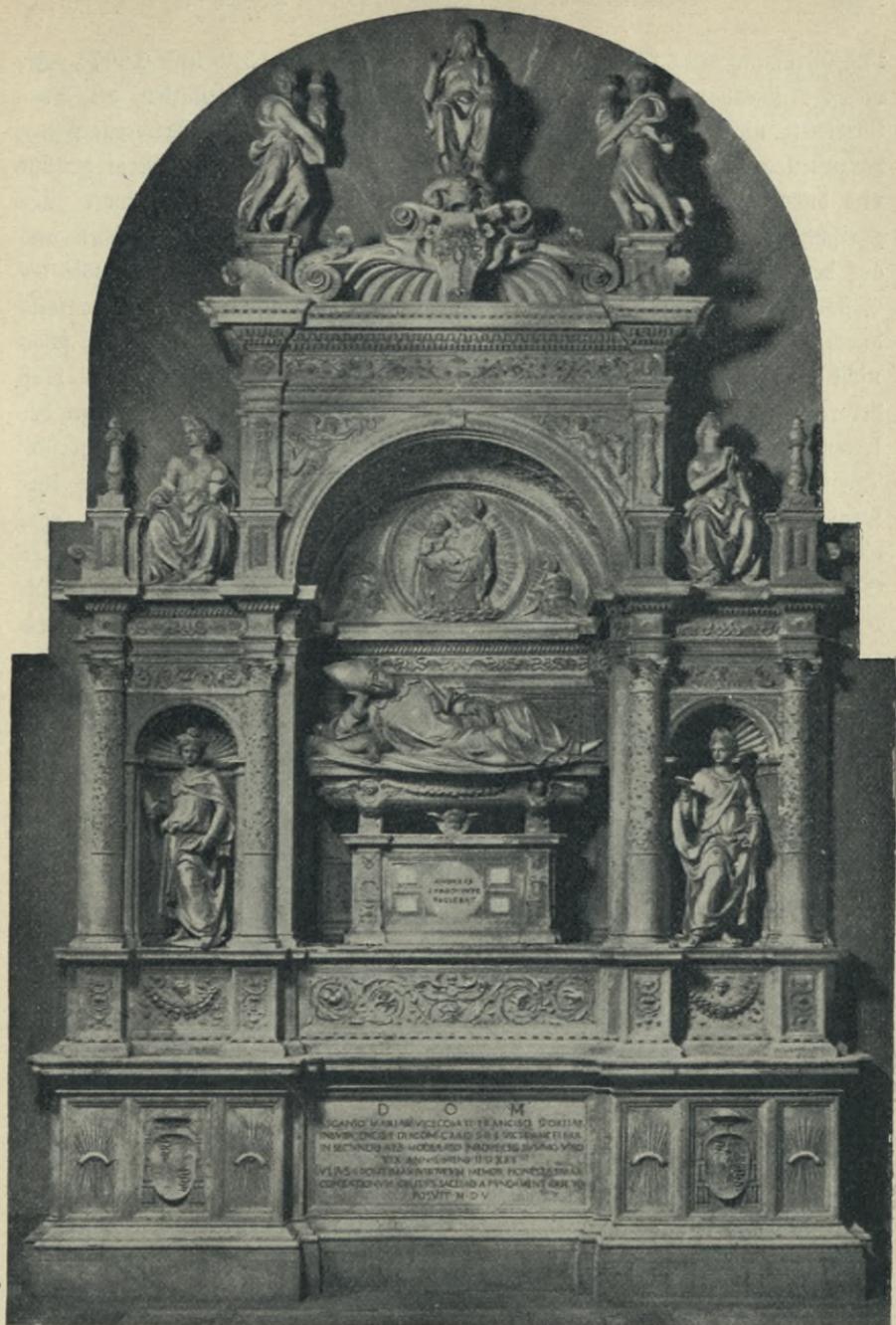


Fig. 299. Grabmal des Kardinals Sforza. Von Andrea Sansovino. Rom, S. Maria del Popolo.

und Girolamo della Rovere in S. Maria del Popolo (1505 und 1507). In hohen Nischenbauten liegen auf ihren Sarkophagen die Gestalten der Verstorbenen, nicht mehr als Tote, wie sie die Florentiner der Frührenaissance darzustellen pflegten, sondern ausruhend, das Haupt auf den Arm gestützt und durch den Gegensatz der Körperteile belebt und bewegt. Kleinere allegorische oder religiöse Figuren stehen oder sitzen in den Seitennischen und auf der Bekrönung, an sich zum teil von ebenso großer Schönheit, wie die Gestalten der beiden Verstorbenen, aber in ihren selbständigen und ebenfalls durch jenen Gegensatz der Teile verstärkten Bewegungen fügen sie sich schon nicht mehr in die ihnen durch die Architektur gewiesene Aufgabe, als bloß dekorative Bestandteile zu wirken. Sie machen schon den Uebergang zu der freien Einzelfigur, die fortan in der Plastik der Hochrenaissance herrscht. Die Ornamente an den Grabmälern sind an und für sich gut, aber ihre sorgfältige Ausführung macht innerhalb der beherrschenden Architektur eher einen kleinlichen Eindruck, und es kommt also hier zu keiner harmonischen Gesamtwirkung. Sansovino ist ein Meister des Uebergangsstils, ein fruchtbarer, ungemein thätiger und beweglicher Künstler. Seine zahlreichen Werke lassen uns seinen Fleiß und seine Regsamkeit, in Einzelheiten auch seinen Schönheitsinn bewundern, aber sie führen uns keinen reinen Genuß zu, denn das Unvermittelte in den Teilen macht sich immer zuerst geltend, wenn man nach einem Eindruck des Ganzen sucht. Eine von den Zeitgenossen viel bewunderte Statuengruppe, die „heilige Anna selbdrift“, seine letzte Arbeit in Rom (S. Agostino, 1512, Fig. 300) interessiert uns deswegen, weil sie offenbar unter dem Eindrucke von Lionardos Karton (Fig. 223) entstanden ist, ohne die Komposition genau nachzuahmen. Das Ergebnis: eine häßliche, gealterte Anna neben der ganz flauen Maria, ist dem Inhalte nach unerfreulich und als plastisches Kunstwerk im Stil durchaus maniert. — Von da bis zu seinem Tode arbeitete er an dem Skulpturen Schmuck der Casa Santa in Loreto, wo im Gegensatze zu Michelangelo das Relief noch einmal recht zur Geltung kommt. Drei Hochreliefs, ein breites und darunter zwei schmalere, mit vier (an jeder Seite zwei) Nischenfiguren, Sibyllen und Propheten, zu beiden Seiten, bilden jedesmal eine der vier Wände. Die höchst sauber ausgeführte architektonische Umräumung ist im Stil der beiden Prälatengräber gehalten und Andreas Erfindung. Von den Skulpturen gehört ihm das Beste; eine Statue, den „Jeremias“, und zwei Reliefs, die „Verkündigung“ und „Christi Geburt“, hat er vollendet, vier andere noch angefangen. Zu dem Uebrigen wird er den zahlreichen Gehilfen und Nachfolgern wenigstens noch die An-

weisung gegeben haben. Die Statuen sind denen Michelangelos nachgeahmt, und in den hochausgearbeiteten, teilweise unterhöhlten Figuren der Reliefs findet man manche Erinnerung an Bilder zeitgenössischer Maler, z. B. Raffaels.



Fig. 300. Heil. Anna selbstbrüht. Marmorgruppe von Andrea Sansovino.  
Rom. S. Agostino.

So gerät denn diese äußerlich glänzend und technisch flott ausführende Bildhauerkunst auf den Weg der Nachahmung, vergißt darüber die Bedingungen ihres Stils und verschleißt dabei ihr persönliches Gepräge. Es wäre wohl kaum möglich, Sansovinos Anteil an diesen Arbeiten genau zu bestimmen, wenn

dieser nicht überliefert wäre. Und doch war er der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance nächst Michelangelo. Er gab die naturalistische Durchbildung, der die älteren florentinischen Plastiker nachstrebten, auf, weil er nach einem freieren Ausdruck und nach größeren Formen suchte. Er blieb aber auf halbem Wege stehen und vermochte nicht, wie Michelangelo, für das Aufgegebene aus eigener innerer Kraft einen Ersatz zu finden. Wir vermissen bei ihm die künstlerische Individualität, die bei den anderen Bildhauern der Hochrenaissance dann allerdings noch mehr hinter dem allgemeinen Stil der Zeit verschwindet. Denn alle diese Uebergangsmeister bedeuten nicht viel. Nur vereinzelt gelingt einem ein größerer Wurf, wie dem Rustici, dem eine Reihe von Bronzefiguren in Nischen (über der Nordthür der Taufkirche in Florenz) angehören: „Johannes d. T. predigend“ zwischen einem „Pharisäer“ und einem „Leviten“. Aber schon diese Statuen sind (1511) erheblich von Michelangelo beeinflusst. Viel geringer sind die selbständigen Leistungen Lorenzettos. An der Marmorstatue des „Jonas“ und einem gut komponierten Bronzerelief: „Christus und die Samariterin“ (in der Kapelle Ghigi in S. Maria del Popolo) hat das Verdienst der Erfindung Raffael. Wo diese Bildhauer des Uebergangs noch an das 15. Jahrhundert erinnern oder etwas eigenes geben wollen, werden sie unharmonisch. Am einfachsten und zugleich am sichersten war es schließlich, ganz Michelangelo zu folgen, wie es Raffaello da Montelupo, Montorsoli und Guglielmo della Porta thaten und, so sehr er sich auch aus persönlichem Widerwillen dagegen sträubte, Baccio Bandinelli, deren volle Entwicklung der alte Lehrmeister bei seiner langen Lebensdauer noch erlebte.

---



Fig. 301. Die Peterskirche in Rom. Seitenansicht.

### 3. Michelangelo und Raffael in Rom.

Sebastiano del Piombo.

Michelangelo bekam im März 1505 den Ruf nach Rom durch Giuliano da San Gallo. Er sollte dem Papst ein Grabmal für spätere Zeiten machen, ein Denkmal im größten Stil, etwas anderes, als was gerade Andrea Sansovino in S. Maria del Popolo herzustellen im Begriff war. Welche verlockende Aufgabe! Er hatte schon Marmorblöcke in Carrara gekauft und wartete ungeduldig auf den Zeitpunkt, wo er mit der Arbeit beginnen könnte, als der Papst wieder anderen Sinnes wurde und es für rühmlicher hielt, den Petersdom neu zu bauen, als schon an sein eigenes Grabmal zu denken. Er war von den neuen Plänen Bramantes ganz entzückt und legte, gerade ein Jahr nach Michelangelos Ankunft, den Grundstein zu dem Neubau der Kirche. Damit war diese Hoffnung für Michelangelo auf lange hinaus und merkwürdigerweise gerade über die Zeit der Regierung dieses Papstes, dem doch das Denkmal galt, verschoben, und zugleich lag hierin der Anfang seines tiefen Gegensatzes gegen Bramante. Er entwich grollend nach Florenz und ließ sich erst nach langen und sehr umständlichen Verhandlungen bewegen, dem Papst wieder zu Diensten zu sein und zwar diesmal nicht in Rom, sondern in Bologna. Dort war Julius II. im Herbst 1506 an der

Spitze seines Heeres eingezogen, nachdem er Giovanni Bentivoglio vertrieben und vorher schon im raschen Siegeszuge Perugia dem h. Stuhl unterworfen hatte. Zum Gedächtnis dessen hatte nun Michelangelo eine Bronze-Statue des siegreich thronenden Papstes für eine Nische an der Vorderseite des Domes zu machen, von der nichts übrig geblieben ist, weil die Bolognesen sie, als sie sich fünf Jahre später auf kurze Zeit von der päpstlichen Herrschaft frei machten, auf das feierlichste zerstörten. Michelangelo aber traf nach



Fig. 302. Gruppe von einer Stuckkappe der Sixtintischen Kapelle.

vielm Verdruß über die Arbeit und ohne nennenswerten persönlichen Gewinn im Frühling 1508 wieder in Rom ein. Anstatt des Grabmals, auf das er gehofft hatte, wurde ihm nun eine Malerarbeit aufgetragen, von der schon früher die Rede gewesen war, und an die sich jetzt der Bildhauer nur mit dem größten Unwillen durch einen Kontrakt binden ließ. Gerade um diese Zeit war der junge Raffael in Rom angekommen und malte bald in demselben Palaste, dessen Kapelle nun Michelangelo mit dem herrlichsten Werke seines Lebens schmücken sollte. Er arbeitete an der Decke der Sixtina vom Frühling 1508 bis zum Herbst 1512, und da sich die

malenden Gehilfen als unbrauchbar erwiesen und nach Florenz zurückgeschickt werden mußten, so war er genötigt, sich selbst den Weg einer ihm nicht vertrauten und an dieser unbequemen Stelle höchst anstrengenden Technik zu suchen und zu ebnen. Er hat das große Werk also nicht nur allein und einsam erfunden, sondern auch ganz mit seiner Hand ausgeführt.

Die Decke der Sixtinischen Kapelle zeigt uns oben am Spiegel bedeutungsvolle Geschichten aus dem Alten Testament, darunter als Einzelgestalten Sibyllen und Propheten, dann, zum teil noch tiefer, Gruppenbilder, die man von jeher als „Vorfahren Christi“ bezeichnet hat, — endlich zwischen ihnen vier Arten von Füllfiguren von rein formellem Wert und ohne einen bestimmten Inhalt. (Vergl. den Lichtdruck.)

Der Sache nach war ähnliches schon oft dargestellt worden, und vielleicht hatte der Wille des Bauherrn hier nichts weiter bestimmt, als Sibyllen und Propheten zu malen. Correggio oder die Venezianer hätten die günstige, flache, architektonisch nicht eingeengte Decke als freies Feld für die ungestörte Bewegung ihrer Gestalten angesehen, und unbesorgt um die Einteilung und Anordnung im einzelnen hätten sie uns den Anblick großer Figuren in halber oder ganzer Untersicht gegeben im schönsten Spiel von Farbe und Licht. Michelangelo dagegen, der doch sonst in großen Zügen zu schaffen liebt, sehen wir hier den Raum auf das sorgsamste einteilen und jedes Teilchen fast sparsam ausnützen für die Menge seiner Gegenstände. Diese wiederum haben nur dadurch zur Geltung kommen und uns einen Genuß gewähren können, daß sein künstlerisches Gewissen, so möchte man es ausdrücken, ihm zu allererst eine strenge architektonische Einteilung auferlegte, die an sich schon eine Erfindung von höchstem Werte ist. Dadurch hat er sich von den Mitteln einer äußerlichen Illusion, die leichteren Genuß gewährt, fern gehalten (wie denn auch die Farbe in diesen Fresken nur unterstützend, illustrativ, gleichsam im Lapidarstil wirkt) und hat es uns nahegelegt, zuerst auf seine große Formensprache zu achten. Wer auch nur etwas von dem geistigen Inhalte dieser Bilder erfassen will, muß erst an dem tectonischen Gerüst ihrer Formen zu ihnen hinansteigen.

Mit den Vorfahren Christi war inhaltlich nicht viel anzufangen. Michelangelo genügte dem Herkommen, indem er die Namen nach dem Stammbaum im Alten Testament auf Tafeln schrieb, die er über den Fenstern der Kapelle, als Mittelpunkte der Lünetten, anbrachte. In den Lünetten aber malte er sitzende Menschenpaare: einen Mann auf der einen Seite der Schrifftafel und eine Frau auf der anderen, gewöhnlich rückwärts gegen-

einander gewandt und mit Kindern, die ihnen zugesellt sind, beschäftigt, — und darüber, in den dreieckigen Stüchfappen, die in das Spiegelgewölbe ein-



Fig. 303. Die Delphische Sibylle, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

schneiden (zu dem der Maler durch seine Einteilung das Tonnengewölbe gemacht hat), jedesmal eine im Dreieck komponierte Familiengruppe, meistens Mann, Frau und Kind (Fig. 302). Diese Gruppen und jene Menschenpaare (unter

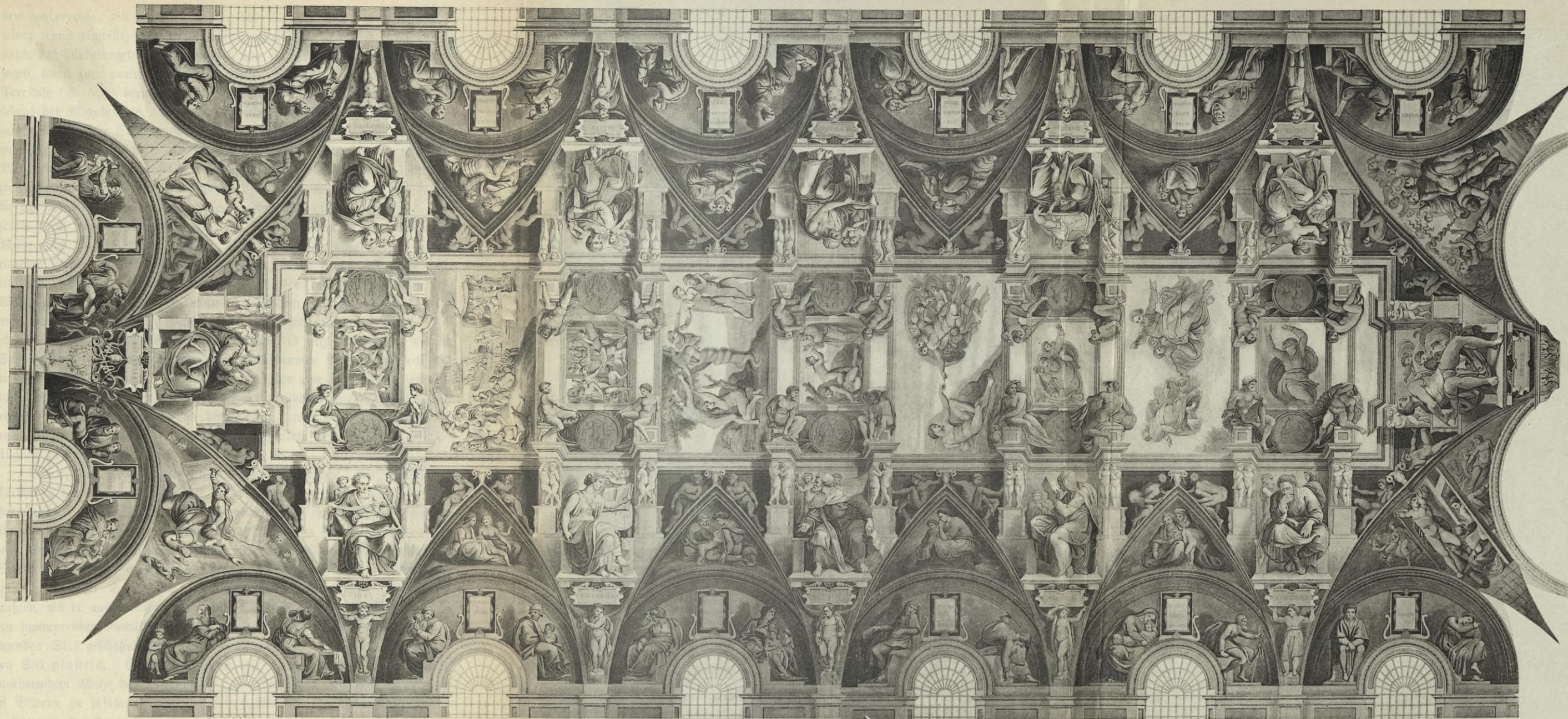
denen sich nun der Beschauer Christi Voreltern denken mochte) sind sämtlich ruhig dargestellt, in sehr verschiedener, immer schöner und bedeutender Haltung, mit traumhaftem Ausdruck oder auch mit etwas lebhafterer Gebärde, wovon man ja die Vorstellung des Sehns und Wartens auf die Ankunft Christi legen kann, manchmal auch mit einer leichten Beschäftigung, die an Häuslichkeit und Familie erinnern soll.

Dieser erste Kreis von Gestalten bereitet uns vor auf das bedeutendere und erregtere Dasein des nächsthöheren, der Propheten und Sibyllen. Diese sitzen einzeln, abwechselnd, im ganzen sieben Propheten und fünf Sibyllen, auf von Pfeilern umrahmten Thronesseln zwischen den Gewölbekappen der Fenster. Sie sind in größerem Maßstabe gehalten und zeigen einen erheblich verstärkten Ausdruck des inneren Lebens. Jede dieser großen Gestalten bedeutet etwas für sich. Sie lesen in ihren Büchern und Schriftrollen, empfangen Gesichte, verkündigen und predigen, sehen heiter in die Welt hinaus oder sitzen sinnend und in Gedanken ganz versunken. Der Grundzug ihrer Stimmung wird weiter geführt durch je zwei kindliche Begleiter oder Genien, die manchmal auch äußerlich dienend um sie beschäftigt sind. Man hat den Eindruck, als wären diese Propheten und Sibyllen die liebsten und die eigentlichen Geisteskinder Michelangelos. Nicht mit Unrecht hält man die „Delphische Sibylle“ (Fig. 303) für seine schönste Frau, und neben den „Jeremias“ (Fig. 304), das Urbild männlicher, tiefgegründeter körperlicher und geistiger Kraft, läßt sich nur noch der Moses vom Juliusdenkmal stellen. Zugleich aber hat Michelangelo hier, während sonst der nackte Körper das ihm zusagende Ausdrucksmittel ist, das Höchste gezeigt, was sich in einer dem Ausdruck der Körperform fast gleichwertigen, wahrhaft monumentalen Wirkung der Gewandung erreichen läßt.

Namentlich diesen Gestalten gegenüber hat man sich die oft gestellte Frage nach der Lebensfähigkeit von Michelangelos Menschen zu beantworten. Sie haben ein körperlich und geistig erhöhtes Dasein, mehr Kraft und Gewalt und mehr Tiefe und innere Glut, als gewöhnliche Menschen. Er erreicht das, äußerlich genommen, durch Körperformen, in denen das Einzelne des Baues und der Bildung verschwindet hinter einer in das Große gesteigerten Wirkung der Glieder, ihrer Funktionen und ihrer äußeren Erscheinung. Ohne also im einzelnen naturalistisch zu bilden, überzeugt er doch durch das verallgemeinerte und zugleich starke Leben seiner Naturen. Dies äußere und innere Leben der Körperformen steigert er weiter durch den bekannten, schon früher erwähnten Gegensatz der Teile und ihrer Bewegungen,



Fig. 304. Jeremiaß, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.



Lichtdruck von Albert Frisch, Berlin W.

## DIE DECKENMALEREIEN DER SIXTINISCHEN KAPELLE IM VATIKAN.

Nach der Chromolithographie von L. Gruner. Verlag von E. Twietmeyer, Leipzig.



den *contraposto*, ein Ausdrucksmittel, das sich sehr früh und allmählich in seiner Kunst einstellt, und durch dessen weiten Spielraum es dann möglich wird, daß Michelangelo eine Bewegung und einen Ausdruck, man kann wohl sagen, kaum zum zweitenmale ebenso giebt. Auf dem *Contraposto* und dem *Terribile* (S. 528) beruht zu einem großen Teile der Ausdruck des Seelenlebens bei Michelangelo. Allerdings treffen solche Bezeichnungen nur einzelne Seiten einer Erscheinung, deren Wesen und Grund doch noch tiefer zu suchen ist, nämlich in seiner eigenen Seele. Michelangelo läßt seine Menschen die Kraft ihrer Körper nicht in heftigen, ausgreifenden und gewaltigen Handlungen oder Bewegungen bethätigen, wie viele andere, wenn sie das Dramatische ausdrücken wollen. Ihr Wille scheint gehindert, ihre Kraft durch irgend etwas gebunden, ihr Mut beschwert zu sein. Nur mit Mühe ringt sich das Leben aus der Tiefe, und außen angekommen, hat es einzelne Glieder in eine Anstrengung versetzt, deren Zweck wir nicht recht einsehen, während andere Körperteile nicht oder doch nur leise von dem Willen berührt erscheinen. So leben und handeln sie denn auch nicht frisch und mutig, obwohl die Fähigkeit dazu aus ihren Körpern spricht. Sie scheinen noch nicht zu voller Thätigkeit erwacht, es liegt über ihnen, wie ein Schleier, der das lebendige Spiel der angespannten Muskeln verdeckt und die Leiber schlaff erscheinen läßt, unter dem aber eine übermächtige Empfindung auf- und niederwogt. Endlich ist der Grundton ihrer Stimmung fast niemals heiter, immer ernst und schwermütig, auch wenn wir Gegenstand und Inhalt vergebens fragen, was denn eigentlich diese Menschen für ein Unglück zu tragen haben.

Damit, daß Michelangelo nicht, wie die Griechen, den menschlichen Körper in der Natur, sondern nur auf der Anatomie studiert hätte, ist diese Formgebung nicht erklärt, und noch weniger die ihr anhaftende Seelenstimmung. Eher möchte man denken, daß für ihn der Ausgangspunkt in dem künstlerischen Erfassen der Empfindung lag, die mit zunehmender Stärke seine Körper ergreift und beherrscht, und daß sich der Stimmung seiner eigenen Seele die Formen und die Bewegungen unterwerfen mußten, wo er auch immer einmal ihre Urbilder gefunden haben mag. In den figurenreichen Gemälden der Decke hat sich Michelangelo den ihm zusagenden Stil geschaffen. Wir erkennen darin den Bildhauer und nennen den Stil plastisch. Ebenso empfinden wir aber in seinen Skulpturen in zunehmendem Maße das Malerische, — Wirkungen, wie wir sie fast nur an Bildern zu erfahren pflegen. Sein „Moses“ oder seine „Medizeer“



Fig. 305. Kranzträger, von der Decke der Sirtinischen Kapelle.

oder seine „Tageszeiten“ sind völlig eines Geistes mit den Figuren seiner Fresken. Wahrscheinlich hätte er diesen Stil in dem spröden Marmor nicht so leicht oder überhaupt nicht gefunden, wenn nicht hier in der Sixtina die Malerei gegen seinen Willen seine Schule geworden wäre. Die griechischen Bildhauer haben in ihren besten Zeiten ein Gleichmaß der Teile und eine hohe Ruhe des Ausdrucks erreicht, wonach Michelangelo nicht gestrebt hat, weil für seine Augen und seine Seele in der Welt der Erscheinung etwas anderes zu lesen stand. Wir zögern keinen Augenblick, zu bekennen, daß er in der Tiefe des Ausdrucks der Körperformen (ganz abgesehen von seiner Beseelung der Gesichter, die selbstverständlich größer ist) die Alten übertroffen hat. Begegnen freilich werden, was zuletzt ihre Lebensfähigkeit betrifft, seine Menschen uns in der Wirklichkeit ebenso wenig, wie die der Antike. Aber gedacht in einer Welt, die die unsere überragt, sind sie für uns mindestens ebenso glaubhaft, wie sie, und noch vertrauter, weil sie mehr von unserer Art zu empfinden haben.

Nach diesen Bemerkungen, die die Voraussetzungen für die ganze Kunst Michelangelos geben, kehren wir zu den Malereien der Sixtina zurück. Die Propheten und Sibyllen, von denen wir ausgingen, haben einen historischen und persönlichen Inhalt. Dieser fehlt den viererlei rein architektonisch gedachten Figuren, — es sind im ganzen über hundert — worin Michelangelo für seinen unerschöpflichen Gestaltungstrieb Genüge sucht. Unter jedem Propheten und jeder Sibylle steht erstens ein Knabe, der die Schrifttafel über seinem Kopfe hält, nackt oder bekleidet, von vorn oder im Profil gesehen, sehr verschieden, immer aber ruhig stehend. Ueber diesen Knaben steht zweitens, auf jeder der beiden Lehnen an den Steinsesseln der Propheten und Sibyllen, ein nacktes Kinderpaar, gewöhnlich Knabe und Mädchen, in Steinfarbe gemalt. Diese Paare dienen dem Gesimse des betreffenden Sessels als Träger, aber nur spielend und zum Schein, denn sie zeigen dabei ein lebendiges und heiteres Spiel ihrer Glieder in fortwährendem Wechsel der Stellungen. Ueber den Köpfen dieser Kinderpaare sitzt drittens auf einem kleinen Steinbänke jedesmal ein unbekleideter Jüngling, der mit seinem Gegenüber ein zwischen ihnen stehendes reliefgeschmücktes Bronzemedailon (gerade über dem Kopf der Propheten oder Sibyllen) an Bandstreifen oder Guirlanden hält oder zu befestigen im Begriff ist (Fig. 305). Aber diese Beschäftigung läßt den Gestalten Zeit zu den ausgesuchtesten Bewegungen, die die Motive der unter ihnen sitzenden Propheten und Sibyllen steigern und in ausgelassener Uebertreibung gleichsam noch übertönen. Das sind die heftigsten Akkorde in der

ganzen Musik dieser Formen. Ruhiger wieder und von einer großen, immer wechselnden Harmonie der Formen und der Stellungen ist die vierte und letzte Gattung der Füllfiguren: jedesmal ein paar bronzefarbene Männer, durch die Spitze der Stiehkappen von einander getrennt, einander entsprechend gezeichnet und in das Dreieck zu beiden Seiten der Stiehkappen komponiert.

Wir kommen nun zu den neun Bildern der Decke, zu denen das Gerüste mit den Figuren von den Fenstern her in die Höhe führt. Nach



Fig. 306. Gottvater als Erschaffer der Sonne, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

ihrem Plaze und ihrem Inhalte sind diese Bilder der vornehmste Teil des ganzen Freskenschmuckes. Aber wegen des verschiedenen Maßstabes ihrer, auf drei Bildern noch dazu sehr zahlreichen Figuren, und wegen ihrer verschiedenen Größe, wonach das Auge sich das Zusammenstimmende erst suchen muß, — können sie ebensowenig einheitlich wirken, wie vier an sich vortreffliche Darstellungen aus dem Alten Testamente an den Ecken des Gewölbes für das Ganze etwas ausmachen. Und es bleibt immer merkwürdig, wie man auch über die Aufeinanderfolge der Arbeiten denken mag, daß nicht das Streben nach dem Monumentalen, welches den Künstler übrigens leitete, ihn dort bestimmte, die Fülle des Einzelnen zu beschränken. Denn diese



Fig. 307. Der Sündenfall, von Michelangelo. Sixtinische Kapelle.

Bilder, welche unter Verzicht auf eine durch den Standpunkt des Beschauers bestimmte, illusorisch wirkende Perspektive (halbe oder ganze Unterlicht) nur als Tafelbilder aufgefaßt sind, müssen ein jedes für sich genommen und genossen werden. Im einzelnen haben sie ihre oft gerühmten hohen Vollkommenheiten. Michelangelo erweist sich darin als poetischer Schöpfer vorbildlich gewordener Typen und Kompositionen. In seinem „Gottvater“ (Fig. 306) schafft er das Ideal des menschlich gedachten höchsten Wesens und er, der doch Bildhauer ist, erreicht daneben den ganz gelungenen Ausdruck des Schwebens. In dem Adam der „Erbschaffung“ giebt er den vollkommenen Menschen. In der „Erbschaffung der Eva“ und dem „Sündenfall“ (Fig. 307) vollendet er das von Ghiberti und Masaccio angefangene Normalbild. Ebenso enthüllen die übrigen Bilder die Kraft seiner Phantasie im Schaffen dramatischen Lebens sowohl wie immer neuer formeller Schönheiten.

Alles was Michelangelo noch in seinem langen Leben hervorgebracht hat, ist in den Grundzügen bereits an der Decke der Sixtina wahrzunehmen. Und als Ganzes betrachtet, bleibt sie immer das Werk, in dem wir seines Geistes Wirken am vollkommensten und ohne störende Nebenwirkungen, ohne Erinnerung an Mißlungenes oder Unvollendetes, kurz, am reinsten empfinden. Julius II, der es ihm auferlegte und der durch sein Verhalten erreichte, daß es zu Ende gebracht wurde, hat sich selbst dadurch das Denkmal eines einzigen Gönners der Künste errichten lassen.

Im Frühling 1508, als Michelangelo die Arbeit an der Decke der Sixtina begonnen hatte, war Raffael in Rom eingetroffen, veranlaßt durch seinen Landsmann Bramante, den einflußreichen Baumeister, der damals an dem Neubau der Peterskirche beschäftigt war und eine Anzahl von Künstlern um sich versammelt hatte, die zum teil Raffael bekannt waren: Perugino, Pinturicchio, Sodoma und andre. In diesen Kreis trat Raffael ein und bekam bald auf Bramantes Empfehlung den glänzenden Auftrag, die Zimmer im zweiten Stock des vatikanischen Palastes (le stanze oder camere) mit Fresken zu schmücken.

Als fünfundzwanzigjähriger Jüngling konnte er nun ausführen, was andere, wie Perugino und Sodoma, angefangen, aber nicht vollendet hatten. Er fing an mit der Stanza della Segnatura (die später diesen Namen bekam, weil in ihr Akte in Gegenwart des Papstes besiegelt zu werden pflegten), wo vor ihm Sodoma gemalt hatte. Sodomas Malereien wurden herunter-

geschlagen bis auf den obersten Teil der Decke, an dessen Dekoration Raffael seine Deckenmalerei anschloß. Diese erste Stanze malte er in den Jahren 1508 bis 1511, darauf die zweite — des Heliodor — bis in die erste Zeit von Leo's X. Regierung, unter dieser dann mit seinen Schülern die dritte — des Burgbrandes — und nach seinem Tode führten noch seine Schüler zum teil nach seinen Entwürfen Gemälde in dem anstoßenden „Saale Konstantins“ aus.

Die Stanza della Segnatura diente damals zur Aufnahme der päpstlichen Privatbibliothek. Nach einem für Bibliothekräume längst üblichen Brauche hatte der Bilderschmuck die vier Büchergattungen oder Wissensgebiete darzustellen: Theologie, Philosophie, Poesie und Rechtswissenschaft, womit zugleich die Verteilung des Stoffes auf die vier Wände und die darüber liegenden Teile des Gewölbes gegeben war. Bei der Art, wie Raffael diese Aufgaben erledigt hat, kann uns nur den zwei ersten Bildern gegenüber der Gedanke an ein Programm kommen, das ihm vorgelegen hätte, wie vor ihm manchen Künstlern bei derartigen inhaltlich bedeutenden Kompositionen bestimmte Anweisungen von ihren Auftragsgebern erteilt worden sind. Wir wissen darüber nichts bestimmtes. Das Thema der „Disputa“: die Verbindung des Diesseits mit dem Jenseits durch das Altarsakrament, werden die Dominikaner-Theologen des päpstlichen Hofes vorgeschlagen haben. Der Inhalt der „Schule von Athen“: die Philosophie und die auf sie vorbereitenden niederen Wissenschaften, ergab sich schon nach den scholastischen Vorstellungen so von selbst, daß es einer tieferen Begründung durch die Humanisten kaum bedurfte. Der „Barnaß“ ferner mit Apollo, den Musen und älteren und neueren Dichtern, war etwas für die künstlerische Erfindung in diesem Falle von vornherein gegebenes, und bei der Jurisprudenz half sich Raffael, um der Einförmigkeit zu entgehen, offenbar ganz auf eigene Hand durch eine sogenannte Allegorie und zwei darunter gesetzte, auf die Publikation des römischen und des kanonischen Rechts bezügliche Zeremonialakte. Aber das Ereignis, daß der junge Ankömmling aus Florenz des Papstes Zimmer auszustatten bekam, war doch zu wichtig, und das Leben der Hofleute, Künstler und Humanisten war so angeregt, daß sich zu Raffaels Werk von selbst mehr Ratgeber einfanden, als ihm nötig waren. Seine künstlerische Erfindung bleibt darum doch die Hauptsache und erscheint in ihrer Tiefe und Weite trotz aller Hilfe, die er am Stoff erhalten haben mag, nicht weniger wunderbar. Als ob die erste Berührung mit der Welt der großen Stadt es ihm schon angethan hätte, so erscheint seine Kunst hier in diesem ersten Zimmer, verglichen mit den letzten Arbeiten seiner florentinischen

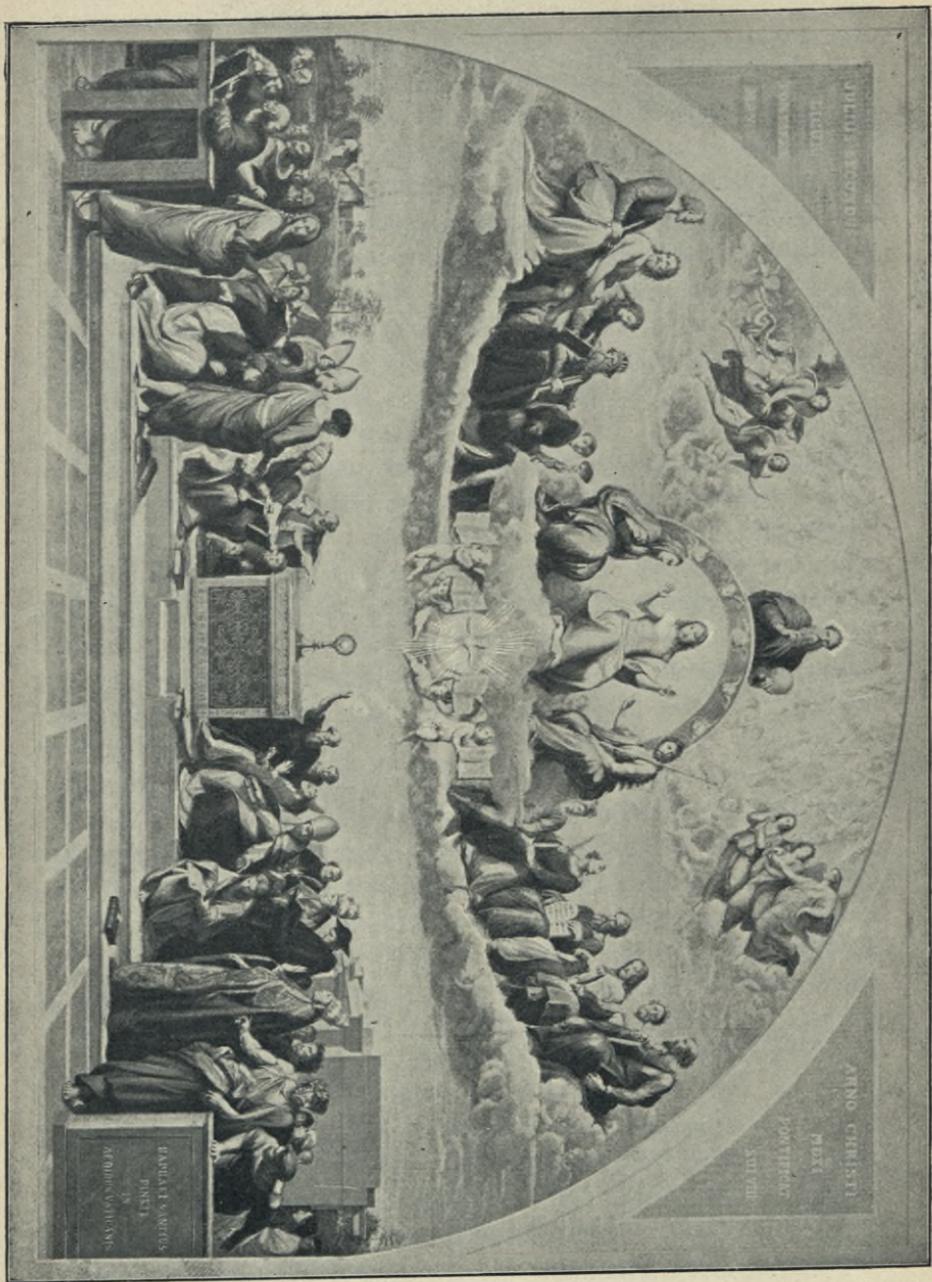


Fig. 308. Die Disputa, von Raffael. Saittan, Stangen.

Zeit, gewachsen. Er hatte sich zuletzt an einer dramatisch bewegten Szene, der „Grablegung“, versucht, wie wir sahen, nicht durchaus mit Glück. Nun sehen wir ihn zum Existenzbilde zurückkehren, wie es die Bestimmung des Bibliothekszimmers nahe legte. Aber die Komposition erhebt sich gleich zu dem



Fig. 309. Engelgruppe aus der Disputa (Fig. 308).

höchsten Stil, und in eine äußerlich ruhig gehaltene Darstellung weiß er dennoch Leben zu legen.

Das früheste der beiden Bilder auf den Langwänden, die Disputa (Fig. 308), hat noch etwas altertümliches, was bei der Feierlichkeit des Gegenstandes sich von selbst einstellte. Das Bild ist zweiteilig. Der obere Teil, die Dreieinigkeit, umgeben von einem oberen Reigen zum teil hinter Wolken und Lichtstrahlen halbversteckter Engel und von einer unteren Reihe auf

Wolken über Engelnköpfen thronender Heiliger, — ist eine unendlich bereicherte Variation des Freskos von S. Severo (Fig. 247). Das Einförmige der Anreihung ist dadurch aufgehoben, daß anstatt der geraden Linie immer die kreisförmig geschwungene genommen ist. Zugleich wird dadurch der Blick von jedem Teile dieser oberen Komposition aus auf den Mittelpunkt, Christus und die Trinität, zurückgelenkt, und die beim ersten Anblick steife Anordnung gerät in eine an allen ihren Teilen wahrnehmbare leise harmonische Bewegung. Nun beachte man, wie die Engel, die großen, bekleideten, florentinischen (Fig. 309), an Leben und Anmut gewonnen haben, und wie die kleinen, nackten (Fig. 310), Raffaels ältestes Eigentum, schon zu den aller-



Fig. 310. Engelfinder aus der Disputa (Fig. 308).

feinsten und schönsten gehören, und sogar fast jeder dieser aus den Wolken hervorsiehenden Flügelköpfe seinen ganz besonderen Ausdruck hat, wie die Heiligen oben (Fig. 311), zehn mit Ueberlegung zusammengestellte Vertreter aus dem Alten und Neuen Testament und die beiden Stadtpatrone, Laurentius und Stephanus, ganz verschieden aufgefaßt, zu einander oder zu der unteren Szene in Beziehung gesetzt sind und den Rhythmus in dieser oberen, ruhigen Sphäre merklich erhöhen. So etwas kann nur Raffael! Es hat ihm aber auch viel Studium gekostet, bis er diese ihm zusagende Anordnung fand. Zu keinem seiner Werke sind so viele verschiedene Zeichnungen mit entscheidenden Aenderungen vorhanden; sie sind freilich nicht alle eigenhändig. — Auf dem unteren Teile des Bildes stehen und sitzen in langer Reihe um die Monstranz auf dem Altartisch versammelt geistliche und weltliche Männer, in verschiedenen Stufen der Teilnahme, der Erkenntnis

und der Erleuchtung dargestellt (Fig. 312). Die Komposition hat etliche betonte Hauptpunkte, aber Gleichmaß ist dabei vermieden, und das Auge läßt sich gern durch ein gewisses Spiel der Gegensätze leiten, wodurch Raffael den Vorsprung, den Lionardo in seinem Abendmahl vor den florentinischen



Fig. 311. Gruppe von Heiligen aus der Disputa (Fig. 308).

Freskanten genommen hatte, zum erstenmale frei auf seine Weise in einem großen Bilde ausdrückt. Um den Altar sitzen die vier großen Lehrer der abendländischen Kirche. Hat wohl jemand vor Raffael den Sinn der gegen die Monstranz gerichteten, parallelen Armbewegung so überzeugend ausgedrückt, womit der Mann im hohen geistlichen Ornat dem h. Hieronymus zu Ge-



Fig. 312. Letzte innere Gruppe aus der Plöndung (Fig. 309).



VATICA  
NIS.

SAN EUS  
TINX

Fig. 313. Die Schule von Athen, von Raffael. Vatikan, Stanzien.

müte führt, wie thöricht es sei, aus dem auf den Schoß gestemmtten Folianten allein die Wahrheit ergründen zu wollen? Solcher Züge kann man aber viele finden, und nicht eine einzige dieser zahlreichen Figuren hat bloß raum-

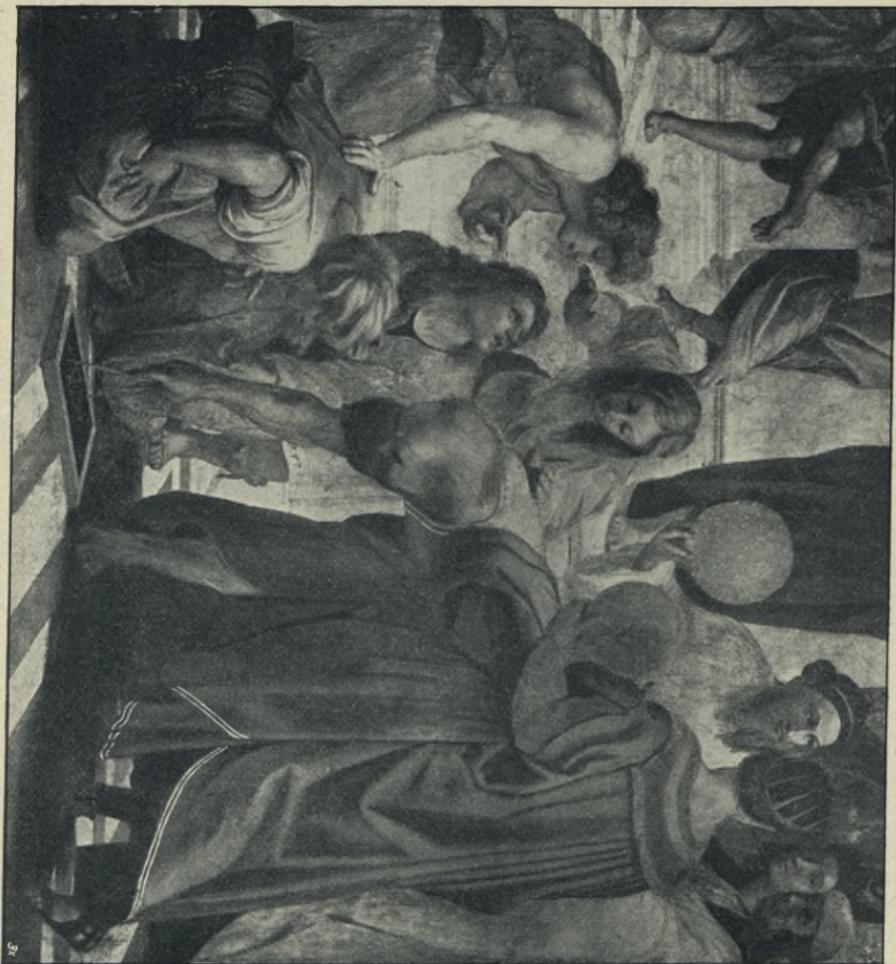


Fig. 314. Gruppe der Geometer und Astronomen aus der Schule von Athen (Fig. 313).

füllende Bedeutung. Noch an den Ecken schauen scharf markierte Köpfe, links Piesole, rechts Dante und weiter hinter diesem Savonarola hervor. Auf der ersten Stufe rechts steht Sixtus IV., der gelehrte Oheim des regierenden Papstes. Auch andere, die Porträtzüge tragen, waren den Zeitgenossen kenntlich. Und an die Zeit, die gerade den Neubau von S. Peter aus den

Fundamenten sich erheben sah, erinnert der aus Quadern angefangene Sockel rechts, und links in der von goldigen Sonnenstrahlen durchleuchteten Landschaft, die noch ganz intim gehalten ist und in den Freskostil nicht recht paßt, sehen wir als Staffage Leute mit dem Bau einer Kirchenfassade beschäftigt. Wenn man mit Sorgfalt beachtet, wieviel dieses erste Bild schon enthält, so erscheint die noch größere Freiheit des Stils der „Schule von Athen“ auf



Fig. 315. Alcibiadesgruppe aus der Schule von Athen (Fig. 313).

der gegenüberliegenden Wand nur als die natürliche Reife der Entwicklung.

Die kirchenartige Halle auf der Schule von Athen, mit der lichten, von der Mitte aus ansteigenden Kuppel, wie sie jetzt für S. Peter geplant war, — aber nach hinten ins Freie sich öffnend, hat Raffael gleichsam unter Bramantes Augen gemalt (Fig. 313). Wie bedeutend wirkt schon dieser hohe Raum über den wie Staffage in ihn gestellten Figuren! Diese selbst sind nun, wozu der Stufenbau mit seinen verschiedenen Plänen aufforderte, zu Gruppen geordnet, zwischen denen einzelne Personen die Verbindung herstellen und

die leeren Flächen ausfüllen. Die innerliche Bewegung ist lebhafter und der Rhythmus viel freier, als auf der Disputa. Der erste Eindruck ist wohl

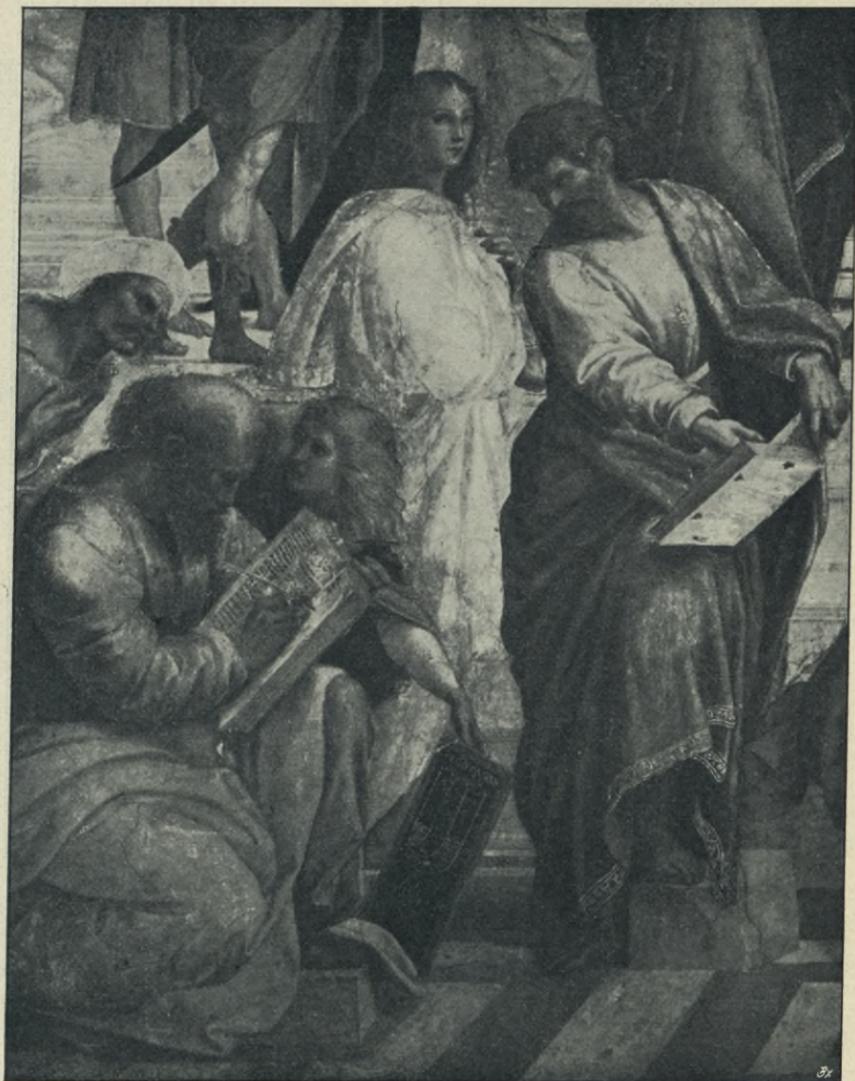


Fig. 316. Pythagorasgruppe aus der Schule von Athen (Fig. 313).

noch der einer vornehmen Repräsentation, aber gleich merkt man auch, daß die Versammelten durch ganz entschiedene geistige Interessen zusammengeführt

worden sind, die sich in einzelnen Vorgängen sogar ziemlich scharf abspielen. Also das Dramatische findet sich nach der ersten Ankündigung — in der „Grablegung“ Borgheje — nun doch leise, aber deutlich wieder bei Raffael ein. Zu der Wirklichkeit konnte er an die äußere Erscheinung einer der damaligen Philosophen-Akademien anknüpfen, die sich ebenfalls oft in den vornehmsten öffentlichen Räumen versammelten. So sollte nun vor diesem Bilde der Eindruck gewonnen werden, als reichten die geistigen Kräfte des Altertums ohne Unterbrechung in das gegenwärtige Leben herein, wenn hier in der Geometergruppe (Fig. 314) unten rechts auf den Fliesen dem unterrichtenden Lehrer die Züge des Bramante gegeben waren, indessen oben links in einem anderen Kreise der stumpfnasige Sokrates einem schönen Jüngling in glänzender Rüstung, der nur Alkibiades sein konnte, etwas an den Fingern herdemostriert (Fig. 315). Hinter Bramante stehen ferner die Astronomen mit der Kugel auf der Hand, der eine mit einer Krone, Ptolemäus, weil die ungelehrte Vorstellung bei diesem Namen sich an einen ägyptischen König erinnern ließ, — und ganz in der Ecke Raffael neben Sodoma. Links unten lehrt der Grammatiker, daneben Pythagoras Musik und Arithmetik, deren Beziehungen die von einem Knaben gehaltene Tafel veranschaulicht (Fig. 316). Auf einer Stufe in der Mitte liegt Diogenes, und ganz oben in der Richtung des Bogens stehen die beiden großen Philosophen, Plato und Aristoteles. Manche andere noch waren für die Zeitgenossen kenntlich als die, die sie vorstellen sollten, auch ohne daß, wie es auf früheren Darstellungen dieser Art vorkommt, Attribute beigegeben oder Namen hinzugeschrieben waren; sie machten sich vielleicht auch durch allbekannte Porträtzüge erkennbar. Denn man fühlte sich als die geistige Nachkommenschaft der großen Alten und ging nicht darauf aus, alles einzelne auf dem Bilde interpretieren zu wollen. Ganz gewiß stellt z. B. der schöne Jüngling links im lichtblonden Lockenhaar, auf dessen Mantel sich die größte Lichtmasse sammelt, eine bestimmte Person dar, aber ganz gewiß nicht (was fast alle annehmen; Bafari sagt es aber nicht) Francesco Maria della Rovere von Urbino, Raffaels Landesherrn. Dieselbe Persönlichkeit, wie es scheint, ist in Mütze und Pelzkleid, sitzend, von der Gegenseite dargestellt in einem sehr sympathischen Porträt beim Fürsten Czartoryski (Paris; wahrscheinlich von Sebastiano del Piombo, Fig. 317). Aber diese sanften Künstler- oder Philosophenköpfe haben nichts zu thun mit der Person des leidenschaftlichen Herzogs von Urbino, der um die Zeit, als diese Bilder entstanden, als Generalkapitän der Kirche mit eigener Hand den Lieblingskardinal seines päpstlichen Oheims, Alidosio, fast unter dessen Augen erstach. Alidosio hatte Bologna in die

Hand der Feinde fallen lassen (1511) und maß die Schuld daran zum teil dem Herzog bei; beide kamen nach Ravenna, wo Julius II. gerade sein Quartier hatte, und dort geschah das Unglück, wegen dessen der Papst seinen Neffen nachträglich wohl oder übel absolvieren mußte. Wie dieser Herzog äußerlich beschaffen war, werden wir später bei Tizian sehen. Selbst Vasari



Fig. 317. Sog. Herzog von Urbino, von Sebastiano del Piombo. Paris, Galerie Czartoryski.  
Phot. Braun, Clément & Co.

ist in solchen Bestimmungen oft fehlgegangen. Nach ihm wäre in dem schönsten der vier Jünglinge, die Bramante auf der „Schule von Athen“ umgeben, dem aufrecht stehenden und von vorne gesehenen, der nachmalige Herzog Friedrich II. von Mantua, Isabellas Sohn, dargestellt. Aber dieser, ein viel genanntes Wunderkind, war damals erst zehn Jahre alt.

In der „Schule von Athen“ zeigt sich Raffaels römischer Stil zum erstenmale in seiner vollkommenen Erscheinung. Soviel anderes und großes

er auch noch geschaffen, dies Bild gehört doch immer zu dem Größten, was er überhaupt hervorgebracht hat. Man kann sich das schöne Dasein einer geistig verbundenen Gemeinschaft höher gearteter Menschen nicht vollkommener ausgedrückt denken. Worauf beruht nun dieser Stil? Wir bemerken nichts von einem etwa erneuten Einflusse Michelangelos, mit dem, während dieser die Decke der Sixtina malte, Raffael auch gewiß keinen direkten Gedankenaustausch hatte. Er hat das Kostüm seiner florentinischen Zeit und den lokalen Beigeschmack abgelegt und giebt dafür größere Formen, höhere Gesichtstypen und ein großartigeres, stolzes Auftreten, wie es den Wesen einer höheren Ordnung angemessen scheint. Das Kostüm ist der Antike nicht nachgeahmt, aber frei nachgebildet, mit kleinen Nuancen nach der Zeittracht oder nach dem Orientalischen hin. Wir haben nirgends im einzelnen den Eindruck einer Kopie und doch im ganzen, so scheint es, die Wirkung eines Vorbildes, das nur in der Antike gesucht werden kann, also den Eindruck einer großen, allgemeinen Erscheinung, die der Antike in ihren höchsten Hervorbringungen durchaus ebenbürtig ist. Ein vergleichender Blick auf Michelangelo wird uns der Erklärung dieser Erscheinung näher bringen. Michelangelo hat z. B. in den Figuren seiner Sixtinischen Fresken eine Formgebung, durch die man immer wieder auf seine Persönlichkeit zurückgeführt wird, wenn sie auch von ihm aus auf ein ganzes Zeitalter der Plastik übergegangen ist. Kein griechischer Bildhauer hat einen so stark persönlichen Stil. Bei jedem einzelnen tritt das Besondere seiner Ausdrucksweise viel mehr hinter den allgemeinen Stil der Periode zurück. Und die einzelnen Perioden der antiken Plastik zeigen wiederum, gegen einander gehalten, nicht so starke Unterschiede des Stils, wie die italienischen Schulen der verschiedenen Zeiten und Richtungen. Uns erscheint darum der Ausdruck der antiken Plastik, wenn man sie als Ganzes ansieht, gleichmäßiger, allgemeiner, einem höheren und strengeren Stilgesetze unterworfen, als die Formgebung der italienischen Kunst, vollends sobald diese auf einer höheren Entwicklungsstufe angelangt ist. Eine antike Skulptur wird gegenüber einer Figur von Michelangelo leicht leer, weniger warm und lebendig erscheinen. Wir haben uns gewöhnt, diese zu einem etwas kälteren Ausdruck führende Stilifizierung „ideal“ zu nennen und sehen insbesondere den Stil der antiken Skulptur als ideal an. Von diesem „idealen“ Ausdrucke, einer ebenmäßigen, höheren äußeren Erscheinung der Formen, hat Michelangelo sehr wenig, Raffael aber sehr viel. Michelangelos Formgebung könnten wir höchstens mit dem Ausdrucke einer einzelnen antiken Periode vergleichen; der hellenistischen mit ihrem

leidenschaftlichen Wesen und ihren gehäuften Accenten. Raffaels Formgebung dagegen hat etwas mehr allgemeingiltiges, und wir müssen seinen Stil, wenn



Fig. 318. Gruppe aus dem Parnass, von Raffael. Vatikan, Stanzien.

wir vergleichen wollen, als eine größere, umfassendere Erscheinung neben den Stil der antiken Kunst überhaupt setzen. Diesen idealen Stil, der manchmal

sogar, wie reine Luft in den höheren Regionen, etwas kühl wirkt und der in einem starken Gegensatz zu Michelangelos persönlichem Stil steht, hat sich Raffael in Rom ausgebildet. In der „Schule von Athen“ zeigt er sich zuerst in seiner abgeklärten Erscheinung. Seinen einzelnen Abwandlungen werden wir wieder begegnen.

Der Parnaß an der schmalen Fensterwand ist in glücklichster Weise um das von unten her einschneidende Fenster komponiert. Unter den Lorbeerbäumen der Mitte sitzt Apollo mit den Musen, woran sich nach den Seiten hin alte und neue Dichter anschließen. Raffael verschmäht sogar kleine Mittel der Illusion nicht, insofern er die Sappho und den sogenannten Pindar zu unterst etwas über den Rahmen hinausgreifen läßt. Dem Apollo aber giebt er die Geige in die Hand, um den Archäologen zu zeigen, daß er die Alten auf seine Weise aufzufassen pflegt. Der Homer, der einen Schritt vorwärts getreten



Fig. 319. Stärke, Weisheit und Gerechtigkeit, von Raffael. Vatikan, Stangen.

ist und mit zurückgelegtem Kopfe rezitiert, während die Hand den Taft dazu angiebt, ist ganz seine Erfindung. Nahe bei ihm stehen Dante und Vergil. Von den alten Dichtern ist weiter keiner deutlich bezeichnet, unter den neuen Kriost an den Zügen erkennbar. Zum erstenmale in Raffaels römischer



Fig. 320. Die Theologie, von Raffael. Vatikan, S. 113:1.

Periode erscheinen auf diesem Bilde die Frauen (Fig. 318). Ihre Erscheinung hat sich gegen die florentinische Zeit schon geändert. Auf der hier nicht abgebildeten rechten Seite steht die eine Muse, ganz vom Rücken gesehen, hoch aufgerichtet und stolz da. Die Sappho hat sogar etwas verbes.

Noch kräftiger sind die drei sitzenden Frauen, die an der gegenüberliegenden Wand als „Stärke, Weisheit und Gerechtigkeit“ die Jurisprudenz vertreten sollen (Fig. 319). Die redenden Attribute, die alten bekannten Stell-

vertreter der Ueberschriften, um ein neues, feines, höfisches (den Eichenzweig in der Hand der „Stärke“: Rovere!) vermehrt, darf man auch einem Raffael nicht



Fig 321. Der Sündenfall, von Raffael. Vatikan, Stanzien.

übel nehmen, wenn er außerdem noch eine so große an und für sich geltende Erscheinung damit zu geben versteht. Geflügelte und ungeflügelte nackte Knaben füllen den Raum zwischen diesen hohen Frauen. Die Natur des

Weibes ist hier, gegenüber den florentinischen Typen Raffaels, physisch erhöht. Die Veränderung mag zum teil auf die allgemeinen Einflüsse seines römischen Stils zurückgeführt werden. Aber er muß diese Menschen doch auch irgendwo gesehen haben, und bald, auf den Bildern der zwei späteren Stenzen, tritt das derbe, starke, stolze Weib aus dem Volke hervor. Man sieht das Material, aus dem der Künstler nunmehr seine Modelle nimmt, und man hat schon lange auf die sprichwörtliche Armüchsigkeit der Trasteverinerinnen hingewiesen, die Raffael ja im vatikanischen Stadtviertel unmittelbar vor Augen hatte.

An der Decke sind in dem Rahmen einer auf Sodoma zurückgehenden Dekoration in vier großen Rundbildern die Fakultäten dargestellt, thronende hochedle Frauen, von Putten begleitet. Diese Putten und die Behandlung der Gewandfalten erinnern sehr an Fra Bartolommeo. Die „Theologie“ (Fig. 320) und die „Poesie“ gehören zu Raffaels höchsten weiblichen Idealschöpfungen. Man kann zweifeln, welche von beiden man vorziehen möchte. Die anderen zwei stehen darunter. Der Gegenstand bot nicht Abwechslung genug. Die ruhige und bloß schöne Existenz konnte selbst Raffael nicht immer wieder auf derselben Höhe halten.

Zwischen diesen Medaillons malte Raffael noch in eckigen Rahmen vier kleine figürliche Szenen, die sich auf die Fakultäten beziehen. Wir heben daraus den „Sündenfall“ (Fig. 321) hervor, — den Raffael noch zweimal darstellte: für einen Kupferstich Marc Antons und in den Loggien des Vatikans — weil hier seine zauberhafte Anmut so recht zum Vergleichen auffordert mit Michelangelos größeren Formen und dem leidenschaftlicheren Ausdrucke seiner Figuren an der Sixtinischen Decke.

Unmittelbar nach der Vollendung der Fresken in dem ersten Zimmer mußte Raffael an das zweite gehen: die Stanza d'Elodoro, die 1511 bis 1514 ausgemalt worden ist. Papst Julius war gerade an einem gefährlichen Wendepunkte seiner energischen auswärtigen Politik angekommen. Er hatte die „heilige Liga“ geschlossen, um die Franzosen, auf die er sich bisher gestützt, zum Lande hinauszuerwerfen. Er lag wieder selbst zu Felde und erfüllte seine Umgebung mit dem Vertrauen auf den Sieg seiner Sache. Sollte sich nicht etwas von diesen Gedanken und von dieser Stimmung den Bildern der zweiten Stanze mitgeteilt haben, deren Gegenstände ja doch der Papst mindestens zu billigen hatte?



Fig. 322. Rechte untere Gruppe aus der Vertreibung Heliodorus, von Raffael. Vatikan, Stanzgen.

Die Messe von Bolsena an der einen Schmalwand stellt eine bekannte Wundergeschichte dar: die Hostie verwandelt sich unter den Augen des zweifelnden Priesters in den Leib Christi. Raffael giebt eine ehrfurchtgebietende Zeremonie, zu der der höchste Glanz des päpstlichen Hofes aufgeboten ist. Links vom Altar kniet der Priester, rechts der Papst Julius II., um ihn sein Gefolge, viele porträtartig geschilderte Gestalten, dargestellt in der imponierenden Würde, die ihrer vornehmen Stellung angemessen ist. In höchster Bewegung nimmt das umgebende Volk an dem Vorgange teil. — Aber gewaltiger wogt das Leben auf dem Bilde der anstoßenden Langwand, einer Szene aus der Makkabäergeschichte. In der Mitte hinten kniet der Hohepriester am Altartisch vor dem siebenarmigen Leuchter. Rechts vorn ist der Tempelräuber Heliodor mit seiner Beute zu Boden gestürzt inmitten seines Gefolges, überrannt von einem gewappneten himmlischen Reiter, einer der höchsten Erfindungen Raffaels (Fig. 322, äußerlich liegt ein antikes Vorbild zu Grunde). Engel ohne Flügel mit Ruten in den Händen stürmen vom Altar aus hinter ihm her, mit ihren Füßen nicht den Boden berührend, dessen ganze mittlere Fläche leer bleibt, wodurch der Eindruck des Gedränges auf der rechten Seite wirksam gesteigert wird. Links von der leeren Mitte drückt sich in erregten Gruppen von Frauen und Männern Schrecken aus und Teilnahme an dem plötzlichen Vorfall. Und hinter ihnen erscheint im einfachen Hauskleid Papst Julius, auf seinem Thronessel getragen, in selbstbenutzter Sicherheit als Zeuge des Ereignisses, der feste Punkt in diesem unruhig wogenden Leben (Fig. 323). So vollwichtig und innerlich dramatisch, wie hier, hat Raffael bis jetzt noch nicht geschildert! — Von der gleichen Bewegung ist das Bild der gegenüber liegenden Langwand wenigstens in seiner einen, rechten Hälfte erfüllt. Dort sehen wir vor einer ausgeführten Landschaft mit bekannten römischen Ruinen unter brennenden Häusern das Heer der Hunnen einbrechen: Reiter auf wilden, kaum zu zügelnden Pferden und dichte Haufen Fußvolks, zum teil mit Rüstungen angethan, wie sie Raffael an den antiken Siegesdenkmälern sehen konnte. Plötzlich aufgehalten, stockt der feindliche Zug. Erschreckt hält Attila in der Mitte zu Pferde, nur er sieht, wie oben aus den Lüften die beiden Apostelfürsten mit Schwertern zum Schutz ihrer Stadt drohend zu ihm niederschweben. Seine Begleiter nehmen bloß wahr, was unten auf der Erde sich vor ihnen ereignet. Von der linken Seite her reitet auf weißem Zelter Papst Leo X. im vollen päpstlichen Ornat mit erhobener Hand den Feinden entgegen, inmitten eines Gefolges von Kardinälen, Kämmerern und Troßknechten.

Während Raffael noch an dem Bilde malte, war plötzlich Julius II. gestorben (Februar 1513); eine Zeichnung (Oxford) zeigt uns noch, wie nach

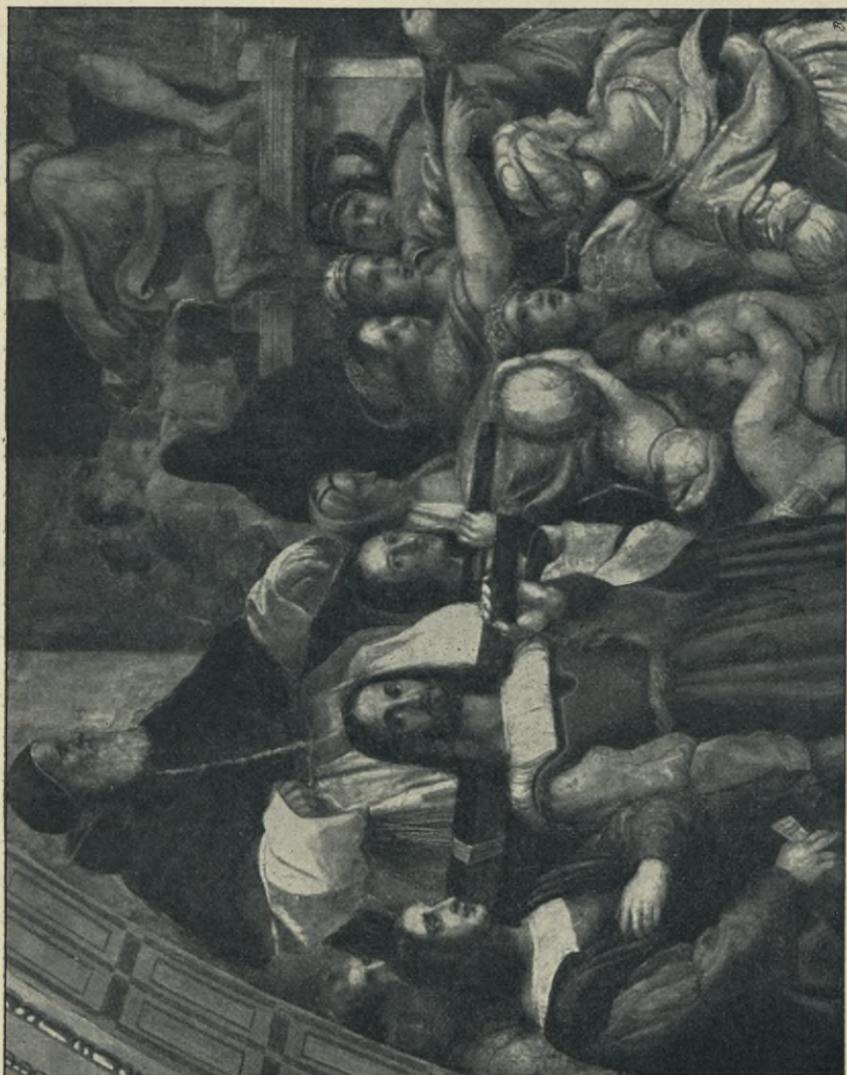


Fig. 223. Kapfiggruppe aus der Vertreibung Heliodors, von Raffael. Vatikan, Stangen.

dem ursprünglichen Entwurf Julius auf dem Tragsessel, so wie auf dem vorigen Bilde, an dieser Stelle erscheinen sollte. Nun nahm sein Nachfolger diese Ehre für sich in Anspruch, und er, der wegen seiner körperlichen Be-

schaffenheit kein Pferd zu besteigen pflegte, ließ sich jetzt anstatt seines kriegerischen Vorgängers hoch zu Roß abschildern. Er hatte sich als Kardinal klug dem alternden Papst zur Seite gehalten und verdankte es ihm, daß seine Verwandten, die Medici, noch kurz vor Julius Tode nach Florenz zurückgeführt wurden (September 1512). Die Franzosen, an die man ja doch gewiß dachte, wenn man Heliadors Räuberscharen und die brandschafenden Hunnen auf diesen Bildern unter Julius II. entstehen sah, waren ebenso wohl Leos Feinde. Er trat also auf diesem dritten Bilde der zweiten Stanze in die Rolle seines Vorgängers ein. Sie hatten auch in sein persönliches Leben eingegriffen. Er war ihr Kriegsgefangener gewesen, allerdings nur kurze Zeit, seit der Schlacht bei Ravenna (1512), an der er als päpstlicher Legat teilgenommen hatte. Bald nachher gelang es ihm, sich durch die Flucht daraus zu befreien, und diese Befreiung sollte nun Raffael an der vierten Wand des Zimmers darstellen. So ist die Befreiung Petri entstanden, in der, nach dem Willen Leos, nunmehr die persönlichen Beziehungen des Auftraggebers direkter ausgedrückt wurden, als es nach Julius vornehmerem Geschmack zu geschehen pflegte. Das Bild ist nach seiner Komposition und nach seinen Figuren das schwächste. In der Mitte, über dem Fenster, befreit der vom Lichte umstrahlte Engel den Petrus aus dem Kerker, rechts führt er ihn, ebenfalls vom Licht umflossen, an den schlafenden Wächtern vorüber, und links suchen die Wächter mit Fackeln bei Mondenschein nach dem Entflohenen. Diese Lichtwirkungen, auf der letzten Szene durch den Gegensatz kalter und warmer Lichter gesteigert, sind etwas bei Raffael völlig neues. Sie sind das deutlichste Anzeichen einer geänderten malerischen Richtung, die wir auch im übrigen an den Fresken der zweiten Stanze wahrnehmen können.

Wir sahen bereits, daß diese Bilder mehr dramatisches Leben enthalten, als die der ersten Stanze. Daraus ergab sich für den Maler unmittelbar eine größere und freiere Formgebung, und es hängt auch die mannichfaltigere Gruppierung, die zu dem Eindruck des Lebens mitwirken soll, damit zusammen. Endlich aber giebt Raffael jetzt der Farbe höhere, selbständige Aufgaben, wovon auf den früheren Bildern noch nichts zu bemerken ist. Auf diesen verhält sich die Farbe, soweit der Zustand der Bilder, z. B. der stark zerstörten „Schule von Athen“, zu urteilen erlaubt, begleitend und unterstützend, wie auf den Tafelbildern der florentinischen Zeit. In den Fresken der zweiten Stanze ist, ganz abgesehen von den Lichteffekten auf dem Petrus-Fresko, eine selbständige koloristische Haltung bemerkbar, die nicht nur

äußerlich prächtiger ist, sondern auch die Gesamtwirkung wesentlich mit bestimmt. Dasselbe sieht man auf Raffaels römischen Staffeleibildern, die wir demnächst zu betrachten haben werden. Sie zeigen schon feinere, kunstvolle Farbenprobleme.

Raffael hat also in diesen Jahren — um 1512 — bedeutende neue Einflüsse erfahren, die über die allgemeinen Eindrücke des römischen Lebens und der antiken Kunstwelt hinaus gesucht werden müssen. Es liegt nahe, zunächst an Michelangelo zu denken, der ihm allerdings für die Farbe nichts nützen konnte. Vielleicht aber käme er dennoch für die geänderte Zeichnung in Betracht. Seine Deckenfresken in der Sixtina waren 1512 fertig und



Fig. 324. Jehovas Verkündigung, von Raffael. Vatikan, Stenzen.

der Betrachtung freigegeben. An sie erinnern in überraschender Weise vier Bilder an der Decke der Heliodorstanze. Hier sind auf teppichartig gespannten Flächen — sowie die Deckendekoration der ersten Stanze an Mosaik erinnern soll — vier alttestamentliche Szenen dargestellt: Jakobs Traum, das Opfer Abrahams, Jehovas Erscheinung im brennenden Busch, Jehovas Verkündigung an Noah (Fig. 324). In den zwei letzten ist Michelangelos schwebender und von Engeln getragener Jehova ganz offenbar nachgeahmt, während Einzelheiten hervortreten, die daneben an Raffael erinnern. Es ist nicht anzunehmen, daß dieser noch in der zweiten Stanze Bilder an der Decke eigenhändig ausführte. Vielleicht gestattete er dann den Gehilfen auch schon bei der Komposition einen weiteren Anteil, und für sie lag Michelangelos bewegendes Beispiel am nächsten. Der Stil seiner eigenen großen vier Wandbilder ist doch sehr verschieden von der Art, wie Michelangelos Formen gezeichnet sind.

Wer Raffaels Gehilfen in der Stanza d'Eliodoro waren, wissen wir nicht. Bald darauf befand sich sicher Giulio Romano darunter. Man hat an Peruzzi gedacht, der ja zu Bramantes Kreise gehörte und jetzt in Agostino



Fig. 325. Frauengruppe aus dem Altarbild in S. Crisostomo zu Venedig,  
von Sebastiano del Piombo.

Chigis Villa, die er kurz vorher gebaut hatte, malte (S. 477). Mehr als von ihm, konnte für das Technische in der Malerei und den künstlerischen Stil Raffael von Sodoma lernen, der eben jetzt, als die Stanza d'Eliodoro fertig geworden war, an die „Hochzeit Alexanders“ in Agostinos Landhaus

ging (S. 479). Mit ihm stand Raffael in einem guten Verhältnis, und seine römischen Landschaftshintergründe sind denen Sodomas oft zum Verwechseln ähnlich. Von dieser Art ist z. B. gleich der ausführliche Hintergrund mit den antiken Ruinen auf dem Attila-Fresko. Auch seine Madonnen erinnern manchmal an die Raffaels aus seiner römischen Zeit.



Fig. 326. Heil. Dorothea, von Sebastiano del Piombo. Berlin. Phot. Hanfstängl.

Aber es war noch ein anderer gerade in jenen Tagen nach Rom gekommen, dessen Verkehr mit Raffael für beide Teile von Wichtigkeit werden sollte: der Venezianer Sebastiano, der später nach seiner Anstellung im päpstlichen Siegelamte del Piombo genannt wurde (1485—1547). Er hatte in Venedig als Schüler Giorgiones eine wundervolle Altartafel gemalt für die Kirche S. Crisostomo (noch daselbst): Der heilige Chrysostomus sitzt

auf den Stufen einer mächtigen Säulenhalle; links stehen drei außerordentlich vornehme Frauen mit ernstesten, großen Augen (Fig. 325), rechts drei männliche Heilige, über deren Köpfe hinweg man ins Freie auf eine Bergstadt und auf weiten Wolkenhimmel sieht. Das Gemälde wirkt ganz wie ein Bild Giorgiones, dem es nach Vasari damals auch wirklich vielfach zugeschrieben wurde. — Bald nach



Fig. 327. Sog. Fornarina, von Sebastiano del Piombo. Florenz, Uffizien.

diesem koloristischen Meisterstück wurde der leichtlebige fünfundzwanzigjährige Künstler nach Rom geholt (1511). Er war sehr musikalisch und hatte auch übrigens gesellschaftliche Talente, durch die er sich in jüngeren Jahren angenehm zu machen wußte, aber er war nicht von tieferer Bildung und am allerwenigsten, wie sich später zeigen sollte, ein fester oder nobler Charakter. Die Fresken, die er in der Farnesina zu malen hatte (mythologische Szenen in den Lunetten unter einer Decke von Peruzzi) werden ihm selbst schwerlich mehr Freude gemacht haben, als sie uns heute bereiten können. Die Technik

war ihm ungewohnt, und sein venezianisches Kolorit konnte er nicht darin zeigen. Allmählich ließ er sich in den nächsten Jahren, wie man weiß, ganz von Michelangelo's großen Formen gefangen nehmen und stellte zum erstenmale die später viel gehörte Formel „Michelangelo's Zeichnung mit venezianischer Farbe“ praktisch dar. Eine Zeit lang hielt er auch mit Michelangelo



Fig. 328. Der Violinspieler, von Sebastiano del Piombo. Paris, Galerie Rothschild.

warme Freundschaft. Doch das war später. Einstweilen malte er in venezianischer Weise sehr schöne Porträts, wie sie die Römer bis dahin noch nicht gesehen hatten: Halbfiguren hinter einer Steinbrüstung mit wenig ausgeführtem Hintergrund, damit sich die ganze Teilnahme dem ausdrucksvollen Kopf mit dem tiefen, sinnenden Ausdruck, den seinen Händen mit den langen Fingern, und hie und da einem schönen Kleidungsstücke zuwenden könnte. Solche

Darstellungen, die manchmal durch die Haltung des Dargestellten etwas von der allgemeinen Erscheinung eines Sittenbildes bekommen, in den leuchtenden Farben der Venezianer vorgetragen, mußten wohl in Rom gefallen. Einige seiner früheren römischen Bildnisse zeigen, wie er in Tracht und Auffassung dem Geschmacke seiner neuen Landsleute entgegenkommt, wie er sogar dem Einflusse Raffaels nicht widerstehen kann, mit dem er doch, wie wir wissen, bald hernach verfeindet war. Das Brustbild einer jungen Frau mit römischem Kopftuch und einem roten, mit Luchszpelz gefütterten Sammetmantel, durch ein Blumenkörbchen als „heilige Dorothea“ charakterisiert (Berlin, aus der Blenheim-Galerie, Fig. 326), hat viel von Raffael, während die tiefgestimmte Abendlandschaft noch an Giorgione erinnert. Sonst giebt er gern, wie Raffael und Michelangelos Schüler, einen einfarbigen Hintergrund. Diesem Bilde steht sehr nahe im Ausdruck, in der Form und Haltung der rechten Hand und im Malwerk z. B. des über die Schulter geworfenen Mantels aus Pantherfell die fälschlich sogenannte Fornarina von 1512 (Tribuna der Uffizien, Fig. 327), die früher Raffael gegeben wurde, jetzt aber ziemlich allgemein für ein Werk Sebastianos angesehen wird. Die höchste Stufe dieser Erscheinung stellt endlich in seiner entzückenden Farbenharmonie — grün und silbergrau — und dem seelenvollen, leicht verschleierte Gesichtsausdruck der berühmte Violinspieler aus Palazzo Sciarra (Paris, Rothschild, Fig. 328) dar, den zuerst Springer für Sebastiano in Anspruch genommen hat. Die Jahreszahl mußte allerdings 1515 statt 1518 gelesen werden. Die Vermutung ist ansprechend, daß der musikalische Künstler das reizende Bild für seinen musikkliebenden Gönner Agostino Chigi gemalt habe. Ähnliche Porträts, die ebenfalls an Raffael erinnern und ihm auch zugeschrieben worden sind, haben wir in dem bereits früher erwähnten Jüngling im Pelzmantel (Fig. 317), ferner in „Carondelet mit seinen Sekretären“ (beim Duke of Grafton) und dem sehr verdorbenen sogenannten Tebaldeo der ehemaligen Sammlung Scarpi (jetzt in Pest). Man sieht aus allen diesen Bildern, wie Raffael — auch wenn der Violinspieler ihm selbst gehören sollte — durch die Anregung eines so hochbegabten Koloristen, wie Sebastiano, wohl gefördert werden konnte in dem malerischen Stil, den wir ihn in den Fresken des Heliodor-Zimmers anstreben sehen.

---

Wir wenden uns nun zu den Tafelbildern aus Raffaels früherer römischer Zeit. Sie sind fast alle religiösen Inhalts, nur ein Porträt ist darunter, das des Papstes Julius. Dennoch müssen wir zunächst Raffaels

Leistungen im Fache des Bildnisses, — auf das uns Sebastianos erste römische Thätigkeit hingeführt hat — betrachten, und wir greifen dabei in seine florentinische Zeit zurück.

Raffael hat ungeachtet seines früher geschilderten idealen Stils auch Sinn und Auffassung für das Persönliche in dem einzelnen Menschen, im Gegensatz zu Michelangelo, der alles individuelle unter den beherrschenden Ausdruck seines eigenen Stils zwingt. Wir haben schon zahlreiche Porträts, bekannte und unbekannte, auf Raffaels Fresken angetroffen. Man hat es oft als wesentlich für die ganze Art seiner künstlerischen Entwicklung hervorgehoben, daß er auf jeder neuen Stufe sich zunächst willig bedeutenden fremden Einwirkungen überläßt, um sie in der Regel bald darauf in noch bedeutenderen eigenen Schöpfungen wiederzugeben. So sehen wir ihn schon in Florenz im Porträtfach an den Meister des psychologischen Ausdruckes, Lionardo, sich anschließen. Eine Federzeichnung im Louvre ist unter dem Eindruck der Monalisa Lionardos entstanden (Fig. 329). Nach diesem allgemeinen Vorbilde hat er dann das Bildnis der Maddalena Doni (Fig. 330) gemalt. Schlicht und naturwahr, sorgfältig ausgeführt, hat es noch nichts von dem eigenen, frei gestaltenden Stil seiner späten Zeit. Die Haltung des Körpers und die Anordnung der Hände — die rechte ist auf den linken Vorderarm gelegt — sind ähnlich, aber nicht genau so, wie bei Lionardo. Das Bild des Gatten Angelo Doni (beide im Pal. Pitti), für das er kein derartiges Muster benutzt hat, ist weniger gelungen und hat noch mehr den Stil des Quattrocento. Der Maddalena Doni kommen zwei andere weibliche Bildnisse nahe, die man ohne einen äußeren Anhalt Raffael zuzuschreiben pflegt. Beide machen in ihrem feinen, sorgfältigen Vortrage den Eindruck von Jugendarbeiten eines Malers, der auf höhere Ziele ausgeht, aber einstweilen die Natur treu wiedergeben will. Beide Frauen haben noch die „bürgerliche“ Hand, nicht die feinere, studierte aus Raffaels späterer Zeit. Auf dem anziehenderen der beiden Bilder (Uffizien, Tribuna Nr. 1120) hat die unbekannte Dargestellte, welche hinter einer Brüstung steht, sogar dieselbe Haltung, wie Lionardos Monalisa, Raffaels Zeichnung im Louvre und seine Maddalena, nur daß die unbekannte Frau statt der rechten die linke Hand auf den anderen Arm legt. Trotz aller Beschädigungen bleibt das schlichte Bild noch ein Kunstwerk von den feinsten Eigenschaften und dürfte als die letzte Stufe dessen zu bezeichnen sein, was Raffael als Porträtmaler, so lange er sich an Lionardo anlehnte, erreicht hat. Die sogenannte Donna gravida in ähnlicher Tracht mit einem Paar Handschuhe in der

Hand (Pal. Pitti, Nr. 229) übt wegen der dargestellten Persönlichkeit nicht denselben Reiz aus.

Als Raffael den Papst Julius porträtierte, war er bereits höheren



Fig. 329. ♀ Weibliches Brustbild, Federzeichnung von Raffael. Louvre.

Aufgaben gewachsen, hatte aber auch an der imponierenden Gestalt und dem ernstesten, klugen Kopfe einen besonders dankbaren Gegenstand. Der Papst sitzt vor uns, mit dem Körper etwas nach rechts gewendet, im einfachen Hauskleid, angethan mit dem weißen Chorhemd nebst rotem Mantel und

Mütze, auf dem Sessel, hat die Arme leicht auf die Lehne gelegt und läßt die mit Ringen geschmückten Finger seiner schönen Hände — die rechte hält ein Taschentuch — leise spielen. Der feste Blick ist nach rechts gerichtet. Die zwei besten Exemplare dieses oft wiederholten Bildnisses (Pal. Pitti und



Fig. 330. Maddalena Doni, von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Uffizien, Fig. 264) haben unter einander kleine Verschiedenheiten in der Ausführung und im Farbenton. Man giebt meist dem im Palast Pitti den Vorzug.

Den selben großen und freien Charakter, wie dieses Papstbildnis, haben Raffaels religiöse Bilder aus den Jahren, seit er, wie wir annehmen müssen, mit Sebastiano in Verkehr getreten war (1512 und 1513). Man ist zwar nicht gewohnt, Raffael nach seinen Farben zu beurteilen, weil ja

Erfindung und Zeichnung bei ihm in der That mehr bedeuten, als z. B. bei einem Venezianer. Man meint darum auch eher ihn herabzusetzen, wenn man ihn unter die Koloristen rechnet. Aber trotzdem sind seine großen Kirchenbilder: die „Madonna di Foligno“ (Vatikan), die „Madonna mit dem Fisch“ (Madrid) und die „heilige Cäcilie mit vier Heiligen“ (Bologna, Pinakothek; 1513 bestellt) für uns am merkwürdigsten wegen seiner technischen Fortschritte. Die gegen einander gestellten Hauptfarben wirken ganz selbstständig, die Stoffe sind natürlich gemalt, der Himmel erscheint nicht mehr, wie auf den Fresken, in breiten Flächen angelegt, sondern düstlich und abgetönt. Die Farben sind flüssig und flott, mehr nach Art der Venezianer, weniger ängstlich und zart, als früher, aufgetragen. Haar und Bart sind weich, die Falten der Teppiche und Gewänder geschmeidig fließend. Kurz, der Stil ist größer und freier. Die Gegenstände sind feierlich behandelt, wie es sich für Kirchenbilder schickt. Der Ausdruck tiefster Verehrung ist in die Stifter und Heiligen gelegt. Die Madonna der zwei ersten Bilder ist sehr erhaben aufgefaßt, nur mäßig beteiligt an der ihr dargebrachten Huldigung; freundlicher zugethan und wirklich kindlich ist beidemale das Kind. Die Hingebung an das nicht darstellbare Höhere, die Devotion, also die für den Künstler gegebene Aufgabe, ist doch nicht übertrieben, — auch nicht, wo sie am stärksten auftritt, auf dem unteren Teile der „Madonna von Foligno“. Auf der „Madonna mit dem Fisch“ (Fig. 331), der Stiftung eines Augenleidenden, ist der Engel, der mit bittendem Blick den schüchternen jungen Tobias an den Thron führt, eine Erfindung von großem inneren Werte. Und die Köpfe auf dem Cäcilienbilde sind alle fünf gleich wahr und tief und dabei in rein menschlichem Sinne schön. Raffael verwöhnt uns hier durch einen Reichtum, der leicht stumpf macht, weil uns dadurch der Maßstab für das Einzelne verloren geht.

Auch die Madonna della Sedia (Pal. Pitti), kein Kirchenbild, wie die Rundform zeigt, sondern ein religiöses Genrebild und um dieselbe Zeit wie die Cäcilie gemalt, fesselt uns zuerst durch ihre meisterhafte Technik, den ganz dünnen Pinselstrich und die zarte Harmonie der vielen bunten Farben und den scheinbar mühelos entstandenen Fluß der Linien. Allmählich werden wir des Studiums inne, aus dem die vollendete Komposition hervorgegangen ist. Raffael ist hier zum letztenmale zu dem weltlich-lieblichen Madonnenideal seiner florentinischen Zeit zurückgekehrt, nur daß er die römische Bäuerin mit dem gestreiften Kopftuch und dem bunten Fransentuch zum Modell genommen hat. Er giebt uns, wie damals, eine Mutter mit



Fig. 331. Madonna mit dem Fisch, von Raffael. Madrid. Phot. Braun, Clément & Co.

ihrem Kinde in der denkbar reizendsten menschlichen Auffassung. Leise klingt der Andachtzug, wie es auch in den früheren Bildern gelegentlich geschah, nach in dem kleinen Johannes mit seinen gefalteten Händen. — Eine weniger herzliche Variation desselben Themas ist die „Madonna della Tenda“ (München). Diesen beiden Bildern geht eine größere Anzahl von Madonnen-darstellungen voran, die ebenfalls in der Hauptsache genreartig aufgefaßt sind, während die Verehrung des Kindes daneben mehr oder weniger stark hervorgehoben wird: die Mutter nimmt den Schleier von dem eben erwachenden (Kopien der verschwundenen „Madonna von Loreto“) oder schlafenden Christkinde („Madonna mit dem Diadem“, Louvre, Fig. 332). Oder sie geht spazieren mit dem Kinde, dem der kleine Johannes ehrerbietig und zärtlich grüßend naht (Madonna del passeggio, nur in Kopien vorhanden, die beste bei Lord Ellesmere, Bridgewater), oder sie sitzt in einer römischen Landschaft, auf ihrem Schoße das Christkind, dem der kleine Johannes spielend das Rohrkreuz reicht (Madonna aus dem Hause Alba, Petersburg). Alle diese und viele andere ähnliche Bilder waren für Raffael nur Nebenarbeiten, die von uns leicht übersehen werden gegenüber den größeren Hauptwerken. Aber sie nehmen alle teil an dem freien römischen Stil dieser Periode und zeigen uns, mit welcher wunderbaren Leichtigkeit seine Phantasie immer neue Schönheiten zu geben weiß. Es ist die Zeit, wo er mit Sodoma zusammenlebt, und mit dessen Madonnen berühren sich, wie früher bemerkt wurde, diese Raffaelschen Madonnen am nächsten.

Als Raffael noch an dem Botivbilde mit der h. Cäcilie und an den Fresken der zweiten Stanze malte, war Julius II. schon gestorben. Daß der Cardinal Giovanni Medici, des einst vertriebenen und nun längst verstorbenen (1503) Piero Bruder, der sich in den letzten Zeiten zu Julius gehalten hatte (S. 604), auch sein Nachfolger werden würde, schien selbstverständlich. Er bestieg nun 38 Jahre alt als Leo X. den päpstlichen Thron. Er hatte nicht den kriegerischen, hohen Sinn seines Vorgängers und trat das von diesem gesicherte Erbe an mit dem Vorsatze, es in Glanz und Pracht zu genießen. Sein Hof füllte sich mit Dichtern und Gelehrten, auch schöne Frauen fanden sich ein, die früher gefehlt hatten, und der Palast wurde die Stätte kostbarer Feste und rauschender, nicht immer wohlstandiger Vergnügungen, in deren buntem Wechsel der hochgebildete Papst die Huldigungen seiner zahlreichen Günstlinge als Beschützer der Wissenschaften und Künste



Fig. 332. Madonna mit dem Diadem, von Raffael. Louvre. Phot. Braun, Clément & Co.

empfang. Mit seinem äußeren Glanze stellte der neue Musenhof alles bisher dagewesene in Schatten. Aber die Ziele, zu denen Leo die Künstler rief, waren weniger hoch als die ihnen sein Vorgänger gesteckt hatte. Seine persönlichen Neigungen gaben immer zuerst den Ton an, alles sollte der Verherrlichung seines Namens und der Verschönerung seines persönlichen Lebens dienen. Der Bau der Peterskirche, der Julius II. so sehr am Herzen gelegen hatte, blieb liegen; Bramante war 1514 gestorben. Das Juliusdenkmal, Michelangelos Hoffnung, zu fördern hatte Leo keinen Anlaß. Er hatte andere Arbeiten für Michelangelo, der nun, nachdem er eben die Fresken der Sixtina vollendet hatte, schweren Prüfungsjahren entgegenging. Raffael mußte die Stenzen fortsetzen, aber das groß angefangene Werk wurde allmählich zu einer äußerlichen Huldigung für den päpstlichen Herrn und fand weder unter Leo, noch überhaupt jemals einen vollwichtigen Abschluß. Der Papst trug Raffael zwar auch neue Arbeiten auf: Kartonzzeichnungen für die Teppiche der Kapelle und den Bilderschmuck der vatikanischen Loggien, aber aus diesen Aufträgen spricht schon ein viel weniger ernster und hoher Sinn. Raffael wußte freilich etwas daraus zu machen, und darum erscheint uns nachträglich Leos Maecenatentum als etwas großes. Denkt man näher nach, so wird man finden, daß sein leicht erworbenes Verdienst doch nicht hinanreicht an das ruhmvolle Andenken des Vaters und des Großvaters (S. 117).

In die Gesellschaft, zu der auch Raffael durch seine Stellung Zutritt hatte, führen uns am besten seine Porträts ein. Wahrscheinlich hat er die vornehmen Mitglieder und die interessanteren Männer dieses Kreises, wenn auch mit Hilfe seiner Atelierkräfte, alle gemalt. Eine Anzahl dieser Bildnisse ist uns noch erhalten. — Aus seiner eigenen Familie hatte Leo um sich seinen jüngeren Bruder Giuliano, Herzog von Nemours und General der Kirche, sowie seinen Vetter Giulio, den nachmaligen Papst Clemens VII. Giuliano galt für einen vollendeten Weltmann, er hatte manches Jahr seiner Verbannung in Urbino zugebracht am Hofe Guidobaldos in der hohen Schule geistiger Bildung (S. 388). Dann versuchte ihn Leo X. auf den Thron von Neapel zu bringen, aber er starb schon 1516 ehe er noch mit der französischen Herzogswürde feierlich bekleidet worden war. Er ist einer der zwei „Kapitäne“ auf Michelangelos Medizeerdenkmal. Sein Bildnis von Raffael's Hand (Petersburg, Großfürstin Marie; eine Kopie in den Uffizien) wird von Kennern zu den besten gerechnet. Damals malte Raffael

noch derartige Porträts eigenhändig. — An dem etwas späteren (1518) Bildnis „Leo und zweier Kardinäle“ (Pal. Pitti) ist schon Giulio Romano mitbeteiligt worden, und es ist in der Farbe nicht überall mehr gut erhalten. Dennoch bleibt es das prächtigste unter den Porträts Raffaels, der hier viererlei Rot zusammenzustimmen hatte. Leo's feiste Persönlichkeit (Fig. 333) sitzt mit gleichgiltig in die Ferne gerichteten Augen hinter einem roten Tischteppich.



Fig. 333. Leo X. Ausschnitt aus dem Bildnis von Raffael. Florenz, Pal. Pitti.

Von den wohlgepflegten Händen mit den ganz ringlosen Fingern hält die linke nachlässig ein Vergrößerungsglas, während die rechte daneben auf ein aufgeschlagenes Bilderbuch gelegt ist. Hinter ihm stehen links sein Vetter Giulio, rechts der Kardinal de' Rossi. — Bald nach seinem Regierungsantritt hatte Leo X. seinem Schulkameraden, dem strebsamen und witzigen Bibbiena, den Purpur verliehen, der bekannt war durch seine Calandra, die erste italienische Komödie (nach römischem Vorbilde) und durch seine Unterhaltungs-gabe. Er hatte einst auch zu dem Kreise des Hofes von Urbino gehört und

lebte nun ganz für seinen hohen Freund. Raffael hat ihn in den ersten Jahren des neuen Pontifikates im Brustbild (Madrid; eine geänderte Kopie im Pal. Pitti) dargestellt mit dem Kardinalspurpur. Mager und häßlich, mit zusammengepreßten Lippen schießt er unsympathische Blicke aus den halbgeöffneten Augen. Raffael hat ihm nichts erlassen. — Einen etwas älteren Schützling seines florentinischen Elternhauses fand Leo bereits in Rom vor in dem gelehrten Vorsteher der Vatikanischen Bibliothek, Inghirami, der schon 1516 starb. Kurz vorher muß er porträtiert worden sein. Er hieß noch immer Fedra, weil er einst als Phädra in Senecas Hippolytus aufgetreten war und während einer Störung der Maschinerie das Theater durch improvisierte lateinische Verse im Sinne seiner zarten Rolle unterhalten hatte. Nun war er dick und häßlich geworden. Er sitzt, im Brustbild, in roter Tracht mit dem Käppchen am Tisch, wo er geschrieben hat, und hält mit der Feder in der Hand inne, um nachzudenken, aber mit einem Gesichtsausdruck, der nicht viel Erfolg verspricht. Die Auffassung ist abschreckend natürlich, und z. B. Morelli konnte es nicht über sich gewinnen, das Bild (Pal. Pitti; ein besonders gutes Exemplar soll die Familie in Volterra haben) dem Raffael zuzuschreiben. — Von den zwei gelehrten Männern, die sich Leo gleich anfangs zu Sekretären nahm, war Jacopo Sadoleto als kenntnisreicher Humanist und Dichter in lateinischer Sprache berühmt, Pietro Bembo aber aus Venedig, den wir schon als Landsmann Giorgiones kennen gelernt haben, ungleich vielseitiger und nach seiner ganzen geistigen Bildung jedenfalls der hervorragendste Mann dieses Kreises. Er hatte am Hofe von Urbino, wo er sechs Jahre zugebracht hatte, Giuliano de' Medici kennen gelernt und war mit diesem, kurz ehe Leo den Thron bestieg, nach Rom gekommen. Er schrieb eine ausgezeichnete italienische Prosa und hat auch ganz vortreffliche lateinische Verse gemacht; außerdem war er Historiker und dichtete Canzonen und Sonette im Stil Petrarcas und in der kühlen Sprache der Nachahmung. Er hatte auch Interesse an der Kunst und Einfluß in Kunstsachen. Mit Raffael war er persönlich befreundet und verfaßte später die lateinische Grabchrift für ihn. Er starb lange nach diesen Tagen als Cardinal in hohem Alter, nachdem er zuletzt durch ein äußerlich gottseliges Leben die vielen Thorheiten und Anstöße seiner früheren Jahre vergessen zu machen gesucht hatte. Mit Bembo und Raffael war eng verbunden Baldassare Castiglione aus Mantua, der seit 1504 als Cavalier im Dienste des Hofes von Urbino stand und nicht lange vor Leos Thronbesteigung Gesandter bei der Kurie geworden war, — seit 1513 Graf — ein von Herzen seiner

Mann, ein wahrhaft liebenswürdiger Charakter unter den vielen höheren Egoisten seines Kreises und ein seltener Gast im Leben dieses glänzenden, aber an Gemütsmenschen doch nicht eben reichen Zeitalters. Seine tief empfundenen lateinischen Gedichte machen uns ihn gerade so angenehm, wie sein berühmtes, erst kurz vor seinem Tode erschienenenes Buch vom Weltmann (*il cortegiano*), worin er das Andenken seines geliebten Hofes von Urbino



Fig. 334. Bildnis Castigliones, von Raffael. Louvre. Phot. Braun, Clément & Co.

gefeiert hat. Er mußte es erleben, daß Leo, dem es nicht geglückt war, seinen Bruder auf den Thron von Neapel zu bringen, aus Urbino 1516 den neuen Herzog, den adoptierten Rovere, verjagte und seinen eigenen Neffen Lorenzo dafür zum Herzog einsetzte, — ein niederträchtiger Streich von ihm, der für sich und seine florentinischen Verwandten dem verstorbenen Julius II. so gut wie alles verdankte. Sein Bruder Giuliano hatte doch aus alter Dankbarkeit gegen den gastlichen Hof von Urbino den Herzog geschützt bis an seinen Tod (1516). Der neue Herzog Lorenzo (er ist der-

selbe, dem Machiavelli sein Buch vom Fürsten widmete) starb schon 1519, er ist der zweite „Kapitän“ auf Michelangelos Medizeerdenkmal, und nach Leo's X. Tode bekam der Rovere sein Herzogtum zurück. — Das Brustbild nun, welches Raffael um 1515 von Castiglione (Fig. 334) malte (Louvre), ist ebenso einfach in der Auffassung, wie bedeutend nach seiner malerischen Wirkung. Raffael's Porträts haben nichts theatralisches, es sind natürliche Köpfe, schön oder auch nur verständig und klug aufgefaßt, ohne daß es die Menschen selbst gemerkt haben. Anders machen es die Venezianer; selbst Sebastiano's Bildnisse pflegen bewußter zu sein. Castiglione, im schwarzen Barett und Kleid mit grauem Mantel, hat die Hände in einander gelegt und sieht den Beschauer an, gerade und freundlich, mit einem nicht sehr klugen, etwas fränklichen, echt italienischen Gesichte des dunkeln Typus. Ein natürlicher Eindruck ohne irgendwelchen interessanten Zusatz! Die Farben liegen dünn und durchsichtig auf der Leinwand (gerade so wie bei dem Porträt Giuliano's) und lassen den bekleideten Oberkörper sowohl wie den Kopf in einer un-gemein breiten und klaren Modellierung hervortreten. Diese Qualitäten hat ein Kenner des Taches auf interessante Weise anerkannt. Rembrandt nämlich sah das Bild 1639 auf einer Auktion in Amsterdam (wo es, wie er angiebt, 3500 Gulden brachte), zeichnete es mit der Feder (Wien, Albertina), und hat darnach eins seiner bekannten Selbstporträts (B. 21) radiert. — Ein venezianischer Freund Bembo's, der Geschichtschreiber Navagero, dem wir äußerst lebendige Gesandtschaftsberichte z. B. über Frankreich verdanken, und der auch sein empfundene lateinische Gedichte gemacht hat, eine weiche und sehr sympathische Persönlichkeit, — war als Gesandter auch vorübergehend in Rom anwesend, z. B. 1516, wo er mit Castiglione und Raffael verkehrte und an einer von Bembo geschilderten Partie nach Tivoli teilnahm. Bembo besaß später ein Doppelbildnis Navagero's und Beazzano's von Raffael's Hand. Daß hiervon Kopien vorhanden seien, war immer anerkannt, vielleicht aber ist sogar das Original erhalten (Rom, Pal. Doria, Fig. 335), nach Morellis Meinung neben Lionardo's Mona Lisa die großartigste Leistung, gegen die kein Tizian oder Velazquez aufkommen könne! — Auch Ariost war öfter in Rom und war schon von früher her mit Bembo und Castiglione befreundet. Als Kavaliere des Kardinals Zppolito von Este kam er in den Angelegenheiten des Herzogs Alfons I. von Ferrara (S. 347) schon unter Julius II. nach Rom. Als Leo Papst geworden war, fand er sich wieder ein, um dort eine Stellung zu suchen. Aber es gelang ihm nicht, und so trat er 1518 wieder in die Dienste des Herzogs Alfons. Es scheint

nicht, daß er Raffael näher getreten ist (auf dem „Parnaß“ finden wir ihn abgebildet), dagegen schätzte er dessen Nebenbuhler Sebastiano und unterhielt mit dem Kreise Michelangelos und mit dessen zeitweiligem Gefolgsmann Pietro Aretino ein gutes Verhältnis.

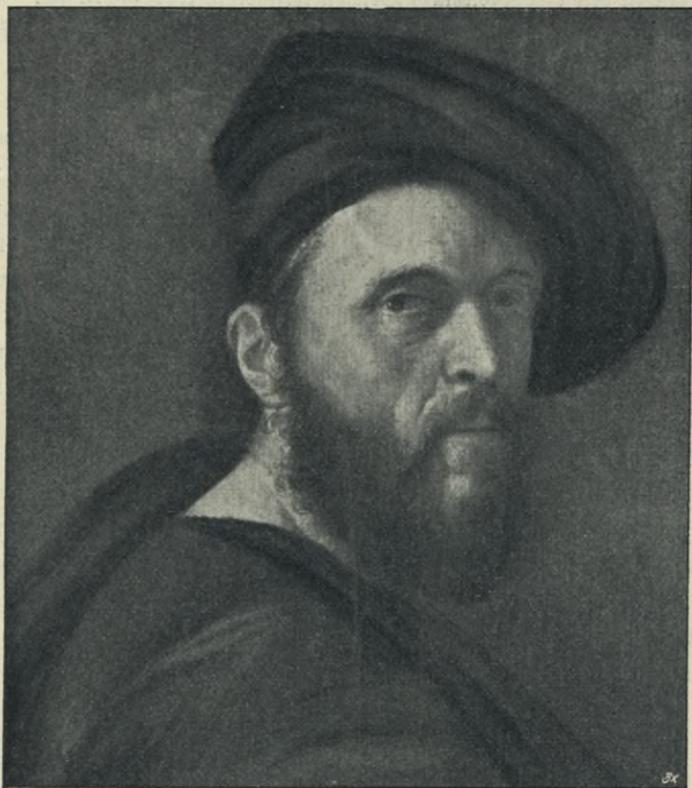


Fig. 335. Bildnis Navageros. Ausschnitt aus dem Doppelbildnis von Raffael.  
Rom, Pal. Doria. Phot. Braun, Clément & Co.

Gern möchten wir etwas wissen über Raffaels persönliches Wesen und seine außeramtlichen Lebensverhältnisse in dieser Zeit. Aber wir erfahren darüber nicht viel. In einem Briefe an seinen Oheim lehnt er 1514 zwei ihm zugedachte gute Heiratspartien ab und spricht sich ebenso kühl über eine dritte aus: der Cardinal Bibbiena wollte ihm seine Nichte zur Frau geben. Er will frei bleiben und fühlt sich in seinem Berufe und in seinem Umgange hinlänglich befriedigt. Natürlich gehörten zu diesem auch Frauen. Aber

über alles nähere fehlt zuverlässige Kunde. Auf der Rückseite von Studienblättern zu seiner Disputa finden sich fünf Liebesfonette ohne jeden tieferen Inhalt, Verse, wie sie damals jeder gebildete Italiener zu machen pflegte. Ueber Raffaels inneres Leben sagen alle seine schriftlichen Mitteilungen — im Gegensatz zu den Gedichten und Briefen Michelangelos — nichts. Dagegen haben wir aus dieser Zeit zwei Frauenporträts, die ohne urkundliche Beglaubigung ihm gegeben werden. Das eine ist die sogenannte Fornarina der Galerie Barberini in Rom (außerdem in mehreren gleichzeitigen Kopien erhalten) und zeigt eine halbnackte, keineswegs schöne und bereits verblühte Frau, sitzend bis zum Schoß dargestellt, mit einem gestreiften Tuche um den Kopf und einem goldenen Ring um den Oberarm, auf dem Raffaels Name steht (Fig. 336). Weder die Haltung, noch die Zeichnung der Glieder, noch die braunsteige Fleischfarbe mit ihren trüben Schatten haben etwas von Raffaels Anmut, dennoch läßt sich das Bild nicht schlechtthin, z. B. mit Morelli, abweisen. In jeder Hinsicht verschieden ist die „Frau mit dem Schleier“ (Donna velata, Pal. Pitti), meisterhaft gemalt, in vornehmer Kleidung als Brustbild mit den Händen dargestellt, eine reife Schönheit mit dunkeln, ausdrucksvollen Augen. Man hat längst erkannt, daß dies Gesicht den Zügen der Magdalena auf dem Bilde der Cäcilia (S. 614) und denen der Sixtinischen Madonna zu Grunde liegt. Nach Morelli wäre es sogar ebenfalls das der eben besprochenen Fornarina, nur alt und häßlich geworden! In welchem persönlichen Verhältnisse aber diese vornehme Dame mit dem Schleier oder jene sogenannte Fornarina oder irgend eine andere Frau zu Raffael gestanden habe, darüber bleiben wir ganz im unklaren.

---

Wir kommen nun zu Raffaels eigentlicher Berufsthätigkeit unter Leo X. In diesen sechs Jahren bis zu seinem Tode lag auf seinen Schultern eine unbegreiflich große Last der verschiedenartigsten Arbeiten. In den Jahren 1514 bis 17 wurde die dritte Stanze gemalt. Dazwischen entstanden 1515 und 16 die Kartons zu den Tapeten und außerdem während derselben Zeit drei ganz verschiedene Freskowerke für Agostino Chigi und viele Tafelbilder, darunter eigenhändig gemalte, wie die Sixtinische Madonna (1515). Endlich aber war Raffael nach Bramantes Tode seit 1514 Baumeister an S. Peter, und wenn der Bau auch nicht sichtbar durch ihn gefördert worden ist (wir werden das bei Michelangelos späterer Thätigkeit zu betrachten haben), so hat er doch seine Gedanken viel in Anspruch genommen. Da er

man ferner für alle Aufgaben der Architektur einen lebhaften Sinn hatte, — man sieht ja an den Hintergründen seiner großen Bilder vom Eposalizio bis zu den Stenzen und Tapeten, mit welcher Selbständigkeit er sie be-



Fig. 336. Sog. Fornarina, von Raffael. Rom, Galerie Barberini.

handelt — so geriet er mit seinen Gedanken auf Entwürfe für auszuführende Bauten, und alsbald wurde auch dafür seine Zeit von hohen Bauherren in Anspruch genommen. Einen größeren Bau, den längst wieder abgebrochenen Palazzo d'Aquila am Petersplatze, führte er noch selbst aus. Anderes wurde nach seinen Plänen unternommen, z. B. die Villa Madama vor der Stadt  
Philippi, Renaissance.

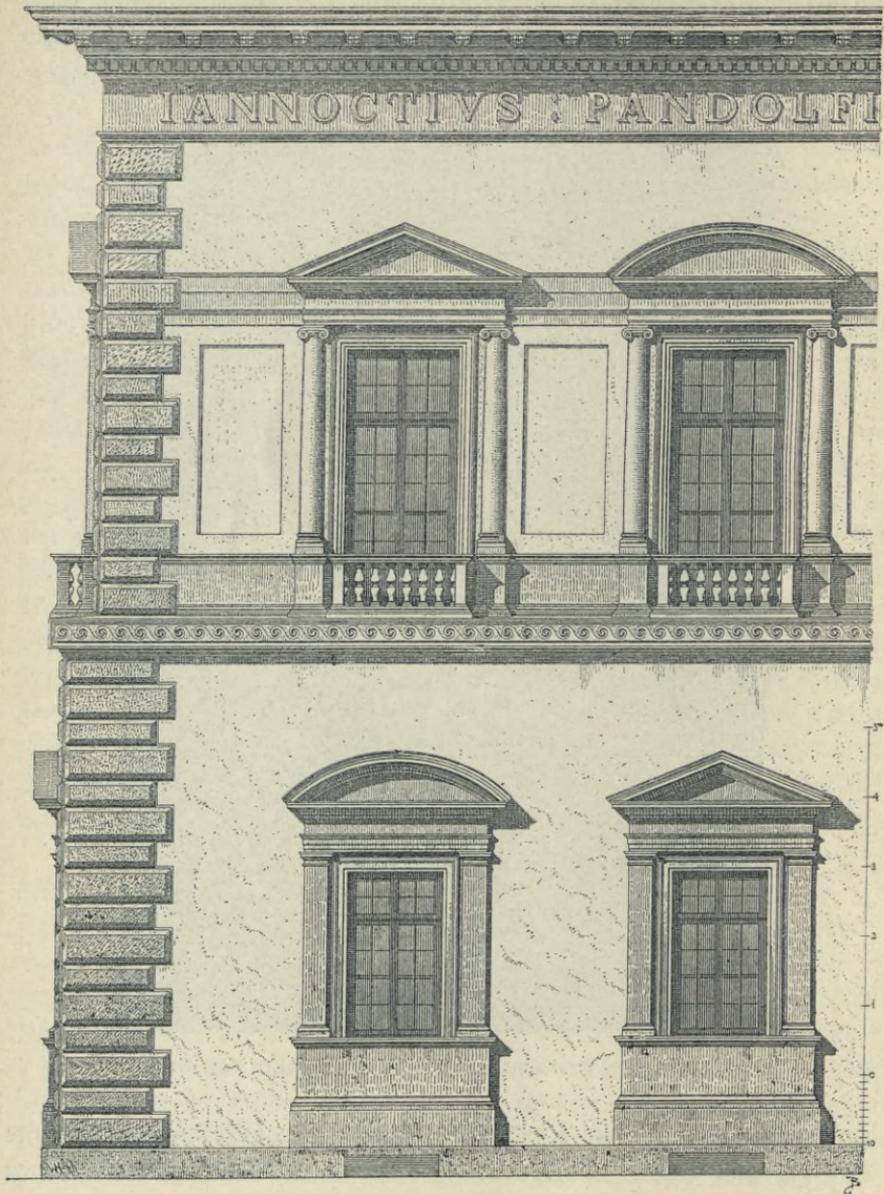


Fig. 337. Palast Pandolfini in Florenz (Teilstück).

auf dem Landgut des Kardinals Giulio Medici, von Giulio Romano und Giovanni da Udine, oder der vornehme kleine Palaß Pandolfini in Florenz (Fig. 337). Mit Raffaels Ante am Petersbau hing es zusammen, daß ihn der Papst gleich 1415 zum obersten Aufseher der römischen Altertümer machte, woraus ihm die Pflicht erwuchs, über die Ausgrabungen auf dem Boden der Stadt und der Umgegend zu wachen. Mit der Gabe des Geistes, der in den Trümmern das Ganze sieht, arbeitete Raffael nun an einer idealen Rekonstruktion der antiken Stadt im Grundriß und Aufriß, wovon die Zeitgenossen voller Staunen einzelne Proben sahen. Außerdem studierte er hier eingehend die Art, wie die Alten architektonische Räume dekorierten mit Reliefarbeit in Marmor und buntbemaltem Stuck, woraus dann wieder seine eigenen Arbeiten in den Loggien des Vatikans, im Psychesaal Agostino Chigis u. s. w. sich ergaben.

Aber das Arbeitsgebiet war viel zu groß geworden, als daß Raffael an der Ausführung überall hätte teilnehmen können. Nicht einmal die Entwürfe konnte er mehr vollständig herstellen. Oft mußten die Grundzüge und der allgemeine Plan, sowie seine persönliche Anweisung genügen. Die Zeichnung des Einzelnen wurde den Schülern überlassen, die allmählich in Raffaels Schule, ein jeder nach einer bestimmten Richtung hin, selbständig geworden waren. Giulio Romano war der gewandteste, der es am besten verstand, seines großen Meisters Gold in kleine Münze umzusetzen. Er zeichnete sicher und kühn, wenn man auch über den schweren Ton und die ruhigen Schatten seiner Farbe klagte und im Kreise der Gegner spottete. Giovanni da Udine, der aus Giorgiones Schule gekommen war, erfand und malte bunte Dekorationen mit Pflanzen- und Tierfiguren und allem möglichen Nebenwerke (von ihm sind z. B. die Musikinstrumente auf dem Bilde der h. Cäcilia S. 614), dazu Landschaftsbilder mit Staffage. Einen ausgezeichneten Platz unter den Schülern nehmen ferner Perin del Vaga und Polidoro da Caravaggio ein. Sie zeichneten besonders eifrig nach Antiken und führten in der Komposition von Figuren den späteren Stil ihres Meisters weiter, der ja von der Antike beeinflusst ist. Allerdings ist das Verhalten des Lehrers und das der Schüler in Bezug auf das Altertum wesentlich verschieden. Raffael nimmt auch in seinen späteren Bildern von antiken Denkmälern nur die Nebensachen: Dekoration, Geräte, Rüstungen, eine antike Statue, Marsyas oder Apollo, einen Opferapparat. Er macht es also der Art nach nicht viel anders, als seine alten florentinischen Vorgänger, und geht der Menge nach nicht einmal soweit, wie z. B. Mantegna in seinem „Triumph Cäsars“.

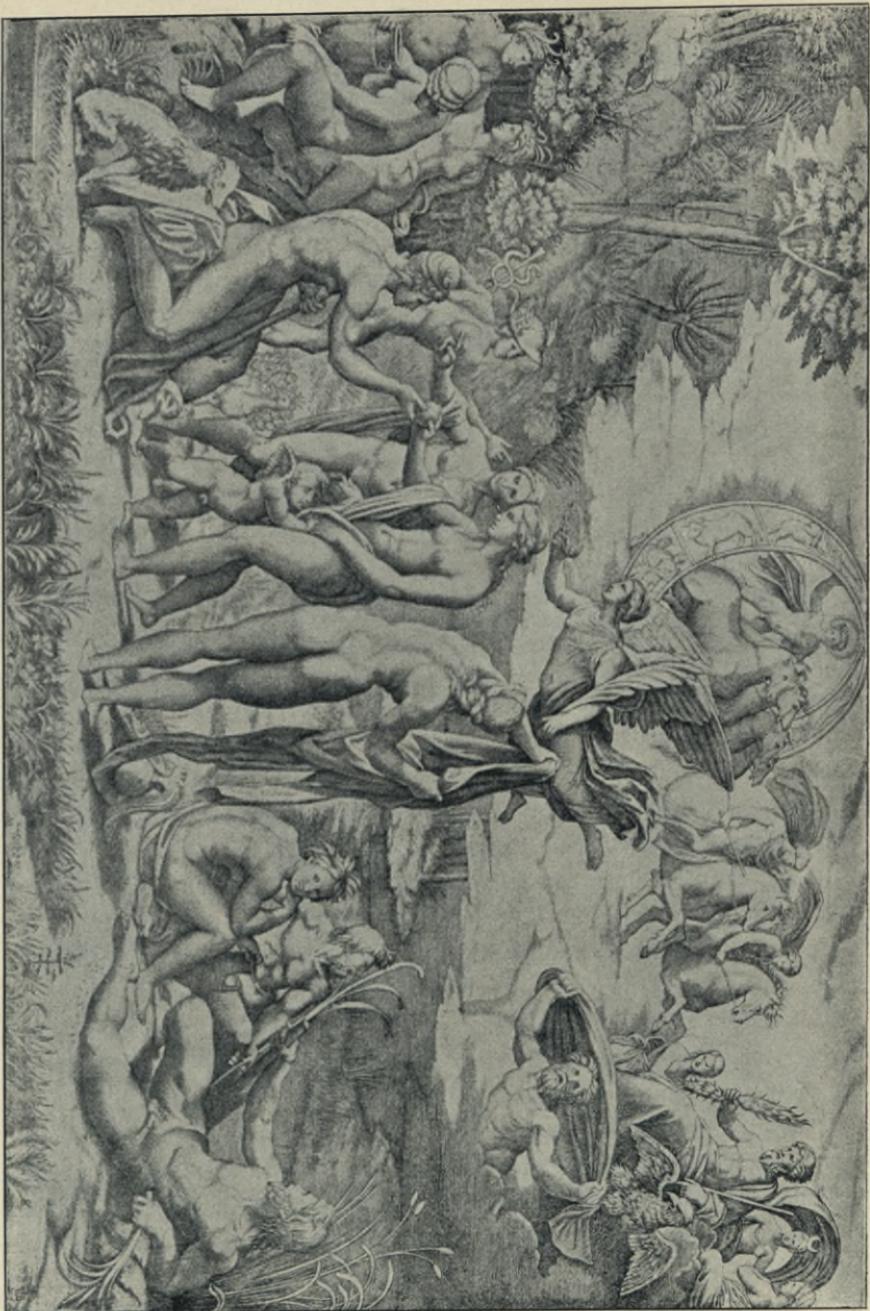


Fig. 308. Das Urteil des Paris. Bild von Marc Stron und Staffels Zeichnung.

Dergleichen kann hier und da einer Darstellung Raffaels äußerlich ein etwas antikes Kostüm geben, z. B. auf einzelnen Tapeten mit Figuren aus dem römischen Altertum (Opfer zu Lystra, Blendung des Elymas), wo es dann ja auch nicht so ganz unpassend ist. Aber der antikisierende Stil dringt doch nicht in die Bewegungen und in den geistigen Ausdruck ein (wie das z. B. oft bei Cornelius in den Fresken der Münchener Glyptothek der Fall ist), wofür gerade wieder jene Tapetenbilder treffliche Muster sind. In dieser Hinsicht verarbeitet Raffael, wie wir schon früher bemerkten, die großen Züge und den allgemeinen Formenausdruck der späteren griechisch-römischen Plastik innerlich zu einem neuen, eigenen Stil. Anders macht er es z. B. auf einer Zeichnung, die Marc Anton für ihn in Kupfer gestochen hat: das „Urteil des Paris“ (B. 245, Fig. 338). Hier hat er sogar für das Wesentliche der Erfindung antike Reliefs benutzt. Auf ausgeführten Bildern kommt das sonst nicht vor. Denn die vielberufenen „Drei Grazien“ (Chantilly, Galerie Numale) wären, wenn sie überhaupt von Raffael sein sollten, ein Werk seiner ersten Jugend (spätestens 1504). — Raffaels jüngere Arbeitsgenossen sind durch das Zeichnen nach der Antike gebildet worden, sie hatten, zumal unter der Leitung eines so überlegenen Meisters, nicht genug eigenen Geist zu entwickeln, um damit die Wirkung und das Uebergewicht des Musters auszugleichen. Darum verschwindet, wie wir das bei Giulio Romano sehen werden, die Seele aus ihren Werken, und die antikisierende Form bleibt allein zurück. Diese hatten sie erlernt, und mehr als man hat, kann man nicht geben. Raffael ließ seine Schüler selbständig werden, denn er brauchte sie für seine ausgedehnten Arbeiten, und in diesen macht sich später immer mehr die kühlere, antiquarische Art seiner Mitarbeiter bemerklich.

Durch solche Hilfe entlastete er sich wohl, aber er brauchte doch noch mehr Hände, die seine Gedanken ausführten. So reich war er daran, daß der Helfenden nicht zuviel werden konnten. Wie später die großen holländischen Maler es bequemer fanden, in eigenen Radierungen ihre Erfindungen schnell und in der wesentlichsten Form hinzuwerfen, anstatt alles in Bildern zu verarbeiten oder durch Schüler verarbeiten zu lassen, so bediente sich Raffael für seine Entwürfe und Kompositionen, die er zunächst nicht oder doch nicht so oder überhaupt nie zu Bildern verwenden wollte, des Kupferstiches. Seit mindestens 1512 ist er mit Marc Anton Raimondi aus Bologna befreundet, der sich nach Francesco Francia und Mantegna und nach dem Muster altniederländischer und Dürerercher Kupferstiche zu dem

hervorragendsten italienischen Stecher ausgebildet hat und zuletzt als Oberhaupt einer Reihe von Schülern dasteht. Marc Anton und seine Gehilfen haben mit Vorliebe Zeichnungen Raffaels gestochen, darunter auch solche, die dieser nie zu Bildern verwendet hat (z. B. den heiteren Tanz der Kinder und Amoretten B. 217), aber auch Zeichnungen anderer Künstler, z. B. Michelangelos (Fig. 273), sowie Zeichnungen, denen bekannte und unbekannt antike Statuen und Reliefs zu Grunde liegen. Bei vielen dieser ohne Künstlernamen gestochenen Blätter ist nicht festzustellen, von wem die Vorlagen sind, ob von einzelnen Schülern Raffaels oder von diesen Kupferstechern selbst, die, wie ja ihr Meister Marc Anton, auf der Mitte stehen zwischen den erfindenden und den bloß reproduzierenden Stechern. Raffaels Anregung reicht aber jedenfalls indirekt viel weiter, als es die Namensbezeichnung auf den einzelnen Blättern Marc Antons ausspricht.

Dieser unglaublich vielseitigen Thätigkeit mußte wohl das Ansehen Raffaels in diesem Zeitabschnitte, seit Leos X. Thronbesteigung und dem Tode Bramantes, entsprechen. Er gilt beim Papste alles; es geschehe nichts ohne ihn, versichern ein über das anderemal die verschiedensten Zeitgenossen. Aufgefangene Bilder hängen in seiner Werkstatt und werden erst nach seinem Tode von Schülern vollendet. Fürsten bitten vergebens um irgend ein Stück von seiner Hand. Isabella von Mantua erreicht in fünf Jahren trotz Castigliones Vermittelung nichts. Fast ebenso lange steht Herzog Alfons von Ferrara durch seine Gesandten mit Raffael in Unterhandlung, und er erhält nichts als ein paar schon zu Bildern benutzte Kartons und muß sich zuletzt durch Tizians willigeren flotten Pinsel entschädigen. Der Kardinal Bibbiena wünscht für Franz I. von Frankreich das Porträt einer berühmten Schönheit, Johanna von Aragonien; Raffael hat daran höchstens das Gesicht und die Hände gemalt, 1518 (Louvre; Kopien in Rom, Galerie Doria u. sonst). Wenn er nach dem Vatikan ging, sagt Vasari, so begleiteten ihn wohl fünfzig Maler, lauter tüchtige Leute, die ihm dadurch Ehre erweisen wollten; er trat auf wie ein Fürst und nicht mehr wie ein Künstler.

Raffael hatte also jetzt nicht mehr seinesgleichen. Michelangelo war in diesen Jahren (1516—34) fast immer abwesend in Florenz, als „päpstlicher Bildhauer“, ein Titel, auf den er wenig stolz war. Er war teils für Leo, teils für die florentinischen Medizeer beschäftigt mit Arbeiten, die ihm keine Freude machten und nie fertig wurden. Wohl konnte es ihn noch schwermütiger stimmen, wenn er von den Erfolgen seines jüngeren Nebenbuhlers aus Rom geschrieben bekam. Aber auch dieser blieb in den Stürmen der

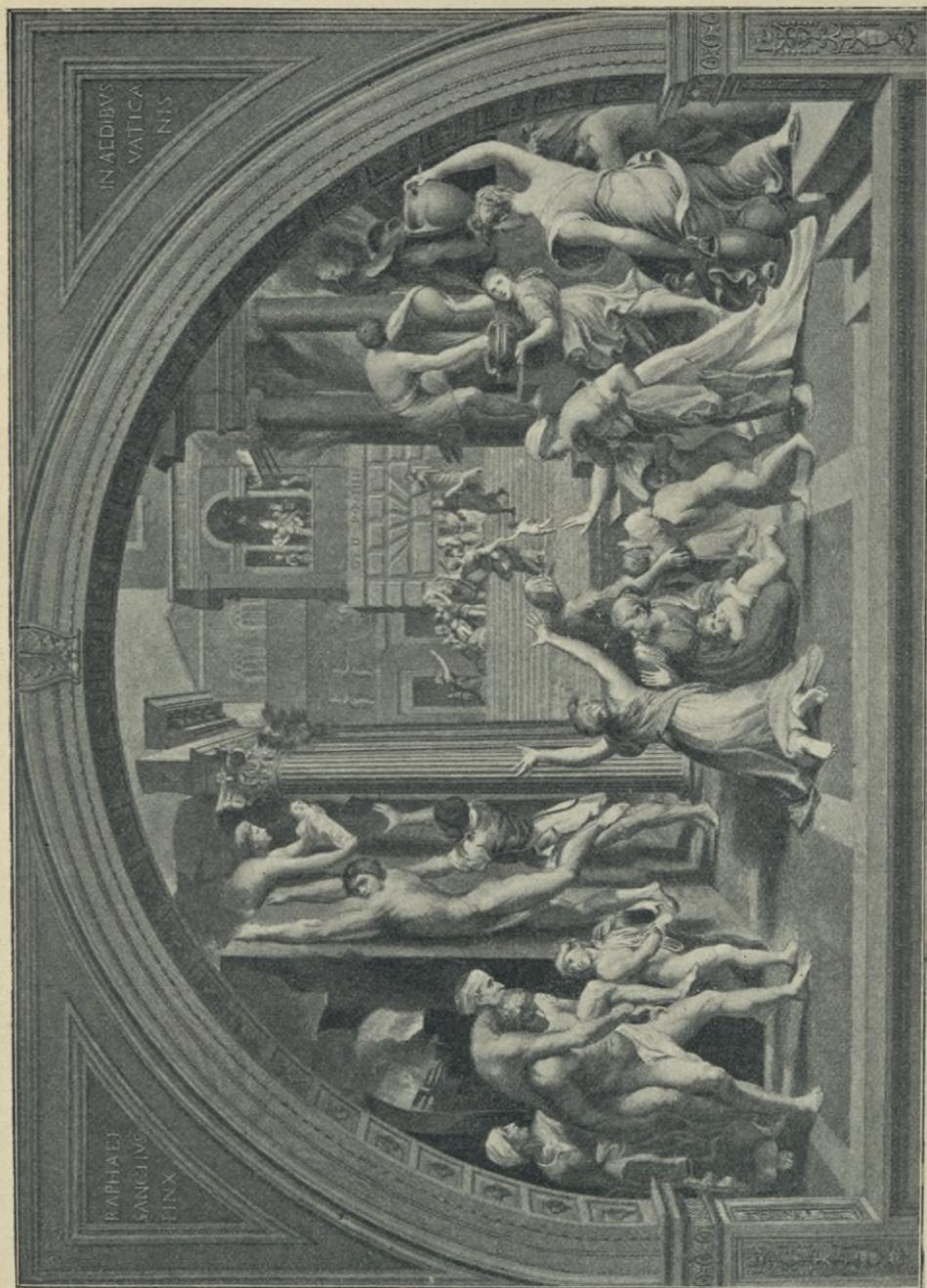


Fig. 339. Der Burgbrand, von Raffael. Vatikan, Stangen.

sich an ihn drängenden Anforderungen nicht so leicht und heiter, wie einst. Er fing an verstimmt und nervös zu werden. Ein Berichterstatter schreibt ein Vierteljahr vor seinem Tode, so bedeutende Menschen wie Raffael seien immer melancholisch. Michelangelo hat sich nie an Intriguen gegen Raffael beteiligt. Desto mehr aber Sebastiano del Piombo, der jetzt sehr aufgebracht gegen ihn ist, — vielleicht seit Raffael die Arbeiten in Agostino Chigis Villa übernommen hat — und es nicht fehlen läßt an den häßlichsten Neußerungen. Sebastiano fand einige Unterstützung. Manche hielten ihn für einen vollwichtigen Nebenbuhler Raffaels. Ariost nennt ihn in einer Reihe mit Raffael und Tizian. Er selbst schätzte sich, wie man aus Stellen seiner Briefe sieht, als Maler von Staffeleibildern sogar noch höher. Bald (1818) sollte er mit Raffael in Konkurrenz treten.

Doch zunächst haben wir die verschiedenen Fresken Raffaels aus Leos Pontifikat zu betrachten. Wir beginnen mit denen der dritten Stanze (dell' incendio).

Hier sind Ereignisse aus dem Leben Leos III. und IV. wahrscheinlich auf direkten Wunsch ihres selbstgefälligen Nachfolgers zusammengesucht und dadurch zu einer Huldigung für ihn verarbeitet worden, daß den früheren Päpsten seine Züge gegeben und Personen seines Hofes mit eingefügt wurden. Auf dem Bilde der ersten Langwand ist (1514) ein Seesieg Leos IV. über die Sarazenen bei Ostia dargestellt in vielen einzelnen Gruppen, die nicht, wie es sonst bei Raffael geschieht, durch die Gesamtkomposition zusammengehalten werden. Raffael hat dazu mit Rötel einen Krieger gezeichnet und das Blatt nachher an Dürer geschenkt (Albertina, Br. 176). Er wird ebenfalls die Arbeit geleitet haben, die seine Schüler nicht nur ausführten, sondern im wesentlichen auch entwerfen mußten. Denn nach der Formgebung zu urteilen, scheint er selbst keinen persönlichen Anteil an den einzelnen Gruppen zu haben, während er gleichzeitig in drei Federzeichnungen (Oxford) den Gegenstand, die Schlacht bei Ostia, ganz frei bearbeitet hat in einer Form, die auf dem Fresko keine Verwendung gefunden hat. — Dagegen erkennt man sofort seine Erfindung und vielfach auch in der Zeichnung seine Hand auf dem großartigen Bilde der gegenüber liegenden Langwand: dem Burgbrand (Fig. 339). Die obskure Legende von einem Brande im Borgo, dem Quartier am Vatikan, den einst Leo IV. löschte, indem er das Zeichen des Kreuzes schlug, ist hier unter dem Eindruck der antiken Poesie, durch die Schilderung des Brandes von Troja bei Vergil, zu einem mächtig bewegten, weltgeschichtlichen Vorgang geworden, wobei die Figur des segnenden Papstes

mit seinen Kardinälen weise in den Hintergrund gerückt ist, indessen sich vorne ein Spiel von frei erfundenen einzelnen Gestalten und Gruppen entwickelt, so schön und großartig, wie sie nur Raffael jemals geschaffen hat. In diesen Männern und Weibern, deren Urbilder er unter dem Volke des Borgos finden konnte, giebt er die äußerste Erhöhung der physischen, nicht der geistigen Natur, die sich mit seinem Stil verträgt, und stellt sie Michelangelos Menschen an der Sixtinischen Decke entgegen. Ausgeführt haben auch dieses Bild seine Schüler; die Farbe ist trüb und schwer. — Die Fresken der beiden Fensterwände sind später (1516—17) und sie sind wieder Schülerarbeit: bloße Zeremonienbilder von großer Prachtentfaltung. Namentlich das erste, die Krönung Karls des Großen durch Leo III. (nebenbei nach bereits alter Ansicht eine Huldigung Leos X. für Franz I.) zeichnet sich durch viele schön gemalte Kostüme und lebensvolle Porträts aus. Das andere, der sogenannte Reinigungsseid Leos III. vor Karl dem Großen, hat nicht einmal diesen frischen Reiz. Raffael dachte schon an andere Dinge, als seine Gehilfen hier in dieser Stanze zeichneten und malten. — In dem vierten Raume, dem Konstantinskaale, ist überhaupt erst nach seinem Tode gemalt worden, und nur an den Entwürfen zu den ersten beiden Bildern, der „Erscheinung des Kreuzes“ und der „Konstantinschlacht“, ist Raffael selbst noch beteiligt gewesen. Giulio Romano hatte längst die Leitung und die Ausführung solcher Aufgaben an sich genommen.

Raffael war während der Jahre 1515 und 16 mit einem Werke beschäftigt, das man wohl, wenn man seinen Umfang und seine Tiefe zugleich ermißt, als sein größtes bezeichnen darf: mit den Kartons zu den Vatikanischen Tapeten, die Springer treffend die Parthenonskulpturen der neueren Kunstgeschichte genannt hat. Raffael lenkt hier nach der dramatischen Bewegung seiner mittleren Stanzbilder ein in die sanfteren Geleise der Erzählung und schildert wieder die alten heiligen Geschichten, wie es seine großen florentinischen Vorgänger Masaccio, Filippo, Ghirlandajo gethan hatten. Aber wieviel reicher und innerlicher ist nun durch ihn die Kunst des Schilderns geworden! Leo X hatte es nur auf eine äußerst prächtige Dekoration abgesehen. Zehn bunte, golddurchwirkte Teppiche mit Geschichten des Petrus und Paulus nach den Evangelien und der Apostelgeschichte sollten an den beiden Langwänden der Sixtinischen Kapelle, unterhalb der Fresken der Florentiner, und an der Altarwand hängen, und sie hingen da zum erstenmale bei ihrer Einweihung 1519. Sie waren in Brüssel gewebt worden. Sie sind längst verblaßt und sind nach vielerlei Schicksalen nur noch in



Fig. 340. Steinigung der Spottel, Satirische Zeichnung von Staedel. Steinigung.

Trümmern im Vatikan vorhanden. Aber sieben\*) von den Kartons, die Raffael mit Hilfe seiner Schüler hergestellt hatte, sind erhalten, und ihre Darstellungen gelten, seit Jahrhunderten in Kupferstichen verbreitet, als der höchste erreichbare Ausdruck der betreffenden biblischen Vorgänge. Man kann Paulus nicht höher fassen, als wie ihn Raffael in der Predigt auf dem Areopag dargestellt hat. Man kann das Verhältnis der Jünger zu Christus nicht mannichfacher und lebendiger ausdrücken, wenn es zugleich gehalten und würdig bleiben soll, als es bei der Schlüsselübergabe an Petrus in dem „Weide meine Lämmer“ (Fig. 340) geschieht. Und das Landschaftsbild mit „Petri Fischzug“, woraus die großen Menschen in den klein gehaltenen Schiffen absichtlich stark hervortreten, und mit den drei Fischweibern im Vordergrunde (das einzige Bild, welches auch als Gobelin schön herausgekommen ist, weil der Gegenstand der Technik günstig war) macht einen vollkommen überzeugenden, naturwahren Eindruck. Raffael ist nach allen diesen Seiten, im Einzeltypus, im geistigen Ausdruck der Gruppen und in der ganzen äußeren Erscheinung über die Florentiner hinausgegangen. Seine Menschen sind ebenso erhaben, wie die Masaccios, mit dem er sich in einzelnen Motiven berührt, aber sie haben noch mehr Blut. Ihre Lebensäußerungen sind deutlicher und individuell mehr unterschieden. In Bezug auf Filippo und Ghirlandajo ist öfter bemerkt worden, daß bei ihnen die Repräsentation, das schöne Dasein, mehr ist, als das was die Menschen zusammengeführt hat. Bei Raffael kommt der Inhalt des Lebens wieder mehr zu seinem Rechte. Wir verstehen die Erzählung aus den Gesichtern, aus den Bewegungen, auch wenn diese garnicht heftig sind, und aus der Gruppenbildung. In dieser ist Raffael Meister; er weiß aus einzelnen Gruppen ein Ganzes zusammenzuschließen, das nirgends Lücken zeigt, außer wo ein leerer Raum eine künstlerische Absicht zu erfüllen hat.

\*) Im Southkensington Museum, auf Umwegen aus Brüssel, in zum teil schlechter Erhaltung: 1. Petri Fischzug. 2. Weide meine Lämmer. 3. Heilung des Lahmen. 4. Tod des Ananias. 5. Blendung des Elymas. 6. Opfer zu Lystra. 7. Paulus auf dem Areopag. — Zu drei Teppichen, die sehr viel geringer sind (8. Steinigung des Stephanus. 9. Bekehrung des Saulus. 10. Paulus im Gefängnis) sind keine Kartons mehr vorhanden, und Raffael selbst wird daran kaum beteiligt gewesen sein. Ein erster erst 1869 im Vatikan aufgefundenener Teppich: die Krönung Mariä, ist von Raffael komponiert (Handzeichnung in Oxford), man nimmt an, daß er gerade über dem Altar gehangen habe. Ob er aber zu dieser Folge von Teppichen (der sog. scuola vecchia) gehörte, ist zweifelhaft. — Ein besser erhaltenes altes Exemplar der Teppiche, als das Vatikanische, ist in Berlin, woran nur 10. fehlt.

Von dem nur scheinbar antiken Stil auf diesen Bildern ist schon früher die Rede gewesen (S. 629). In dem „römischen“ Kostüm der Tapeten hat Raffael sozusagen einen internationalen Kleiderschnitt für biblische Historien gegeben, sofern ihn nicht später Deutsche und Holländer wieder mehr ihrer besonderen Landessitte anpaßten. Aber wir haben uns vor diesen Bildern noch klar zu machen, wovon sich ihr Stil von dem Michelangelo unterscheidet. Raffael hat die jedesmal neuesten Werke seines Nebenbuhlers gewiß immer in seinen Gedanken gehabt. Selten aber hat er ihnen bestimmte Motive entnommen, wie z. B. die den Jehova stützenden Engel auf der kleinen in Del gemalten „Vision Ezechiels“ (Pal. Pitti). Noch viel weniger hat er den leidenschaftlichen oder schwermütigen Ausdruck oder die übertriebenen Körperformen und den Contraposto einfach übernommen. Sondern er stellt dieser Erscheinung eine andere ebenfalls über das Tägliche gesteigerte entgegen, einen nicht so gewaltigen, aber ebenso erhabenen und ruhigeren Ausdruck, einen in dieser ruhigeren Haltung der Antike näheren Stil, der aber doch durch seine größere Beseelung wieder von ihr verschieden ist. Man wird nicht leicht eine einzelne Figur Michelangelo mit einer von Raffael verwechseln. Aber noch größer ist der Unterschied, wenn man ganze Bilder vergleicht. Michelangelo ist auch darin Plastiker, daß für ihn die Aufgabe in der Einzelfigur und in einer Gruppe von wenigen Figuren liegt. Die weitere Komposition, wenn sie nicht architektonisch ist, wie an der Sixtinischen Decke, interessiert ihn nicht. Das „Jüngste Gericht“ besteht schließlich aus lauter einzelnen Gruppen. Raffael ist also ihm gegenüber auch hierin „malerisch“.

In den Jahren 1515 bis 19 erhielten auch die Loggien ihren Bilderschmuck. Der mittlere Stock des Vatikan's öffnet sich nach einem von Bramante gebauten Hofe, dem Cortile di S. Damaso, in Arkaden, die eine der schönsten Ausichten gewähren. Hier, wo man von dieser Seite her einen Zutritt in die Stenzen hat, wünschte Leo einen glänzenden Schmuck, der dann nach Raffaels Plänen wiederum von seinen Schülern ausgeführt worden ist. Für das Ganze wurde eine heiter wirkende architektonische Dekoration gewählt, die die Pfeiler der Arkaden und die rückwärts gelegene Wand bis zu den dreizehn flachen Gewölben hinauf bedeckt und die im Stile jener farbigen, auf reliefierten Stuck gemalten Ornamente der antiken Gewölbe gehalten ist, welchen Raffael und einige seiner Schüler ihr besonderes Interesse zugewandt hatten (S. 627). Diese in den Loggien namentlich von Giovanni da Udine entworfenen „Grottesken“ treten hier nicht zum erstenmale auf. Schon

Pinturicchio hatte sie angewandt (S. 289). Aber sie sind nirgends zu einer so wunderbar reichen Wirkung gebracht worden, wie hier. Seit der Zeit



Fig. 341. Bindung Moses. Fresco in den Loggien des Vatikans.

blieb diese Art von Schmuckmalerei in Übung. Aber so frei und glücklich, wie hier, hat sich die künstlerische Phantasie ihrer nicht wieder bedient. Raffaels Schüler schlossen sich später enger an die antiken Muster an,



Fig. 342. Triumph der Galatea, von Raffael. Farnesina. Nach dem Stich von T. de Mare.

und weiterhin fügte sich die Dekorationsweise dem jeweilig geltenden Zeitgeschmacke. — Die dreizehn flachen Kuppeln erhielten je vier kleine Bilder, 48 aus dem Alten und vier aus dem Neuen Testamente. Zu dieser „Bibel Raffaels“ hat aber Raffael selbst nur einen kleinen Teil der Zeichnungen gemacht. Die besten sind die ersten der Reihenfolge, die der Genesis, darunter seine Erfindungen, wie die „Findung Moses“ (Fig. 341) und andere, die vorbildlich geworden sind. Das Ganze ist noch im Zustande seiner Zerstörung (die schon 1527 bei der Plünderung Roms durch die Kaiserlichen ihren Anfang nahm), ein eigenartiges Denkmal dieser schmuckliebenden Zeit. Dieselbe Dekoration, angewandt auf zusammenhängende Wandflächen eines geschlossenen Raumes, nach der Art der pompejanischen Malereien, zeigt uns das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan (1516).

Zugleich mit diesen Arbeiten hatte Raffael eine ähnliche Aufgabe für Agostino Chigi übernommen. Eine damals nach dem Garten zu offene Halle der später sogenannten Farnesina (S. 477) erhielt in diesen Jahren ihren Freskenschmuck, der Ende 1518 fertig war: Bilder aus dem Leben Amors und Psyches nach einem Märchen des Apulejus und griechischen Epigrammen, antiken Quellen also, die ihm durch gelehrte Freunde zugänglich gemacht werden konnten. Es war nicht das erstemal, daß er für Agostino Chigi arbeitete. Er hatte schon früher (1514) in dem anderen Saale, dessen Decke Peruzzi und Sebastiano del Piombo dekoriert hatten (S. 477), zwei größere Wandbilder ebenfalls aus der antiken Mythologie gemalt: Polyphem und die Nymphe Galatea. Warum die einmal angefangene Reihe nicht fortgesetzt wurde, wissen wir nicht; erst viel später wurden Landschaften auf die übrige Wandfläche gemalt. Das Bild Polyphems ist derartig übermalt, daß es kein Urteil mehr zuläßt. Das andere Bild ist leidlich erhalten. Wir sehen schönheitstrahlend Galatea über das Meer zu uns herfahren in einem kleinen von Delfinen gezogenen Muschelschiff (Fig. 342). Um sie herum treiben Tritonen und Nereiden ihr nekkisches Spiel, und aus den Wolken schießen geflügelte Amoretten Pfeile hernieder. Den Hauptgegenstand, die Galatea und ihr Gespann, nahm Raffael aus einem berühmten Gedicht Angelo Polizianos, des Hausfreundes und Hauslehrers im Palaste der Medici (der übrigens in seinen italienischen Versen sehr oft viel mehr Empfindung zeigt, als man bei einem Humanisten voraussetzt), den Stanzen auf ein Turnier (la giostra), bei dem einst der durch die Pazzi ermordete Giuliano gesiegt hatte. Die einzelnen Motive aber, in denen sich die verschiedenen Gestalten des Freskos vorführen, konnte er zum großen Teil an römischen Kunst-



Fig. 343. Vorhalle der Farnesina. Nach Münz, Raphael.

Denkmälern beobachten. Im Eindruck kommt er hier einem antiken Kunstwerk sehr nahe, aber doch rauscht das Leben voller bei ihm in dem wunderbaren Linienflusse dieser Komposition.

In der Halle nach dem Garten (Fig. 343) hin ist also, wie bemerkt, der „Triumph Amors und Psyches“ in einer ganzen Reihe von Bildern dargestellt. Raffael entwarf sie nach einem zusammenhängenden Plane, bei dem er die alten Duellen benutzte, aber was ihm nicht zusagte, wegließ und ändernd und zusehend in Bildern weiter dichtete. Die Komposition und die Zeichnung der Kartons müssen ihm selbst zugeschrieben werden, obwohl sich von echten Handzeichnungen nicht viel erhalten hat. Die Fresken sind von seinen Schülern Francesco Penni, Giulio Romano und Giovanni da Udine ausgeführt und im 17. Jahrhundert unter Carlo Maratta übermalt worden. — In den Stichkappen über den Bogen ist Amor dargestellt in seinen Thaten, derselbe und doch immer verschieden in einem reizvollen Wechsel der Haltung und der beigegebenen Attribute. Die Zwickel zwischen den Kappen geben, gewöhnlich in mehreren mit Raffaelschem Raumgefühl in die schmalen Flächen komponierten Figuren, alles was sich auf Psyches Verhältnis zu Amor bezieht (Fig. 344). An der flachen Decke endlich enthalten zwei größere teppichartig gedachte Bilder die Aufnahme Psyches in den Olymp und die Hochzeit. — Wir unterlassen es, die bekannten Bilder zu beschreiben und geben nur einige Andeutungen für einen Standpunkt, von dem aus sie aufgefaßt werden können. Aus der antiken Mythologie ist der Kreis der Liebesgötter in der Renaissance und auch in der noch späteren Kunst am längsten lebendig geblieben. Man brauchte dazu am wenigsten Studium, man dachte nicht historisch und wollte nicht Symbole deuten, allenfalls fühlte man auch noch etwas von der Empfindung, die die antiken Künstler hatten ausdrücken wollen, wenn auch nicht jeder alle einzelnen Beziehungen und jedes Attribut verstand. Raffael schöpfte für seinen Vorwurf aus antiken Schriftquellen und hatte außerdem zahlreiche antike Skulpturen ähnlichen Inhalts gesehen. Er stand also mit seinen Voraussetzungen in der Welt des Altertums. Aber dennoch ging er ganz seinen eigenen Weg. Wer seine Bilder vergleichen will mit griechischen Reliefs aus späterer Zeit und von bewegterem Inhalt, der wird finden, daß bei Raffael die Formen gewöhnlich voller und milder, die Bewegungen fast immer weniger gehalten sind, der Ausdruck der Gesichter endlich immer seelenvoller ist. Der strengen Stilifizierung, welcher moderne Künstler antiken Vorbildern gegenüber leicht erliegen, — auch Raffaels Schülern ist es so ergangen — hat er sich nicht gebeugt und

statt ihrer seinen eigenen Stil gegeben, den wir öfter mit Worten berührt haben, der sich aber mit Worten nicht erschöpfend schildern läßt. Der Betrachtende hat sofort den Eindruck, daß in allen diesen Bildern nicht das

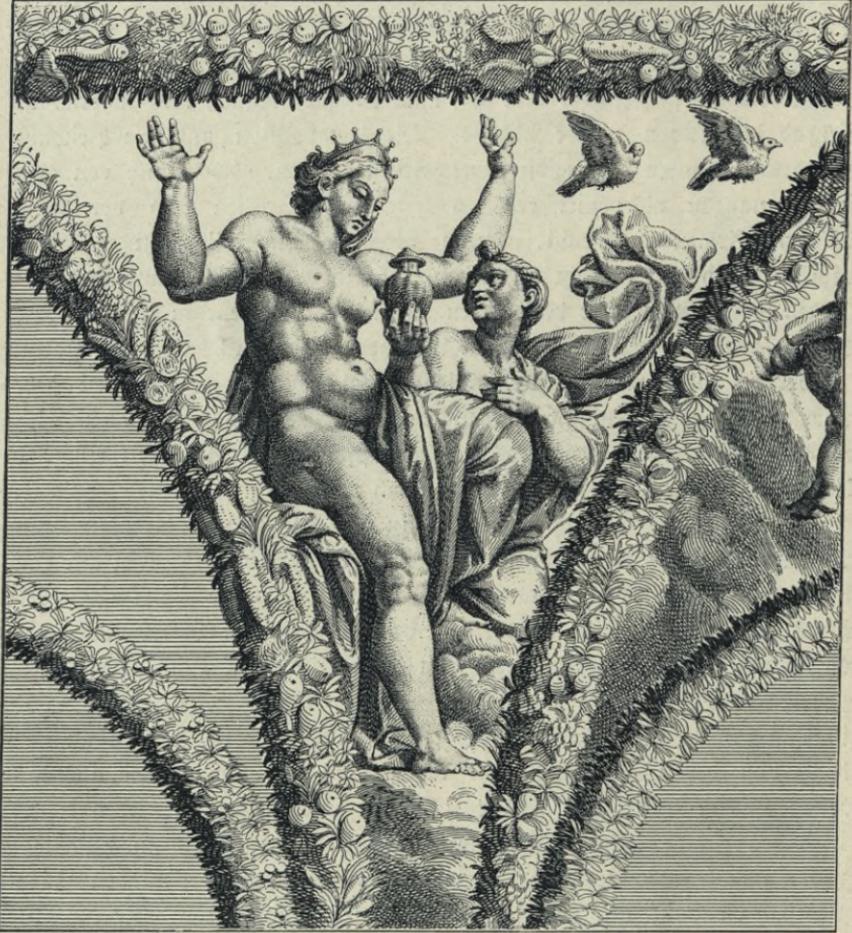


Fig. 344. Aus den Fresken Raffaels in der Vorhalle der Farnesina.

Leben der eigenen Zeit, sondern der antiken dargestellt ist, würde aber dennoch selbst bei oberflächlicher Kenntnis des Altertums keine dieser Darstellungen für antik nehmen können. Es ist oft gesagt worden, daß man sich Szenen aus dem antiken Leben, wenn sie lebendig wirken sollten, seit diesen Bildern Raffaels gar nicht mehr in einer anderen Ausdrucksweise denken



Fig. 345. Linke Gruppe der Sibyllen, von Raffael. Rom, S. Maria della Pace.

könnte, daß insonderheit das bloße Nachahmen des antiken Stils, das Archaisieren, darnach überwunden sei. Das mag für unsere Zeit richtig sein, insofern man dabei etwas Urteil und geläuterten Geschmack voraussetzt, die richtige Mischung also von historischem Denken und von Gefühl für das Allgemeingiltige in den Kunstformen. Aber lange nach Raffael hat man erst das „reine“ Griechisch z. B. in den Parthenonskulpturen kennen gelernt, und Thorwaldsens Kunst, die sich dann völlig daran anschloß, ist von den Kennern ihrer Zeit als das Höchste bewundert worden. Heute sieht man sie freilich zum Glück wohl allgemein als eine interessante Spezialität für archäologische Feinschmecker an. Wird man aber immer so denken? — Man kann eben solche allgemeine Gesichtspunkte für die Kunstbetrachtung nur für eine bestimmte Zeit und für eine annähernd gleiche Bildung derer aufstellen, denen sie dienen sollen.

Agostino Chigi verdanken wir ebenfalls die Sibyllen Raffaels in S. Maria della Pace (seit 1514), die Vasari mit Recht als ein Werk von unübertrefflicher Schönheit preist, indem er hinzufügt, diese Schönheiten hätte er den Deckenbildern Michelangelos abgesehen (Fig. 345). Aber Raffael hat nur denselben Gegenstand: erwachsene Heilige mit Kindern verbunden, wie Michelangelo, und natürlich durch Michelangelo angeregt, genommen, die Aufgabe aber völlig anders behandelt und, was das wichtigste ist, im Ausdruck und im Stil sich keineswegs nach Michelangelo gerichtet. Die vier Sibyllen sind mit erwachsenen Engeln und kleineren Putten zusammen über einem Thürbogen angeordnet als eine formell durch schöne Linien zusammenhängende und auch innerlich verbundene Gruppe von Figuren. Sie unterhalten sich mit einander oder nehmen doch auf einander Rücksicht und gehen frisch aus sich heraus, während bei Michelangelo Einsamkeit, Ernst und Trübsinn die Grundtöne sind. So zeigen auch die Körperformen der Sibyllen wohl die Größe Michelangelos, aber doch nur in dem allgemeinen Sinne, wie die Frauen der „Allegorie“ der ersten Stanze oder des „Burgbrandes“, keineswegs haben sie Michelangelos besonderen Formenausdruck, und ihre Mienen sind heiter und freundlich; die erwachsenen Engel erinnern im Stil an den Engel auf der etwas älteren „Madonna mit dem Fisch“ (Fig. 331). Man hat von jeher die vollkommene Harmonie der Linien an dem Fresko bewundert; als geschichtliches Denkmal ist es nicht minder wertvoll, weil es uns zeigt, daß Raffael sich Michelangelo gegenüber ebenso selbständig behauptet, wie gegenüber der Antike. Seltamerweise sagt Vasari in dem Leben des Timoteo Viti, dieser einstige Lehrer oder wenigstens Unterweiser



Fig. 346. Heil. Familie, genannt die Perle, von Raffael. Madrid.

Raffaels (S. 531) hätte die Sibyllen sowohl als auch vier über ihnen gemalte Propheten mit Engeln nicht nur gemalt, sondern sogar gezeichnet. Das ist unmöglich. Die Erfindung der Sibyllen kann nur Raffael gehören,

und zu den Propheten giebt es wenigstens eine echte Skizze von ihm (Uffizien, Br. 497). Aber die Propheten sind nicht nur nachträglich übermalt, sondern wahrscheinlich auch schon ursprünglich nicht streng in seinem Sinne gemalt worden, ob aber von Timoteo, der in Urbino eigenen Besitz hatte und schwerlich noch 45 Jahre alt auswärtig auf Arbeit zu gehen brauchte, ist doch sehr fraglich.

Man versteht es, daß bei einer so ausgedehnten Thätigkeit Raffael an den Tafelbildern seiner späteren Jahre selbst nur noch einen kleinen Teil der Arbeit zu übernehmen pflegte. Am liebsten beschränkte er sich auf Skizzen des Ganzen und Entwürfe zu einzelnen Teilen und überließ seinen Schülern nicht nur die Ausführung in Farbe, sondern auch schon den Karton. So entstanden zahlreiche sogenannte Schulbilder. Etwas größer war sein persönlicher Anteil, wenn das Ansehen des Bestellers einem Auftrage Nachdruck gab. Wie weit er aber bei der Ausführung selbst eingegriffen habe oder welcher seiner Schüler dafür am ehesten in Anspruch zu nehmen sei, das läßt sich der schlechten Erhaltung wegen auch bei solchen Bildern manchmal nicht mehr bestimmen, so bei dem sitzenden „jungen Johannes dem Täufer“ (Uffizien) oder dem „großen heiligen Michael“ (Louvre), den Leo X. seinem Neffen Lorenzo, dem Thronräuber von Urbino (S. 621) zu gefallen 1518 an Franz I. nach Paris schickte. Gleichzeitig ging als Geschenk für die Königin die „große heilige Familie“ (Louvre) mit. „Kalt in den Lichtern, schwarz in den Schatten, als wären sie aus Eisen oder hätten im Rauch gehangen“, so schildert die zwei Bilder spöttelnd Sebastiano del Piombo in einem Briefe an Michelangelo in Florenz. Die Komposition des zweiten ist frei, der Stil groß in den bekannten römischen Formen: der Christusknabe steigt von der Wiege aus der Mutter entgegen und wird angebetet von dem kleinen Johannes, den Elisabeth hält; zwei größere Engel bringen Kränze und Blumen, und von hinten her schaut, das Haupt auf die Hand gestützt, der heilige Josef. Trotz der Wiege im Zimmer herrscht kein traulicher Ton; alles ist vornehm geworden, die Devotion ist wieder da, aber sie ist kühler als früher. Viel intimer ist noch die etwa gleichzeitige „heilige Familie“ in Madrid: la perla (von Philipp IV. so genannt, Fig. 346). Sie hat dieselben Figuren, wie das Bild im Louvre, ohne die Engel, und dazu eine ausgesuchte Landschaft mit antiken Ruinen, die einen freundlichen Eindruck macht. Aber den traulichen, heimlichen Reiz der früheren, kleinen, noch eigenhändig gemalten Bilder kann man dennoch auf dieser großen Tafel

nicht erwarten, für die der vielberufene Helfer, Giulio Romano, wohl ebenso wichtig war, wie für die zwei nach Frankreich geschickten Bilder. Es versteht sich übrigens von selbst, daß, wenn man von Raffaels Madonnen nur die „Perle“ und die „große heilige Familie“ besäße, man ihre Schönheit ebenso bewundern würde, wie man jetzt veranlaßt wird, daß, was ihnen an



Fig. 347. Sixtinische Madonna Dresden (Teilstück), von Raffael.

der letzten Vollendung fehlt, hervorzuhoben. Wie sollte man auch, ohne Mängel, wo sie vorhanden sind, zu beachten, das Höhere und Vollkommene empfinden können!

Raffael hat uns noch einmal auf einem Tafelbilde seiner späten Zeit diesen Eindruck des Vollkommenen gegeben und trotz des sehr großen Formates in einer technischen Ausführung, die wir wenigstens dem eigenhändigen Malwerk gleichsetzen müssen, in der Sixtinischen Madonna (Dresden). Sie ist gemalt als Altarbild für das Benediktinerkloster S. Sisto

in Piacenza, weswegen auch der Titelheilige, Sixtus II., ein Märtyrerpapst, darauf angebracht ist, und gehört wahrscheinlich in die Zeit der Tapeten, deren einfach großen Stil sie hat (etwa 1515). Die Madonna (Fig. 347) hat die Gesichtszüge der Magdalena auf dem Bilde der Cäcilia und der „Dame im Schleier“ (S. 624). Raffael erreicht den, wie uns scheint, reinsten und vollkommensten Ausdruck des Ueberirdischen auf einem Kirchenbilde ohne ein Symbol, ohne jeden ritualen Zusatz, — selbst auf das Segnen des Kindes verzichtet er und läßt es noch dazu spielend die Hand auf das einwärts gezogene Beinchen legen — die ungemein einfache und ruhige Behandlung der Formen sowohl wie der Gesichtszüge erfüllen hier die verlangte Aufgabe vollständig für sich. Das Einzelne des Ursächlichen kann man aufzufinden meinen, wie die weitgestellten großen Augen der Madonna und des Kindes, oder den Kontrast der harmlos und kindlich mit verträumtem Blick über die Balustrade gelehnten Engel, oder die Bedeutung des zurückgezogenen Vorhanges für das Ueberzeugende des Visionären. In welchem Maße aber die Wirkung in diesen einzelnen Teilen der Erfindung liegt, das wird keiner ergründen, und so bleibt die Erfindung Geheimnis, und es bleibt bei der ganzen Abrechnung ein metaphysischer Rest zurück, den wir dem Genius gutschreiben dürfen. In Bezug auf das Malerische wäre hier des Lobes kein Ende. Der Vortrag ist kräftig, wo es paßt, in den Gewändern und in den Bewegungen der Gliedmaßen z. B. des Papstes, dann aber wieder leicht und dünn und zart, wie es wirksam war, um das Durchgeistigte der Form technisch auszudrücken. Der Kopf der h. Barbara ist nicht gut erhalten.

Raffael starb am 6. April 1520, an einem Karfreitag, am Vorabend seines Geburtstages (Osterfesttag, am 29. März 1483) an einem hitzigen Fieber, als er im Begriff war sich ein neues Haus zu bauen. Sein Leben schließt ab mit einem ebenso großartigen Kirchenbilde, wie es die fünf Jahr ältere Sixtinische Madonna ist. Die Transfiguration (Galerie des Vatikans) war bei seinem Tode im wesentlichen fertig; den unteren Teil hat wieder hauptsächlich Giulio Romano ausgeführt, an dem oberen aber hat jedenfalls Raffael selbst gemalt. Die Transfiguration ist ganz verschieden von der Sixtina und hat eine lange Vorgeschichte. Raffael hat sie durch viele Studien sorgfältig vorbereitet und wahrscheinlich an Stelle dieses Bildes zuerst eine „Auferstehung Christi“ geben wollen, zu der wir ebenfalls noch Zeichnungen besitzen. Er sollte sich diesmal mit seinem nunmehrigen Gegner Sebastiano messen. Bei jedem der beiden Künstler hatte der Kardinal Giulio

Medici eine Altartafel bestellt für die Hauptkirche seines Bischofsitzes Narbonne. Die Verteilung der Aufträge war natürlich. Denn nächst dem ohnehin vielbeschäftigten Raffael war Sebastiano unbestritten der erste Maler



Fig. 348. Handzeichnung von Sebastiano del Piombo. Paris, Sammlung Gatteaux.  
Phot. Braun, Clément & Co.

in Rom. Sebastiano stand noch auf seiner vollen Höhe, von der er bald auf traurige Weise herabsteigen sollte. Er malte gute Kirchenbilder, auf denen er die große Formgebung Michelangelos mit seinem eigenen tüchtigen venezianischen Kolorit manchmal sehr glücklich zu vereinigen mußte. Bisweilen kündigten sich allerdings auch schon die Uebertreibungen in der Zeich-

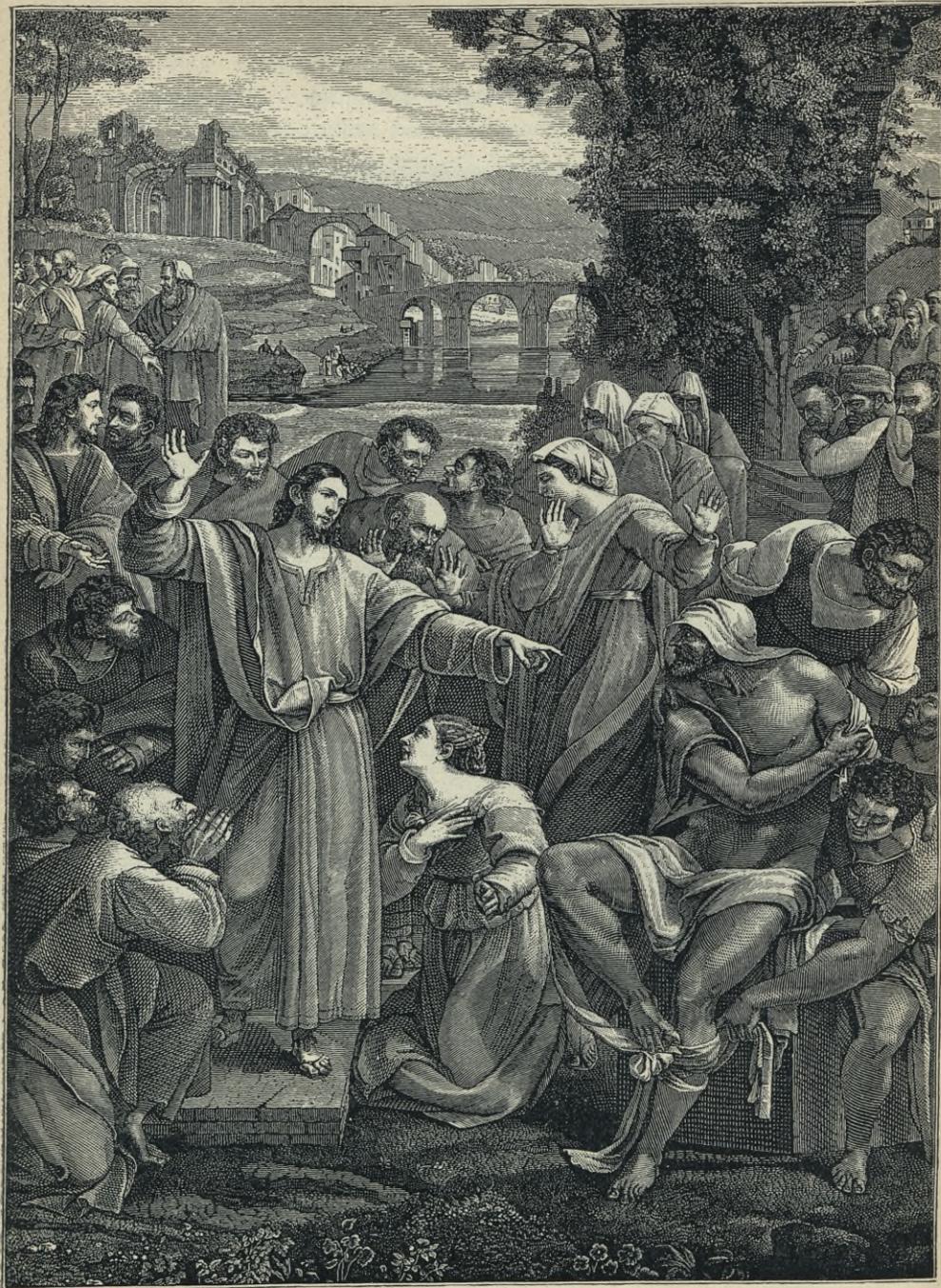


Fig. 349. Die Auferweckung des Lazarus, von Sebastiano del Piombo. London.

nung an als Vorboden seiner späteren entsetzlich rohen Figuren. Aber welcher hohen Schönheit er fähig war, zeigt z. B. eine Handzeichnung dieser Zeit (Paris, Gatteaux, Br. 210, Fig. 348). Hier scheinen Tizians Madonnenideal und Michelangelos Größe in einander geflossen zu sein.

Die Bilder für Narbonne waren 1517 bestellt worden. Sebastiano ist an seiner Auferweckung des Lazarus (London) mindestens seit Anfang 1518 beschäftigt gewesen. Er ist besorgt, daß Raffael das Bild etwa während der Arbeit sehen und etwas davon absehen möchte; er berichtet an Michelangelo, der bei einem Besuche in Rom die Anfänge in Augenschein genommen hat, brieflich nach Florenz über den Fortgang, mit dem er äußerst zufrieden ist. Endlich Ende 1519 ist das Bild fertig. Es wird ausgestellt und gefällt über die Maßen. Sebastiano und seine Freunde sind der Meinung, daß er nun Raffael überwunden habe. Raffaels dritte Stanze war seit längerer Zeit vollendet, die Decke der Farnesina war gerade der Besichtigung freigegeben, eben kommen auch die gewirkten Tapeten aus Brüssel an. Das alles kann sich mit Sebastianos Lazarus nicht messen! Man faßte eben damals allgemein in Rom das gleichzeitige Arbeiten der beiden Künstler für den Kardinal — Raffael hatte übrigens die Transfiguration im Sommer 1518 noch nicht angefangen — als einen Kampf zweier Richtungen auf. Selbst Michelangelo wurde mit hereingezogen. Manche behaupteten sogar, er hätte Sebastiano geholfen, und Vasari berichtet es ebenfalls; einige gingen soweit zu sagen, Sebastianos Verdienst bestehe nur in der Farbe, alles andere sei von Michelangelo. Man sieht wenigstens aus solchen Uebertreibungen, wie hoch die Wogen der Aufregung gingen.

Sebastianos „Auferweckung des Lazarus“ mit über zwanzig Figuren in Lebensgröße ist allerdings eine wirklich große Leistung (Fig. 349.) Christus steht links in bedeutender Haltung dem rechts auf seinem Steinbarg sitzenden Lazarus gegenüber, einer hünenhaften, am meisten an Michelangelo erinnernden Gestalt. Man darf das Bild monumental nennen. Alle Figuren sind in dem gleichen großen Stil gezeichnet, ihre Anordnung tritt deutlich hervor durch starke Licht- und Schattenmassen, die mit malerischem Sinn verteilt sind, und nach hinten sieht man an antiken Ruinen vorbei in eine sehr schöne römische Landschaft. Der allgemeine Eindruck ist der eines hohen Pathos, das auch in den übrigen bessern derartigen Bildern Sebastianos herrscht und das gelegentlich, wenn er sich auf wenige Charaktere konzentriert („Begegnung Marias und Elisabeths“ 1521, Louvre; „Christi Leichnam im Schoße der Maria“ 1525, Altarbild in S. Francesco, Viterbo) sehr er-



Fig. 350. Die Transfiguration, von Raffael. Vatikan.

greifen kann. Ebenso leicht tritt dann aber dafür die hohle Phrase ein, wenn athletenartige Menschen mit rohen Gesichtern garnichts geistiges mehr ausdrücken und, damit doch irgend etwas zu geschehen scheine, in eine grelle Kontrastbeleuchtung gesetzt werden. Schon das „Martyrium der Agatha“ (Pal. Pitti) von 1520 ist ein durch die Behandlung des Figürlichen abschreckendes Bild, aber diesmal noch dazu in fahler, kalter Farbe. Auch das Lazarusbild hat trotz seines hohen künstlerischen Wertes nicht das Warme und Seelenvolle, was wir bei einer solchen Darstellung gewohnt sind, nicht die auf das Gemüt wirkende harmonische Stimmung, die Sebastiano in seinen jungen Jahren in das köstliche Chrysostombild zu legen wußte (S. 607). Und die malerische Begabung, die daraus in so hohem Maße spricht, zeigen noch viel mehr die Porträts, mit denen er uns noch längere Zeit hindurch erfreut. So vor allen ein Prachtstück von gesuchter Einfachheit: „Admiral Doria“ (Palazzo Doria, Rom) im weiten Mantel, der keine Körperform sehen läßt; nur die rechte Hand ist zu einer befehlenden Bewegung herausgestreckt. Dabei einfarbiger Hintergrund. Alle Aufmerksamkeit fällt auf den alternden, klugen, aber unheimlichen Kopf.

Raffael setzte also dem Lazarusbilde Sebastianos die „Transfiguration“ (Fig. 350) entgegen. Daß ihm der Gegenstand seines Bildes ausdrücklich aufgegeben worden wäre, möchte man von vornherein nicht annehmen. Neuerdings aber hat man darauf hingewiesen, daß das kirchliche Fest der „Verklärung“ zur Erinnerung an einen Sieg über die Türken bei Belgrad 1456 eingesetzt und mit einer Gedächtnisfeier für zwei Märtyrerdiaconen, Felicißimus und Agapitus, verbunden worden sei. Diese wären demnach in den beiden auf dem Bilde seitwärts knieenden in Priestertracht dargestellt. Und für Giulio, der selbst Kardinaldiakon war, und für seine Bischofsstadt, deren Küsten gerade damals von Seeräubern arg bedrängt wurden, hätte die „Verklärung“ als Gegenstand des Bildes eine besondere Bedeutung gehabt. Es mag ja sein, daß Raffael damit einem Wunsche seines Auftraggebers entgegenkam. So ernst und zeitgemäß aber auch der dogmatische Inhalt des Bildes sein mochte (es wurde z. B. damals eine darauf bezügliche Gemeinschaft gestiftet, das Oratorio del divino amore), für Raffael war es eine Aufgabe nicht des Dogmatikers, sondern des Künstlers, und es wäre nicht menschlich, sondern überirdisch gewesen, wenn er nicht während der Arbeit manchmal auch ein wenig an seinen Widersacher Sebastiano gedacht hätte.

Bekanntlich ist nun die „Verklärung“ nur oben auf dem Bilde dargestellt, unten aber die Hinführung des besessenen Knaben zu den neun

Jüngern. Beide Ereignisse gehören nicht nur dogmatisch zusammen, insofern die Verklärung nach kirchlicher Auffassung die Wiederherstellung des Verhältnisses des sündigen Menschen zu Gott bedeutet, — sondern auch historisch, denn das Matthäusevangelium erzählt sie als gleichzeitig geschehen. Trotzdem war es nicht notwendig, beide Szenen auf dem Bilde zu geben; es konnte auch die Verklärung allein dargestellt werden, und das ist oft geschehen. Wer aber mit ihr die Geschichte des Besessenen auf einem Bilde verbunden darstellen wollte, konnte nur diese unten und jene oben darstellen, wie es Raffael gethan hat. Warum werden diese scheinbar selbstverständlichen Dinge gesagt? Weil trotzdem und trotz der Versicherung sehr verschiedenartiger Kenner, — Goethe, Jakob Burckhardt, Springer — daß auf diesem Bilde alles in bester Ordnung sei, immer wieder nachdenkende Beobachter die Empfindung des Gegenteils gehabt haben. Außer Betracht bleibt das allgemein Zugestandene: die lebendige Auffassung und die Energie der Zeichnung auf der unteren Hälfte, — das ist unübertrefflich, und das hier durch die koloristische Ausführung gestörte Hell Dunkel hat nicht Raffael selbst verschuldet. Ebenso unbestreitbar ist das vollendet Malerische, auch in der Ausführung, auf der oberen Hälfte, sowie der Ausdruck des Schwebens, gleich gelungen bei aller Verschiedenheit, wie auf Tizians fast gleichzeitiger Himmelfahrt Mariä. Aber für die unbefangene Empfindung bleibt befremdlich die Doppelhandlung, ausgedrückt durch die Verschiedenheit des Maßstabes, des Augenpunktes und der Beleuchtung auf den beiden Hälften, und das Bedenken will sich nicht beschwichtigen lassen durch die Versicherung jener und vieler anderer Kenner, daß keine Doppelhandlung vorhanden sei. Man kann sich auch nicht auf die Disputa berufen, denn da fehlt auf dem oberen Teile die „Handlung“, so daß der untere Teil von selbst zur Hauptsache wird. Hier aber auf der Transfiguration fehlt, wie man nun folgernd sagt, die „Einheit“, und an diesem Fehlen nimmt gerade die Empfindung mit ihrem nunmehr sich teilenden Interesse Anstoß. So wird man denn auf dem Wege der historischen, vergleichenden Betrachtung zu der Frage geführt, ob nicht doch Raffael durch eine andere Behandlung einen der beiden Teile dem anderen hätte mehr unterordnen können. Das Visionäre der oberen Hälfte konnte zur Hauptsache gemacht werden, wie es z. B. bei der „Verkündigung an die Hirten“ durch Rembrandt auf einer großen Radierung (B. 44) oder durch seinen Schüler Adriaen van Ostade auf einem Bilde (Braunschweig) geschehen ist. Ohne Frage ist hier die Wirkung des Ueberflinnlichen auf unsere Sinne, wenigstens für die Empfindung unseres Zeit-

alters, stärker gegeben. Es läßt sich aber auch der umgekehrte Fall denken, daß nämlich bei Raffael der obere Teil gegenüber dem unteren zurücktreten

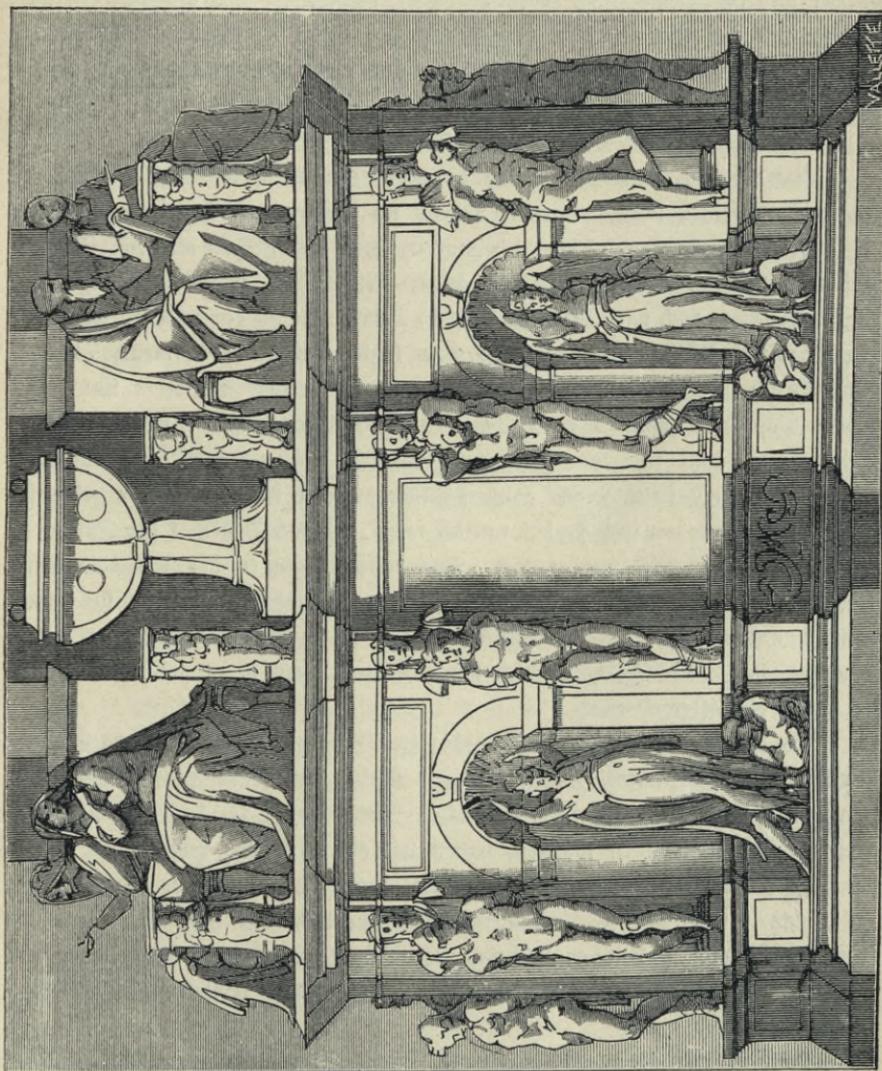


Fig. 351. Skizze zum Jutiusbentmal. Florenz, Uffizien.

wäre, ohne daß damit schon das Visionäre ganz verloren gegangen und nur das Puppenhaft-Gleichgiltige geblieben wäre, wie bei vielen älteren Florentinern, z. B. in den kleinen oberen Nebenzenen auf Sandro Botticellis Fresken

in der Sixtina. Aber um diese Gedanken zu Ende zu denken, soweit es überhaupt möglich ist, wäre ein kleines Buch zu schreiben. Wir schließen darum mit der Bemerkung, daß die Betrachtung, zu der auch wir geführt worden sind, bei aller Anerkennung der beiden Teile des Bildes wohl niemals aufhören wird, in Bezug auf die Art ihrer Verbindung durch den großen Künstler sich ihren eigenen Weg zu suchen.

Wie war es inzwischen Michelangelo ergangen, während Raffael den letzten Teil seines kurzgemessenen Lebens im Siegeslaufe durchgeilt hatte?

Michelangelo, der 1516 nach Florenz hatte übersiedeln müssen (S. 630), nahm erst 1534 wieder dauernd seinen Aufenthalt in Rom, lange nach Raffaels, lange auch nach Leo's X. (1521) Tode. Schon ein anderer Medizeer, der Kardinal Giulio, und zugleich der letzte, hatte als Clemens VII. auf dem Thron gesessen und war gerade damals gestorben. Erst unter dem neuen Pontifikat (Paul III. 1534—49) kam Michelangelo zurück. Innerhalb dieses auch für die politische Geschichte Italiens wichtigen Abschnitts hat Michelangelo seine beiden großen Skulpturwerke im wesentlichen geschaffen — vollendet worden sind sie bekanntlich nicht —: das Denkmal für Julius II. und das für die Medizeerherzoge. Das erste pflegte er die Tragödie seines Lebens zu nennen. Das zweite konnte mit demselben Rechte so heißen. Einige andere zum teil ebenfalls nicht fertig gewordene Arbeiten gingen daneben her. Als Michelangelo dann endlich nach Rom zurückkehrte, war er schon ein alter Mann.

Es ist bisweilen höchst merkwürdig zu sehen, wie die Politik das Schicksal der Kunstwerke bestimmt. Daß die großen Maler der Renaissance Bilder malen mußten, mit deren Hilfe ihre fürstlichen Auftraggeber Vorteile für ihr Haus und ihr Land erreichen wollten, haben wir oft gefunden; Privatleute machen es in der kleinen Welt ihrer Interessen ja auch nicht anders. Aber in der Geschichte dieser beiden Denkmäler Michelangelos, die man schon an sich Kunstwerke von politischer Absicht und Bedeutung nennen kann, sehen wir geradezu die Politik der italienischen Staaten als Ursache ihre Wirkung ausüben.

Das Denkmal für Julius II. hatte Michelangelo zunächst noch in den letzten Regierungsjahren dieses Papstes entworfen als einen gewaltigen zweistöckigen Freibau in den architektonischen Formen, die das einrahmende Gerüst der gerade vollendeten Sixtinischen Deckenfresken zeigt. An dem unteren Stockwerk sollten Sklaven stehen als Repräsentanten der von dem Papst

unterworfenen Provinzen und Viktorien mit Feinden zu ihren Füßen, oben aber noch selbständiger wirkende Statuen, darunter die des Papstes und der „Moses“ (Fig. 351). Im ganzen waren vierzig Statuen gerechnet und dazu Reliefs. Der mit den Erben des Papstes 1513 — schon unter Leo X. — abgeschlossene Vertrag setzte an die Stelle des Freibaus einen nur auf drei Seiten freien Frontbau, und da sich der Entwurf immer noch als zu unständig erwies, so verkleinerte man in einem neuen Vertrage 1516 den Grundriß der Fassade, die nun flacher an die Wand gestellt werden sollte, und beschränkte sich auf sechzehn Freiskulpturen, zwölf unten und vier auf der Plattform. Noch in demselben Jahre mußte Michelangelo auf Befehl Leos X. die Arbeit liegen lassen. Der Papst führte gerade damals den entscheidenden Streich gegen den Herzog Francesco Maria von Urbino (S. 621), den nunmehrigen Erben des Papstes Julius II., und er wollte Michelangelo zum Ruhme seines eignen Hauses verwenden. S. Lorenzo in Florenz, die Pfarrkirche der Medici und zugleich ihr Familienmausoleum, hatte noch keine Fassade. Diese wollte nun Leo so großartig und prächtig, geschmückt mit Statuen und Reliefs, von Michelangelo errichten lassen, daß hinter diesem Werke das Juliusdenkmal, wenn es ausgeführt wurde, zurückbleiben mußte. Michelangelo machte Pläne über Pläne, bestellte in den Marmorbrüchen Material und arbeitete als päpstlicher Baumeister in Florenz. Aber das Unternehmen war viel zu groß angelegt; es kam zu nichts, und vier Jahre später wurde es endlich nach vielerlei Merger und Verstimmung aufgegeben (1520). Um diese Zeit starb Raffael. Bald darauf Leo X. Nach einer kurzen Zwischenzeit der Regierung Hadrians VI. kam Clemens VII. auf den Thron (1523—34). Ihm lag, abgesehen von vielen anderen Aufträgen an Michelangelo, das Medizeerdenkmal am Herzen. Diese Angelegenheiten werden uns später beschäftigen. Für jetzt bleiben wir bei dem Juliusdenkmal stehen. Ueber Clemens VII. zogen bald am politischen Himmel drohende Wolken auf. Der rechtmäßige Herzog von Urbino war in sein Land zurückgekehrt, fand Schutz bei Venedig und bald sogar bei dem Kaiser, und der Papst mußte, schon ehe er durch seine französische Politik in die ärgste Not gekommen war, auf die Wünsche des Herzogs Francesco Maria billige Rücksicht nehmen. Dieser ließ vielfach durch Gesandte mit Michelangelo verhandeln. Vier Statuen waren längst fertig: der „Moses“, zwei Sklaven und der „Sieger“, — endlich kam es 1532 zu einem Vertrag, der den Plan auf ein ganz bescheidenes Maß zurückführte. Das Grabmal sollte einfach, wie die üblichen Papstdenkmalen, werden, statt vierzig Statuen

folgte es im ganzen nur sechs haben, und statt in der Peterskirche, an die nicht mehr zu denken war, sollte es in der kleinen Titularkirche des Ver-

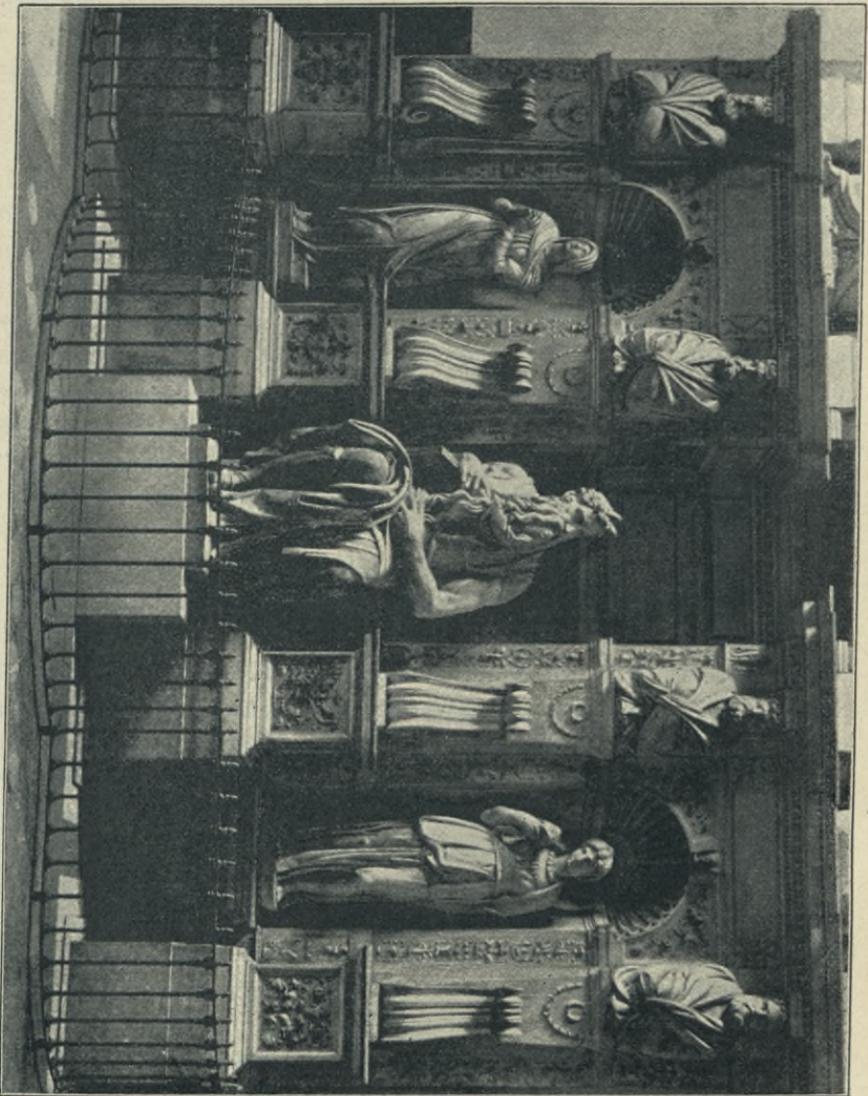


Fig. 352. Das Juliusdenkmal (unterer Teil) in S. Pietro in Vincoli zu Rom.

storbenen, S. Pietro in Vincoli, aufgestellt werden. Der zu ehrende war lange tot, sein Erbe, der Herzog, hatte den Wunsch, die Sache anständig zu erledigen und Michelangelo, der des Auftrags müde war, möglichst zu ent-

lasten; an übermäßigem Prunk und Aufwand war jetzt keinem von beiden mehr gelegen. Michelangelo aber brachte auch das nicht fertig. Es kam ein neuer Papst, Paul III. Farnese, der dem neuen Herzog Guidobaldo II. ein angeheiratetes Stück Land, Camerino, weil es Mannslehen sei, wegnahm, der ferner Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle und in seiner eigenen, der Cappella Paolina, beschäftigte. Der Herzog hatte den Papst zu schonen und hoffte ihn durch kleine Rücksichten, allerdings vergebens, zu gewinnen. Der Papst wünschte Michelangelo möglichst frei für seine Arbeiten zu haben. So kam denn endlich 1542 ein letzter Vertrag zu stande: Michelangelo sollte die Aufsicht über das kümmerlich eingeschränkte Werk haben, selbst aber nur den Moses dazu liefern (die Sklaven waren bei dem kleinen Maßstabe des Ganzen nun nicht mehr passend), während die übrigen fünf Statuen und alles andere durch Schüler ausgeführt werden sollte. In dieser Form ist dann endlich 1545 in S. Pietro in Vincoli das in seiner ganzen Erscheinung durchaus unharmonische Denkmal aufgestellt worden: eine zweistöckige Wand mit architektonischen Gliederungen. Unten sitzt in der Mitte der Moses, links und rechts stehen in Nischen Rahel und Lea, Gewandfiguren, die das beschauliche und das thätige Leben bedeuten, nach Art der Tugenden, die man sonst zu verwenden pflegte (Fig. 352). Oben steht in der Mitte die Madonna hinter einem Sarkophag mit der liegenden Pappstatue, links und rechts sitzen eine Sibylle und ein jugendlicher Prophet.

Das war das späte und traurige Ende eines mit so vielen Ansprüchen und Hoffnungen angefangenen Werkes. Die beiden Gewandstatuen sind schließlich doch noch gegen alles Erwarten von Michelangelos Hand gemacht worden, in nicht ganz einem Jahre, wie Vasari sagt, 1542. Sie sind nicht originell und für Michelangelos Art wenig bezeichnend. Mit so vielen Gewändern pflegte er sich eigentlich nicht abzugeben. Bei der Lea richtete er sich nach der Antike, die Rahel macht mehr den Eindruck einer Madonna. Alles andere an dem Denkmal geht uns für Michelangelo nichts an. Sein wunderbar großer Moses paßt nicht in diese Umgebung, in die er sich hat einzwängen lassen müssen. Dessen Stil führt uns viel weiter zurück in die Zeit der ersten Pläne und Verträge, als Michelangelo die Decke der Sixtina gemalt hatte (1513—16). Damals werden auch die beiden Sklaven (Louvre) und der Sieger, eine unfertige Gestalt, die auf einem Gefangenen kniet, eine sogenannte Vittoria, entstanden sein. Der Moses ist Michelangelos Höchstes als plastische Einzelfigur, wie unter den gemalten sein trauernd sitzender Jeremias an der Sixtinischen Decke hervorragt. Wir erinnern zu-

gleich an den Ahnherrn dieses gewaltigen Geschlechts, Donatello's Johannes (Fig. 65). Michelangelo befand sich, als er seinen Moses schuf, ganz im Formenkreise seiner Deckenbilder. Moses sitzt äußerlich ruhig, aber von innen tief erregt und nur mit Mühe die große innere Kraft bändigend. Das linke Bein ist zurückgezogen, als ob man an das Erheben dieser hünenhaften Gestalt erinnert werden sollte, die rechte Hand hat einen Teil des langen Bartes ergriffen, der Kopf wendet sich auf die linke Seite des Körpers, dem Betrachter entgegen, der von hier aus — so war die Aufstellung der Statue, auf der linken Seite des Denkmals, ursprünglich gedacht — das volle Antlitz wahrnehmen sollte und das Profil des Körpers mit der prächtig wirkenden Verteilung seiner Glieder. Noch stärker zeigen den michelangelesken Gegensatz der Teile die beiden „Skaven“ im Louvre: der eine ist sterbend dargestellt, der andre noch gegen die Wirkung der fesselnden Bande anstrebend (Fig. 353). Die antiken Triumphbogen hatten solche vor Pilastern stehende Statuen gefesselter oder trauernder gefangener Barbaren. Von da nahm das Motiv Michelangelo, dessen Figuren man sich an eine Säule gebunden denken muß. Der Zug des tiefen Leidens, der durch die schönen Körper geht bis hinauf zu den Köpfen mit den schmerzzerfüllten Gesichtern, und der zuckende Gegensatz der Bewegungen in den einzelnen Gliedern haben einen mächtigen Einfluß ausgeübt auf die Bildhauer aller folgenden Zeiten. Es sind Allegorien, die jeder ohne Erklärung versteht, weil er ihre wahre, natürliche Grundlage fühlt. Michelangelo hat eben, wie ja auch in den Malereien der Decke, in zunächst bloß dekorativ gemeinte Figuren den früher geschilderten Inhalt seines persönlichen Stils gelegt: so bewundern wir in diesen halbvollendeten Füllstücken der Architektur noch lebendige Wesen von einem hohen, eigenen Werte. Die weiche, stoffartige Erscheinung der Oberfläche, verbunden mit dem natürlichen Fluß der Bewegungen, der „malerische Stil“ (S. 577) ist bei Michelangelo, der doch immer vor allem Bildhauer sein wollte, gefördert worden durch die Arbeit an der Decke. Zugleich aber hatte er dort mit dem Pinsel leichteres Spiel gehabt im Entwerfen und Versuchen und nachträglichen Verbessern, was nun gegenüber dem harten Marmor nicht so einfach war. So ist es gekommen, daß er bei seiner Ungeduld und der von innen heftig überquellenden Erfindung die äußeren Schwierigkeiten der Technik nicht leicht überwand, und daß vieles ganz unfertig liegen blieb oder doch nur unvollkommen ausdrückte, was er gewollt hatte.

Einmal nur noch geriet ihm in verhältnismäßig rascher Ausführung ein einfaches und edles Werk: Christus steht nackt und hält in seinen

Armen ein Kreuz mit langem Stil und ganz kurzen Querschenkeln (Fig. 354). Er schickte die Statue 1521 von Florenz nach Rom, wo sie von den Stiftern, die sie sieben Jahre früher bestellt hatten, in S. Maria sopra Minerva aufgestellt wurde. Sollte einmal Christus als Einzelgestalt ohne Beziehung auf einen bestimmten Vorgang, also ohne die Möglichkeit einer dramatischen oder tiefer begründeten geistigen Belebung gegeben werden, so war es jedenfalls die einzige künstlerische Art, ihn so aufzufassen, wie Michelangelo ihn gab: von edler, schöner, aber man möchte sagen, ernster Körperbildung und mit mäßig belebtem Gesichtsausdruck. Die Bekleidungsfrage ist dagegen nebensächlich. Denn wie nichtsagend ist z. B. Thorwaldsens segnender Christus, und man frage sich überhaupt, wie viele einzelne (die nicht zu einer Szene gehören) Christusbilder es unter den gemalten giebt, von denen man befriedigt ist. Und wie weise und richtig war es doch, daß Michelangelo hier von seinem Contraposto kaum eine Andeutung machte!



Fig. 353. Die beiden Sklaven, von Michelangelo. Louvre.

Was uns an dem ersten der beiden großen plastischen Werke Michelangelos wertvoll ist, das gehört noch seiner römischen Zeit und den ersten Jahren der Regierung Leo's X. an. Das zweite, das Denkmal der Medici, fällt ganz in die langen Jahre seines florentinischen Aufenthaltes (1516—34). Der Gedanke daran entstand zuerst, als Lorenzo, der Herzog von Urbino, gestorben war (1519). Für diesen, für den 1516 verstorbenen Giuliano, sowie für den alten Cosimo und für Lorenzo Magnifico sollten vier Grabmäler in der Familienkapelle an S. Lorenzo in Florenz ausgeführt werden. Der Kardinal Giulio beauftragte Michelangelo, Entwürfe zu machen, verständigte sich mit ihm über das Allgemeine, befaß An-

schaffungen, ohne daß doch die Angelegenheit in den nächsten Jahren weiter rückte. Der Cardinal wurde nach zwei Jahren des Wartens Papst an Leos Stelle. Das erfüllte Michelangelo mit großen Hoffnungen für die Sache der Kunst. Aber es sollte anders kommen, für ihn und auch für den neuen Papst. Clemens VII. war mindestens ebenso klug, wie Leo X., und in Geschäften noch erfahrener, außerdem aber fleißig, was Leo nicht gewesen war. Aber er hatte die unglückliche Gabe, alles anzufassen und nichts verständig durchzuführen, er war eine Natur, die vor lauter Ueberlegungen und Berechnungen und Rücksichten zuletzt zu nichts oder zu dem allernüchternsten zu kommen pflegte, ein Papst von lauter Worten ohne Wirkungen, wie der geistreiche Spötter Berni in einem seiner köstlichsten Capitoli sagt. Dementsprechend ging es ihm zunächst mit seiner Politik. Er wollte mit Hilfe von Franz I. den Kaiser und die Spanier, die schon lange in Neapel herrschten, wenigstens aus Mailand vertreiben und erreichte dadurch nur, daß alle seine Widersacher gegen ihn aufstanden, und das Jahr 1527 brachte nicht nur die schreckliche Erstürmung Roms durch die Kaiserlichen, sondern auch die — dritte — Vertreibung der Medici aus Florenz. Clemens mußte froh sein, 1530 einen leidlichen Frieden vom Kaiser zu erhalten, kraft dessen die Medici zurückkehren konnten, und der, wie sein päpstlicher Vetter, gleichfalls illegitime Alessandro erster erblicher Herzog wurde. Aus Gram über die häuslichen Zwistigkeiten der florentinischen Verwandten und über den Mißerfolg weiterer eigener Versuche in der auswärtigen Politik soll der Papst dann gestorben sein (1534). Florenz aber blieb unterworfen, und die Medici wurden nach Meuchelmorden und schweren Familienverfehlungen schließlich noch Großherzoge (1569). Michelangelo aber schuf es viel innere Bedrängnis, daß er, der Republikaner, in seiner Vaterstadt ein Denkmal zum Ruhme der Unterdrücker ihrer Freiheit herstellen sollte. Stand er doch in den Jahren des Kampfes (1527—30) gegen die Sache der Medici auf seiten der Republik. Sein inneres Wesen ging keineswegs, wie es bei Raffael gewesen war, in dem Berufe des Künstlers auf, so sehr er auch von leidenschaftlichem Eifer erfüllt war, eine große künstlerische Aufgabe zu vollbringen. Nun kamen aber noch die vielen widrigen Umstände hinzu, ihm von Anfang an äußerlich seine Arbeit zu erschweren. Zunächst hatte es an Geld gefehlt. Bei Leos X. Tode waren die Kassen leer. Sieben von Raffaels Teppichen wanderten damals zum Pfandleiher. Als dann 1524 kaum der Anfang mit dem Denkmal gemacht war, kamen Clemens VII. wieder andere Pläne, für die er Michelangelos Hilfe brauchte. Erst ein

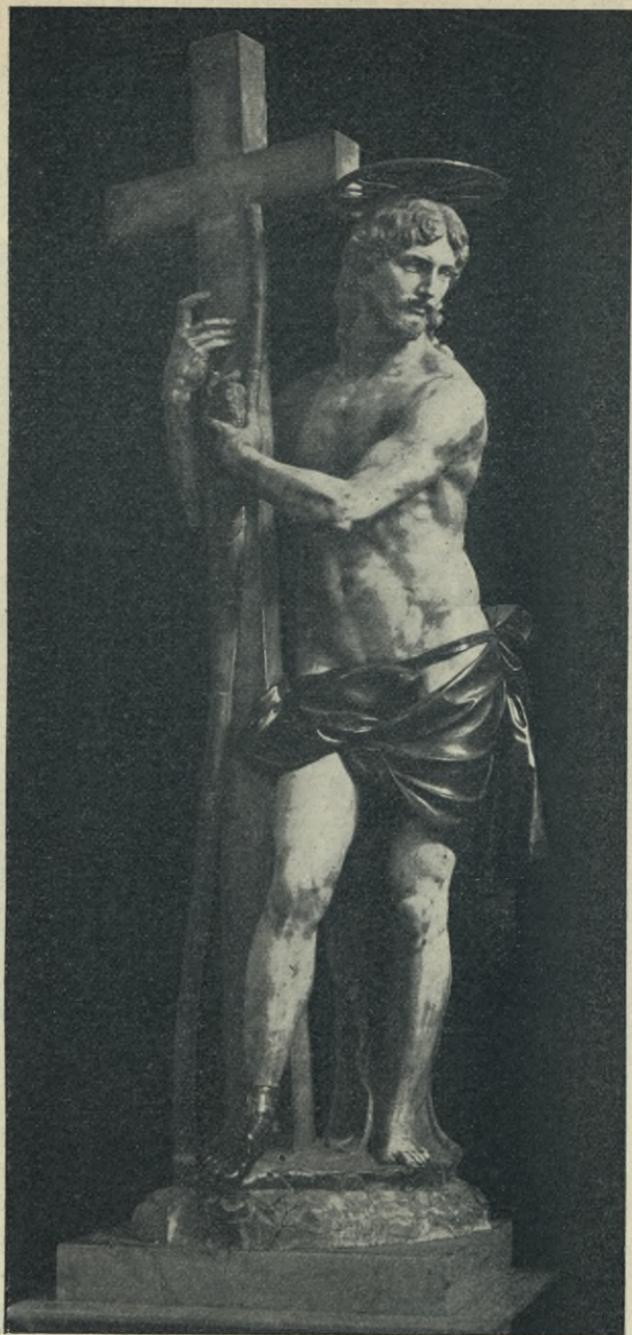


Fig 354. Standbild Christi, von Michelangelo. Rom, S. Maria  
sopra Minerva.

Jahr darauf wurden die jetzt noch vorhandenen Skulpturen angefangen. Die Denkmäler für Cosimo und Lorenzo Magnifico waren aufgegeben; man dachte nur noch an zwei einfachere Wandgräber für die beiden Herzoge. Dann kam der Krieg, und alles ruhte. Erst 1530 fing Michelangelo wieder an, weniger aus eigener Freude, als um den Papst und die florentinischen



Fig. 355. Grabmal des Giuliano de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

Medizeer, von denen er und die Seinen abhängig waren, nicht zu erzürnen. Er hatte längst mit der Einwilligung seiner Auftraggeber Gehilfen angenommen, sowohl für die Dekoration der Grabkapelle als für die Skulpturen. Daneben ging der früher begonnene Bau der Medizeischen Bibliothek her. Endlich starb der Papst (1534). Michelangelo war gerade in Rom angekommen, um vertragsmäßig eine Zeit lang dort zu arbeiten teils in der Sixtinischen Kapelle, wo er für den Papst das Jüngste Gericht auf die

Altarwand malen sollte, teils am Juliusdenkmal, das ja noch lange nicht fertig war. Da faßte er einen schnellen Entschluß. Er kehrte nie mehr nach Florenz zurück. Der Papst war nicht mehr, der ihm in Rom befehlen konnte. Für den Herzog Alessandro wollte er nicht arbeiten. Er überließ



Fig. 356. Grabmal des Lorenzo de' Medici, von Michelangelo. Florenz, S. Lorenzo.

das Medizeerdenkmal und die angefangenen Statuen ihrem Schicksal. Erst lange Jahre nachher sind die Ueberbleibsel, sieben zum teil unvollendete Statuen von seiner Hand, so wie wir sie heute noch haben, in der Mediceischen Kapelle aufgestellt worden. Michelangelo, der doch an dem Juliusdenkmal noch die letzten Meißelschläge gethan hatte, kümmerte sich nicht mehr darum, so sehr man ihn auch bat und drängte. Für ihn war die Tragödie



Fig. 357. Grabstatue des Lorenzo de' Medici (Fig. 356).

mit dem Tode des letzten Medizeerpapstes ausgespielt. Mochten Vasari und die Bildhauer und die Medizeer und die Gelehrten von der florentinischen Akademie sehen, wie sie damit zurecht kamen.

Trotzdem wirken diese Skulpturen hier noch günstiger, als die des Juliusdenkmals an ihrer Stelle in Rom. Denn sie befinden sich in derselben Kapelle, für die sie bestimmt und innerhalb deren sie sogar von dem Künstler gearbeitet worden sind, und sie sind umgeben von einer im allgemeinen seinen Entwürfen entsprechenden, passenden architektonischen Umrahmung. Die beiden „Kapitäne“ sitzen in von Pilastern eingefassten Nischen, rechts von dem Eintretenden Giuliano, links Lorenzo; unter ihnen lagern auf verhältnismäßig kurzen Sarkophagen die nackten Gestalten dort des Tages und der Nacht, hier des Abends und des Morgens (Fig. 355 u. 356). An der Rückwand, dem Altar gegenüber, sitzt die Madonna zwischen den von Schülerhand ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus, den Patronen der Medizeer.

Die Madonna ist unvollendet und hätte auch aus dem Steine nicht mehr vollständig gemacht werden können. Michelangelo scheint während der Arbeit auf Aenderungen gekommen zu sein, deren Absichten er dann nur noch andeuten konnte. Die Mutter sitzt mit gekreuzten Beinen da, und vieles einzelne ist lebhafter, energischer und unruhiger ausgefallen, als es die noch erhaltenen Skizzen zeigen.

Die liegenden Figuren sind inhaltlich gedacht als trauernd teilnehmende Personifikationen der Zeit, wie denn auch daneben solche des Raumes, z. B. Himmel und Erde, von dem Künstler beabsichtigt waren, — für ihn sind sie vorzugsweise die Träger seines Stils und die Gefäße seiner Leidenschaft. Die vielbewunderte „Nacht“ ist älter gebildet, als die „Morgendämmerung“ und während diese, lässig ruhend, erwacht ist, schläft sie fest und, wie es scheint, nach vieler Unruhe durch endliche Ermüdung, in einer erzwungenen Stellung. Der „Tag“, ihr Gefährte, ist von mächtigem Körperbau, wie Herkules, und wirft und verrenkt unwillig die starken Glieder; zornig fährt der — unvollendete — Kopf in die Höhe. Der „Abend“ dagegen, der Genosse der sanften Aurora, streckt den weichen Leib behaglicher und hat sogar noch einen Blick des Wohlwollens für den Betrachter.

Von den Herzogen wendet Giuliano, mit dem Kommandostab auf den Knien, den unbedeckten Kopf scharf auf die Seite. Lorenzo sitzt im Helm mit gekreuzten Füßen, der Kopf mit dem berühmt gewordenen Ausdruck des Sinnens — *il pensoso* oder *pensieroso* — ist leicht gegen die stützende Hand.

geneigt (Fig. 357). Es sind alles bekannte Motive Michelangelos, aber er hat sie in diesen beiden Statuen wieder besonders ergreifend angewendet. Man wird an nichts bildnisartiges erinnert. Michelangelo hat dafür, wie wir früher sahen, keinen Sinn und hat sich auch hier nicht verpflichtet gefühlt zu porträtieren. Es sollten zwei „Kapitäne“ sein, kenntlich an der Rüstung, Häupter eines hohen Hauses, wie auch sein Moses als „Kapitän der Ebräer“ bezeichnet wird. Und daß er sie sitzend darstellte, nicht liegend, wie damals gewöhnlich Grabfiguren gemacht wurden, war durch die Hervorhebung ihrer Herrscherstellung gerechtfertigt.

Man hat schon früh gemeint, Michelangelo hätte in die Skulpturen dieses Grabmals noch einen tieferen, nur den Eingeweihten deutlichen Sinn legen wollen: den der Trauer um die geknechtete Freiheit, — und er selbst hat, allerdings viel später, der „Nacht“ Verse in den Mund gelegt, die diese Meinung begünstigen. Aber die Statuen sind fast alle vor dem Sturze der Republik fertig gewesen, soweit sie es überhaupt sind, die meisten schon um 1525 begonnen worden. Was in ihnen ausgedrückt ist, kann also nicht ein bestimmter, politischer Gedankeninhalt sein, sondern nur die ernste, tiefe und bewegte Stimmung überhaupt, die der Künstler aus seiner Persönlichkeit heraus in diese Werke legte, wie früher in die Gestalten der Sixtinischen Decke oder, wo sie dem Gegenstand nach mehr Sinn hatten, in die „Sklaven“ des Juliusdenkmals. Die bereits geschilderten Eigenschaften seines Stils erscheinen hier in dem späteren Denkmal wieder und vielleicht, wenn man an den Lorenzo oder an den „Abend“ denkt, noch etwas mehr abgeklärt und milder als früher.

Er blieb nun in Rom und schuf seine letzten großen Werke: das Jüngste Gericht und die Kuppel von S. Peter. Wir betrachten sie besser, nachdem wir erst die Kunst Tizians kennen gelernt haben werden.

# Handbuch der Kunstgeschichte

von

Anton Springer

Vierte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte

Illustrierte Ausgabe

Mit 1450 Abbildungen im Text und acht Farbendruck.



## I. Das Altertum.

Mit 359 Abbildungen im Text und 4 Farbendruck. Geb. 5 M.

## II. Das Mittelalter.

Mit 363 Abbildungen im Text und drei Farbendruck. Geb. 5. M.

## III. Die Renaissance in Italien.

Mit 319 Abbildungen im Text und 1 Farbendruck. Geb. 7 M.

## IV. Die Renaissance im Norden

und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Mit 409 Abbildungen. Geb. 7 M.

Teil I—IV in eleganten Halbfranzbänden 28 M.

Der Deutsche Reichsanzeiger schreibt über das Werk:

Als Anton Springers Text zu Seemanns kunsthistorischen Bilderbogen 1879 anonym erschien, war die Kritik bald darüber einig, daß in diesem bescheiden als Textbuch einer volkstümlichen Publikation auftretenden Werk die schwierige Aufgabe, die Grundzüge der Kunstgeschichte klar und doch nicht leicht darzustellen, klassisch gelöst war. Dieser Ruhm des besten und knappsten Elementar-Handbuchs der Kunstgeschichte ist dem Werk auch in späteren Auflagen geblieben, unter denen die gegenwärtig erscheinende vierte sich insofern in veränderter Gestalt giebt, als die Abbildungen in den Text aufgenommen sind, die früher als Bilderbogen einzeln erschienen. Damit war die Notwendigkeit eines größeren Formats gegeben, so daß das Werk jetzt auch in seiner äußeren Gestalt sich anderen Handbüchern an die Seite stellen kann, deren geistigen Gehalt es zweifellos überragt . . .

Das Andenken des genialen Verfassers, dem der Verleger in dieser Neuauflage ein pietätvolles Denkmal gesetzt hat, wird damit auch bei der nachlebenden Generation in Ehren erhalten bleiben.

Jakob Burckhardt:  
**Die Cultur der Renaissance**  
in Italien

fünfte Auflage, unveränderter Abdruck der vierten Auflage

bearbeitet von

**Ludwig Geiger.**

2 Bände 8°. Geb. in Lwd. 11 M., in Halbfranz 14 M.



Jakob Burckhardt:

**Der Cicerone**

Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.

Siebente verbesserte und vermehrte Auflage.

bearbeitet von

**Wilhelm Bode.**

3 Bände und Registerband, kl. 8°. Geb. in Lwd. 16 M.

Diese neue, mit Benutzung der jüngsten Forschungsergebnisse verbesserte und erweiterte Auflage wird gegen Ende dieses Jahres (1897) ausgegeben. Das Werk ist zur Zeit ganz vergriffen.



Jakob Burckhardt:

**Die Zeit Konstantins des Großen**

Zweite, vom Verfasser selbst besorgte Auflage.

Gr. 8°. Brosch. 6 M., in Halbfranz geb. 8 M.

S. 89

S. 61







WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351733

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351905

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000315744

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-351906

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000315745

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299905