Michelangelo und Julius II. : ein Beitrag zur Antithese von Geist und Macht

Autor(en): **Gaupp, Friedrich**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **24 (1944-1945)**

Heft 10-11

PDF erstellt am: **01.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-159216

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Göttlichkeit der Mnemosyne in einer neuen, sich von der absoluten Dunkelheit der Lethe-Seite scharf abhebenden Beleuchtung. Ihr Licht indessen ging aus eigenen, tieferen Quellen auf, welche die Erforschung der archaischen Schichten der griechischen Mythologie erst noch aufzudecken hat.

---

[1]) M. P. Nilsson in der schwedischen Zeitschrift Eranos XLI, 1943. Der kleine Aufsatz des berühmten Fachmannes verdiente an sich, daß man sich mit ihm in Hinblick auf die Methode beschäftigt. Seine Belege werden hier ebensowenig wiederholt wie die von E. Rohde: Psyche II 382, 1 und 391 Anm.

[2]) Fr. 12 Diels nach Arius Did. bei Eus. P. E. XV 20; es folgt da, sich unmittelbar anschließend, ein weiteres Zitat über „Seele" und „Flüssigkeit", es steht jedoch nicht fest, ob dies die ursprüngliche Fortsetzung war. Das Flußgleichnis kehrt in fr. 49a und 91 wieder.

[3]) 493c2 *δι' ἀπιστίαν τε καὶ λήθην*. Ob da ursprünglich *δι' ἀπιστίαν* stand, wurde mit Recht angezweifelt, da nach 493a das Gefäß, *πίθος*, in Wortspiel das *πιθανόν* und *πειστικόν*, die Leichtgläubigkeit der Seele ausdrücken sollte. Danach könnte hier die Lesung vorgeschlagen werden: *διὰ πίστιν τε καὶ λήθην*.

[4]) Dies wurde gegen die ausdrücklichen Zeugnisse mit Unrecht bezweifelt.

[5]) Fr. 32b Kern. Die in das Goldblättchen eingeritzten Buchstaben sind nicht leicht zu lesen. Murray und Olivieri lesen: *IIIE MMOY*, d. h. im Zusammenhang: *ἀλλὰ πιέ μου κράνας ἀιενάω ἐπὶ δεξιά*. Die Auffassung als *πίεν μου* = *πιεῖν μου* ist auch möglich, ebenso die Lesung: *IIIE MMOI* d. h. *πιέ μοι*, doch der Vorschlag, im Gedanken *δότε* zu ergänzen, kaum erwähnenswert.

[6]) Cicero De nat. deor. III 21, 54 und zum Folgenden: Ant. Lib. 9 und Op. Met. V 295 ff. Der Name Euippe für die Musenmutter gehört in dieselbe mythologische Sphäre wie Antiope. Die Beleuchtung dieser ganzen Sphäre muß einer besonderen Betrachtung vorbehalten werden. Hier sei der Redaktion der „Schweizer Monatshefte" der Dank für die Humanität ausgesprochen, mit der sie das Erscheinen auch dieser fachwissenschaftlichen Bemerkungen, die in einer philologischen Zeitschrift ausführlicher gewesen wären, ermöglichte.

Berichtigung

Wie uns mitgeteilt wird, ist die in dem Aufsatz von H. A. Wyß im Dezemberheft 1944, S. 610, erwähnte Schrift von K. Kerényi: „Hermes" nicht im Verlag Rascher, sondern im „Rhein-Verlag", Zürich, erschienen. Der in dem Aufsatz behandelte Briefwechsel zwischen K. Kerényi und Thomas Mann wird voraussichtlich im Frühsommer dieses Jahres ebenfalls im „Rhein-Verlag", Zürich, erscheinen, und zwar unter dem Titel: „Über Romandichtung und Mythologie". Redaktion der „Schweizer Monatshefte".

Michelangelo und Julius II.

Ein Beitrag zur Antithese von Geist und Macht

Von **Friedrich Gaupp**

Über den Papst Julius II., aus dem Genueser Geschlecht der della Rovere, sagte der König Ludwig XII. von Frankreich einmal, er sei ein Bauer, gegen den man mit dem Stock vorgehen müsse. Aber Julius II. trug selbst immer einen Stock, und nicht nur seine Bedienten, sondern sogar gelegentlich ein Kardinal bekamen in einem seiner gefürchteten Wutausbrüche diesen Stock zu spüren. Die Porträts von Julius II. verraten unbändige Energie

und rücksichtslosen Willen. „Il terribile“ hat man ihn genannt, den Fürchterlichen, — aber auch den furchtbar Großen, den übermenschlich Dämonischen, nicht zu Bändigenden. Genau denselben Beinamen „il terribile“ erhielt auch der alternde Michelangelo, dessen Werke und dämonische Schaffenskraft den Menschen seiner Zeit unheimlich erschienen.

Guiliano della Rovere, der aus einfachen, ja ärmlichen Verhältnissen stammte, wurde unter seinem Onkel, dem Papst Sixtus IV., Kardinal. Sixtus hielt ihn für ehrgeizig, habgierig und hinterlistig. Tatsächlich erreichte Giuliano, daß ihm ein wertvolles Bistum nach dem anderen — darunter Avignon, Verdun und Lausanne — als Pfründen übertragen wurden. So war er bald einer der reichsten Kardinäle. Bei der Papstwahl der Borgia, Alexanders VI., mußte der Kardinal nach Frankreich flüchten wie mancher andere, der gegen die Wahl gestimmt und die Rache des Spaniers zu fürchten hatte. Alexander ließ zwei Mordanschläge gegen den Kardinal in Frankreich unternehmen, die beide mißlangen. 1503 starb der furchtbare Papst am eigenen Gift. Giuliano eilte aus seinem sicheren Versteck in Frankreich nach Rom. Die Wahl des schwer kranken Pius III. war eine Verlegenheitswahl, da sich die Kardinäle noch nicht über einen endgültigen Nachfolger Alexanders einigen konnten. Schon nach 26 Tagen starb Pius III. Inzwischen waren Giulianos Vorbereitungen, Besprechungen, Bestechungen so weit gediehen, daß er, der mächtigste aller Kardinäle, am 31. Oktober 1503, nach einem Konklave von nur 6 Stunden, als Julius II. zum Papst gewählt wurde. Die Wahl hatte ihn Tausende von Dukaten gekostet und schwerwiegende Versprechungen gegenüber Cesare Borgia, den Sohn Alexanders, der die mächtige spanische Partei unter den Kardinälen beherrschte. Aber Julius hielt seine Versprechungen nicht, und bald danach (Herbst 1504), mußte Cesare fluchtartig Italien verlassen. Julius zeigte deutlich, daß er die Borgia nicht mehr in Italien dulden würde, und die überwiegende Mehrheit des Volkes war mit ihm einig. Julius hatte Italien von dem gefährlichsten Gewaltmenschen seiner Zeit befreit.

Giulio war bei seiner Wahl sechzig Jahre alt. Seinem ganzen Wesen nach ist er noch ein Mann des jungen, kraftvoll drängenden, oft rauhen, aber gesunden und genialischen Quattrocento, aus dem er stammt. Erst mit seinem Nachfolger Leo X. beginnt der Papsthof jene Üppigkeit anzunehmen, die den letzten Anstoß zur Empörung der deutschen Völker gab. Alle Handlungen Giulios tragen den Stempel der Größe und der Macht, und alle wurden trotz des cholerischen Temperaments ihres Trägers von einem klar und weit blickenden Verstand diktiert. Er war ein geborener Herrscher, wenn auch keineswegs ein idealer Papst. Wenn Giulio enorme Schätze sammelte, so tat er es nicht des Besitzes wegen, sondern weil Geld für ihn Macht war, Macht der Kirche, Macht des Papsttums, dem er zum äußersten Glanz und zu einer imponierenden weltlichen Machtposition verhelfen wollte. Militärisch, finanziell und politisch sollte der

Kirchenstaat konsolidiert werden, gegenüber den immer mächtiger und immer drohender wachsenden Großmächten. Schon saßen die Franzosen in der Lombardei und die Spanier in Neapel, und beide Mächte waren entschlossen, die Schwäche der italienischen Staaten zu ihrem eigenen Vorteil auszunützen. Dem Kirchenstaat, der Stadt Rom, drohte ein Kampf auf Leben und Tod. Die Mittel, die Giulio anwandte, waren hart und wurden besonders nördlich der Alpen als unerträglich empfunden. Aber die enormen eingetriebenen Summen dienten nur der Stärkung des Heiligen Stuhls. Giulio hinterließ wohlverwahrt in der Engelsburg den größten Kirchenschatz aller Päpste. Er legte nicht den geringsten Wert darauf, persönlich als prächtiger Monarch aufzutreten, er scheute keine Mühsal und körperliche Entbehrung und zeigte sich der Menge oft in schmutzigen Reisekleidern. Seine Tischmanieren — er war ein gewaltiger Esser — waren berüchtigt, ausländische Gesandte schrieben nach Hause, es sei unmöglich, dem Papst beim Essen zuzusehen. Er hatte eine rauhe, aber stolze Würde, der sich niemand entziehen konnte, war wahrheitsliebend bis zur Brutalität; man zitterte vor der Wildheit seiner Zornesausbrüche. Aber er war nicht grausam, er hat vielen Gegnern verziehen und niemanden verfolgt.

Dieser Mann, dessen Leben anscheinend nur auf die Schaffung äußerer weltlicher Macht und Autorität gerichtet war, dieser „terribile“ hat gleichzeitig einen Bramante, einen Raffael, einen Michelangelo zu den größten Leistungen ihres Lebens angespornt. Man kann sich zur Not vorstellen, daß eine so völlig andere Natur wie der zarte, elegante, von allen geliebte und verhätschelte Raffael diesen Julius II. einfach blendete; die äußersten Gegensätze ziehen sich oft am leichtesten an, hier sind Reibungen und Widerstände rein psychologisch kaum denkbar. Aber daß Giulio als erster den ähnlich gearteten, schwer zu behandelnden Michelangelo in seiner ganzen Größe erkannte und ihn trotz vieler Mißstimmigkeiten immer wieder an sich zog, ihm über das Grab hinaus die Treue und Verehrung bewahrte — das ist rein menschlich vielleicht seine größte Leistung und der beste Beweis für die Einmaligkeit und Weite dieser Persönlichkeit.

Bis zum Jahre 1505, als Julius II. Michelangelo nach Rom berief, war der letztere zwar ein anerkannter Künstler, aber keineswegs unabhängig von schweren, oft kränkenden Konkurrenzkämpfen. Es brauchte die besondere Empfehlung des Florentiner Architekten Giulio da San Gallo, der bei Julius sehr beliebt war, um diesen zu veranlassen, den dreißigjährigen Michelangelo Buonarotti von Florenz nach Rom kommen zu lassen. Bei der ersten Berührung dieser beiden Männer muß sofort ein so starker gegenseitiger Eindruck entstanden sein, daß der zweiundsechzigjährige Giulio dem halb so alten Michelangelo den festen Auftrag gab, ein Grabmal für ihn zu entwerfen. Er dachte keineswegs viel an den Tod, er gedachte sehr alt zu werden, aber er wollte eine persönliche Erinnerung hinterlassen, die alles Bisherige in den Schatten stellen sollte. Und so faßte

Michelangelo auch sofort den Gedanken auf. Der an sich landläufige, beinahe banale Auftrag reizte ihn zu ganz neuartigen Ideen. Mit unerhörter Energie und großartiger üppiger Phantasie entwarf Michelangelo die erste Skizze. Dieser Entwurf, der dem Papst sofort gefiel und auf den hin er den festen Auftrag für 10 000 Scudi erteilte, ist teilweise in einer Zeichnung in den Uffizien enthalten. Er sieht einen Figurenschmuck von ungefähr 50 Statuen vor.

Es zeigte sich sofort, daß dieses Grabmal nach seiner Fertigstellung zu groß für die Basilika von Sankt Peter sein würde. So gab, noch bevor die Arbeit begonnen war, die Frage des Aufstellungsortes den Anstoß zu dem Umbau oder richtiger Neubau des ganzen Petersdoms, den Julius gleichzeitig unter Bramante in Angriff nehmen ließ. Am 18. April 1506 wurde der Grundstein gelegt, von der ganzen Christenheit wurden Beisteuern zu dem riesigen Plan gefordert. Giulios produktive, weitdenkende Phantasie schreckte auch vor den letzten Konsequenzen nicht zurück, und Bramante war der richtige Mann, der rücksichtslos die herrlichen romanischen Pfeiler der Apsis niederlegen ließ, wertvolle Grabdenkmäler in Stücke zerbrach, das Heiligtum der ganzen Christenheit in Schutt legte, um Giulios gigantischen Plänen Raum zu schaffen.

Michelangelo sollte sofort mit der Arbeit für das Grabmal beginnen und selbst in Carrara Marmor für die Statuen aussuchen. Während des ganzen Herbstes und Winters hielt er sich dort in dem ungesunden Klima auf und arbeitete acht Monate in den Steinbrüchen. Zwei Sklaven meißelte er hier an Ort und Stelle sofort im Rohen. Der Transport der riesigen Blöcke zum Teil nach Rom, zum Teil nach Florenz in seine dortige Werkstatt war außerordentlich schwierig. In Rom hatte man ihm eine Werkstatt dicht bei der Peterskirche eingerichtet; hier wurden die gewaltigen Blöcke aufgeschichtet, und das Volk von Rom sah sie mit Staunen. Der Papst ließ sich von seinem Palast einen direkten Gang mit einer Zugbrücke zur Werkstatt Michelangelos bauen, um ihn oft besuchen zu können, ohne daß ihn dabei jemand beobachtete.

Trotz dieses vielversprechenden Anfangs verlor Giulio eines Tages plötzlich die Lust am Grabdenkmal. Man redete ihm wohl ein, es könne eine schlimme Vorbedeutung haben, schon zu Lebzeiten sein eigenes Grabdenkmal zu bauen. Im Frühjahr 1506 kühlten sich die Beziehungen zwischen dem Papst und Michelangelo rasch ab, der Künstler wurde nicht mehr empfangen und reiste im April nach Florenz ab. Es war nicht gekränkte Eitelkeit, sondern die Enttäuschung, sich anscheinend in Giulio geirrt zu haben, im Einzigen, der ihn ganz verstand und dessen Gerechtigkeit und Macht er anerkannt hatte. Das ist die Stimmung des folgenden Sonetts, eines der wenigen aus Michelangelos jüngeren Jahren:

O Herr, wenn je ein Spruch die Wahrheit sagte,
so ist es der: wer hat, wird nimmer geben.

Die Schwätzer ließest du sich dreist erheben,
und lohntest jedem, der zu lügen wagte.

Ich bin's, der treuen Dienst dir nie versagte,
war, wie der Strahl dem Lichte, dir ergeben;
doch so vergeudet war mein rüstig Streben,
daß, was ich tat, dir minder stets behagte.

Zu deinen Höhen hofft' ich aufzusteigen,
gerecht wie mächtig, würdest du verschmähen,
so dacht' ich, je dein Ohr dem Haß zu neigen.

Doch nein, der Himmel läßt es ja geschehen,
daß echter Wert mißachtet sei auf Erden:
vom dürren Baum nur soll geerntet werden!

Der Papst war empört über die plötzliche Abreise Michelangelos, er schickte Boten und Gesandte nach Florenz, die versuchen sollten, schlimmsten Falls mit Gewalt den Künstler nach Rom zurückzuholen. Michelangelo drohte, die Leute des Papstes niederzuschlagen. In einem Brief schreibt er, „er habe in der letzten Zeit in Rom das Gefühl gehabt, es handle sich nicht mehr um das Grab des Papstes, sondern um sein eigenes". Er weigerte sich standhaft, nach Rom zurückzukehren, erklärte sich aber brieflich bereit, in Florenz, wo ja mehrere Marmorblöcke lagen, am Grabmal weiterzuarbeiten. Er wollte Stück für Stück nach Fertigstellung nach Rom schicken, „und Seine Heiligkeit hätte ihre Freude daran, als wenn ich selber in Rom wäre, oder vielmehr besser so, denn Seine Heiligkeit sähe, was fertig dasteht, und hätte weiter keinen Ärger davon". Außerdem sei in Florenz die Arbeit billiger.

Aber die Dinge in Rom liegen nicht so einfach. Giulio hat tatsächlich die Idee des Grabmals aufgegeben. Trotzdem will er Michelangelo wieder in Rom haben. Er will den Menschen, den Künstler um sich haben, der Arbeitsauftrag spielt eine sekundäre Rolle. Wenn das Grabmal vorläufig nicht weitergeführt werden kann, so soll er die Decke der Sixtinischen Kapelle ausmalen, die der andere Rovere, Sixtus IV., hatte ausbauen lassen. Das ist kein gönnerhaftes Mäcenatentum des Dreiundsechzigjährigen gegenüber dem einunddreißigjährigen Künstler. Michelangelo ist bereits wohlhabend und mit Aufträgen überhäuft. Es ist das leidenschaftlich großartige Gefühl Giulios, daß er allein in der Lage ist, die letzten Möglichkeiten aus dem jungen Genie herauszulocken. Die Entwicklung Michelangelos ist für ihn eine Ehrensache geworden. Deshalb ist er so wütend und enttäuscht, als der Künstler zögert und starrköpfig ist.

Giulio schreibt an die Signoria direkt: der Künstler habe ihn leichtsinniger und unbedachtsamer Weise verlassen. „Wir haben keinen Zorn gegen ihn, da wir die Manieren dieser Art Menschen kennen." Er solle zurückkommen, er werde ihn in der alten Gnade empfangen. Aber Michelangelo weigert sich weiterhin. Er denkt an eine Flucht in die Türkei, der Sultan will von ihm eine Brücke von Konstantinopel nach Pera gebaut

haben. Es ist ein enormer Plan, der ihn reizt. Aber Soderini, der Gonfaloniere von Florenz, stellt ihm vor, es sei besser in Rom zu sterben als in Konstantinopel zu leben, und verspricht ihm, ihn unter Gesandtenschutz nach Rom zu schicken. Trotz aller Versprechungen Giulios traut man dem Papst nicht. Endlich im August 1506 entschließt sich Michelangelo zur Reise, — da kommt die Nachricht, daß der Papst einen Krieg gegen Bologna begonnen habe und selbst ins Feld gerückt sei.

Die Gefahren für den Kirchenstaat hatten sich verschärft. Die Franzosen besaßen ganz Oberitalien mit dem wichtigen Hafen Genua und drängten weiter nach Süden. Das stärkste Bollwerk des Kirchenstaates gegen Norden war immer Bologna gewesen, das lange Zeit der Kirche gehört hatte, jetzt aber ebenso wie das auf dem Wege liegende Perugia von unabhängigen Tyrannen regiert wurde. Die Gefahr war zu groß, daß diese Städte eines Tages gemeinsame Sache mit den Franzosen machen würden. Deshalb waren Perugia und Bologna die ersten Angriffsziele Giulios. Er hatte nur 500 Mann mit sich, als er überraschend am 26. August 1506 von Rom abmarschierte. Giulio führte selbst den Zug an und trieb unaufhörlich zur Eile. Jetzt erst zeigte sich seine Terribilità in ihrer ganzen Stärke, wenn er unter der glühenden Sonne Helm und Schwert trug, inmitten der Soldaten sich in der Sänfte über schlechte Straßen schleppen ließ, in unwegsamem Gelände, bei furchtbaren Regengüssen zu Fuß am unentbehrlichen Stock mitmarschierte. Perugia ergab sich am 12. September ohne Widerstand. Im Triumph über diesen ersten unblutigen Sieg träumte der Papst in Perugia bereits davon, wie er nach der Befreiung Italiens, d. h. nach der Vertreibung der Franzosen, einen gewaltigen Kreuzzug der ganzen Christenheit gegen die Türken unternehmen würde, um Palästina zu erobern. Kanzelredner wurden ausgeschickt, überall dafür zu werben und Gelder zu sammeln. Dann ging es weiter gegen das starke Bologna. Auch Bologna ergab sich ohne Schwertstreich. Wie ein römischer Triumphator hielt Giulio am 11. November seinen Einzug. Unter den Zuschauern stand der staunende Erasmus von Rotterdam, das Volk jubelte. In wenigen Wochen hatte Giulio sein erstes Ziel erreicht. Er wurde überall als der Befreier Italiens begrüßt, sein Regiment in dem eroberten Bologna war gerecht, ohne kleinliche Rachegelüste. Um für alle Zukunft der Stadt sein Bild als Befreier und Herrscher vor Augen zu halten, beschloß er, über dem Hauptportal der Kirche San Petronio seine Broncestatue aufzustellen. Kein anderer sollte sie gießen als Michelangelo.

So ging bereits im November 1506 ein Brief an die Signoria von Florenz, Michelangelo nach Bologna zu schicken. Er dürfe eines außerordentlichen Empfanges gewiß sein. Nun konnte sich Michelangelo nicht mehr weigern. „Ich ging mit dem Riemen um den Hals", äußerte er, d. h. wie ein Hund, der an der Leine gezerrt wird.

Gleich nach seiner Ankunft in Bologna spielte sich eine dramatische Szene ab, die die Grundlage ihres ganzen späteren Verhältnisses vorzeichnet. Hermann Grimm beschreibt sie in seinem Werk über Michelangelo.

„Sein erster Gang war nach San Petronio, um die Messe zu hören. Hier wurde er von einem der päpstlichen Diener erkannt und gleich zu Seiner Heiligkeit mitgenommen. Giulio saß im Palaste der Regierung bei Tische und ließ Michelangelo hereinführen.

Bei Michelangelos Anblick konnte Giulio den aufsteigenden Zorn nicht bemeistern. ‚So lange also hast du gewartet', fuhr er ihn an, ‚bis wir selber kämen, um dich aufzusuchen?'

Michelangelo kniete nieder und erbat die Verzeihung Seiner Heiligkeit. Er sei nicht aus bösem Willen fortgegangen, sondern weil er sich beleidigt gefühlt. Es sei ihm unerträglich gewesen, sich fortjagen zu lassen, wie ihm geschehen sei. Giulio sah finster vor sich nieder und gab keine Antwort, als einer von den geistlichen Herren das Wort ergriff. Seine Heiligkeit möge den Fehler Michelangelos nicht zu hoch aufnehmen; er sei ein Mensch ohne Erziehung; das Künstlervolk wisse wenig, wie man sich zu verhalten habe, wo es nicht die eigene Kunst beträfe; sie wären alle nicht anders. Wütend wandte sich der Papst jetzt gegen den unberufenen Fürbitter. ‚Du wagst es', schrie er auf, ‚diesem Manne Dinge zu sagen, die ich ihm selbst nicht gesagt haben würde? Du selbst bist ein Mensch ohne Erziehung, ein elender Kerl; und er nicht! Mir aus den Augen mit deinem Ungeschick!' Und als der arme Herr wie angedonnert stehen blieb, müssen ihn die Diener zum Saale herausschaffen. ... Dem Zorne Giulios war damit ein Genüge geschehen. Gnädig winkte er Michelangelo herbei und schenkte ihm seine Verzeihung. Er solle Bologna nicht wieder verlassen, als bis er seine Aufträge empfangen hätte."

Giulio entwarf dem Künstler sofort seinen Plan einer Kolossalstatue in Bronce und fragte, was sie kosten würde. Michelangelo antwortete, es sei nicht sein Handwerk, d. h. er habe bis jetzt noch nie in Bronce, sondern nur in Marmor gearbeitet. Die Kosten schätze er auf 3000 Dukaten, aber er könne nicht garantieren, ob der Guß gelingen werde. „Du wirst sie so oft gießen", antwortete Giulio, „bis es gelingt, und du wirst so viel ausbezahlt bekommen, als du bedarfst". Michelangelo machte sich sofort an die Arbeit.

Bevor Giulio im Februar 1507 nach Rom zurückkehrte, saß er Michelangelo mehrmals persönlich Modell und konnte noch die Tonplastik selbst besichtigen. Das Modell stellte Giulio sitzend in dreifacher Lebensgröße dar, die rechte Hand war erhoben. Der Papst wollte wissen, ob es eine Gebärde des Fluches oder des Segens sein sollte. Michelangelo antwortete diplomatisch: „Du rätst dem Volke von Bologna, weise zu sein". Über die Haltung der linken Hand war er selbst im Zweifel. Sollte der Papst ein Buch in ihr halten? „Gib mir ein Schwert hinein!" verlangte Giulio. „Ich bin kein Gelehrter." Die fertige Statue aber hielt weder Buch noch Schwert, sondern die Schlüssel Petri.

Was Michelangelo befürchtet hatte, trat ein: der erste Guß mißlang. Er hatte schlechte Gehilfen und selbst keine praktische Erfahrung. Das Metall war nicht genügend erhitzt, es „kam" nur die Hälfte der Figur,

die zweite Hälfte mußte noch einmal gegossen werden. Am 30. Juli endlich war der Guß beendet, Michelangelo konnte mit der Nacharbeit, dem Polieren und Ziselieren, beginnen. Noch den ganzen Herbst und Winter wurde er in Bologna festgehalten. Erst am 21. Februar 1508 wurde die Statue vor einer jubelnden Volksmenge enthüllt.

Nach einer Abwesenheit von sechzehn Monaten konnte Michelangelo endlich nach Florenz zurückkehren. Aber schon im April reiste er weiter nach Rom, das er jetzt zehn Jahre lang nicht mehr verlassen sollte. Er glaubte und hoffte immer noch, am Grabdenkmal weiterarbeiten zu können, aber Giulio erteilte ihm — trotz anfänglicher Weigerung Michelangelos — den bestimmten Auftrag, die Decke der Sixtinischen Kapelle auszumalen.

Michelangelo begann die Arbeit an seinen Entwürfen bereits im Mai. Als Preis waren zuerst 3000 Scudi festgesetzt, jedoch zeigte es sich bald, daß die Ausmalung der Decke allein einen unbefriedigenden Eindruck ergeben würde, sodaß Michelangelo für den doppelten Preis die Ausmalung des ganzen Oberraumes übertragen bekam. Die Arbeit begann mit der Erbauung eines komplizierten Gerüstes, das einerseits die Decke nicht beschädigen durfte, andererseits die Abhaltung von Gottesdiensten in der Kapelle nicht stören sollte. Zuerst nahm Michelangelo sechs Maler als Mitarbeiter an, aber ihre Arbeit befriedigte ihn nicht, nach kurzer Probe wurden sie entlassen; Michelangelo schlug alles herunter, was sie gemalt hatten, und begann eigenhändig von neuem. Niemand außer seinem Farbenreiber durfte das Gerüst betreten, — und außer Julius II.

Vom Frühjahr bis zum Herbst 1509 malte Michelangelo selbst die halbe Decke, also: die Erschaffung des Lichtes, Mond und Sonne, Gott über den Wassern, die Erschaffung des Mannes, die Erschaffung Evas, die zwei Szenen des Sündenfalls, Kain und Abel, die Sintflut. Mit dieser letzten Szene begann er. Sie enthält die meisten Figuren, in wesentlich kleinerem Format als die übrigen Szenen, es fehlt noch die monumentale Größe, die er dann in den ersten Schöpfungstagen fand. Erst allmählich tastete sich Michelangelo in die Größenverhältnisse des Raumes hinein — und in die Mystik der geschilderten Vorgänge. Immer mehr löste er sich von dem rein Stofflichen der Bibel, von ihrem Wortlaut, und entdeckte immer tiefer den ewigen Sinn dieses Beginns der Menschheitsgeschichte. Von Bild zu Bild wurde seine Darstellung großzügiger, dramatischer und gesammelter im geistigen Ausdruck, bis zu einer letzten Einheit von Tiefsinn und Pathos, von antiker statuarischer Schönheit und christlicher Vergeistigung. Trotz aller typisch menschlichen Einzelzüge, die Michelangelo seinem ersten Menschenpaar gegeben hat, sind Adam und Eva unter seinen Händen viel mehr geworden als menschliche Individuen, sie sind Titanen im Augenblick ihres Werdens und ihrer Verzweiflung, mächtige Symbole der Ureltern der gesamten Menschheit. Michelangelo steigert die zerknirschte Kreatur zu heroischer Größe, zu einer übermenschlichen, nur noch bildhaft zu ertragenden ewigen Tragik.

Und schließlich gestaltet er die göttliche Macht und Idee selbst, den Urgeist alles Werdenden, das Brausen des Weltalls, den zündenden Funken des Lebens aus der Fingerspitze des Gottes, in dessen geblähten rauschenden Mantelfalten die Seelen der noch Ungeborenen durch den Äther schweben. Es ist die einzige Darstellung der Gottheit in der gesamten Geschichte der Kunst, die den abendländischen sittlichen, geistigen, jenseitigen, überirdischen Gottbegriff wirklich überzeugend gestaltet hat, die ein Plato ebenso wie ein strenggläubiger Jude, einer der ersten ekstatischen Christen ebenso wie der große Theoretiker Augustinus, ein Loyola ebenso wie ein Luther, ein Pascal ebenso wie ein Goethe erschüttert anerkannt hätten. Was Michelangelo in seiner Gestalt Gottes und in den beiden ersten Menschen malte, war ein Gott und eine Schicksalsgeschichte der Menschheit, wie Julius II. sie begriff.

Es wäre falsch, Giulio einen religiösen Freigeist zu nennen. Theologen spielten für ihn keine wichtigere Rolle als humanistische Philosophen oder andere Gelehrte. Aber in stärkstem Maße interessiert war er an der Kirche, ihrer Unantastbarkeit, ihrer Macht, ihrem Ruhm, ihrem Glanz. In der Stanza della Segnatura, einem seiner privaten Arbeitsräume, ließ er von Raffael (von 1508—1511) alle wichtigen Gebiete des menschlichen Gedankens überhaupt in einer tiefsinnigen Komposition vereinigen: Philosophie, Theologie, Jurisprudenz, Poesie, — Christus und die Patriarchen, Apostel, Kirchenlehrer und Päpste, Heilige und heidnische Philosophen, Apollo und die Musen, klassische und moderne Dichter, Justinian, Thomas von Aquino, selbst Savonarola, der Ketzer! Es war „die große Geisterkette der Kultur" (Gregorovius).

Diese Anschauung war ein radikaler Bruch mit der mittelalterlichen Frömmigkeit, nach der die Heiden trotz aller ihrer Tugenden und Vorzüge unrettbar der Verdammnis geweiht seien. Noch Dante verbannt alle Nicht-Christen in das Inferno, höchstens mildert er ihre Strafen, wenn sie moralisch einwandfrei waren. Zwingli aber, der als geistiger Reformator viel kühner war als Luther, entwirft in seinem Glaubensbekenntnis das Gemälde von der zukünftigen Versammlung aller Heiligen, Helden und Tugendhaften. Vor dem Angesicht Gottes würden neben Abraham, Isaak und Jakob auch Herkules und Sokrates, Aristides und Antinous, Cato und die Scipionen nicht fehlen! — Nach der Kirchenspaltung mußte aus Selbsterhaltungstrieb die katholische Kirche wieder strenger das Dogma betonen. Aus der Reformation aber entstand das moralische Ideal des freien sittlichen Menschen, wie er sich in Deutschland in Goethe, Schiller und Kant am deutlichsten ausprägte, in Frankreich in Montaigne und Voltaire, in England in Shakespeare. Dieses Ideal geht zurück auf jene innere Freiheit des Papsttums, das in den Stanzen Raffaels ihren ersten bildhaften Ausdruck fand. Die Geschichte der Menschheit ist nie mehr so total, so tief und umfassend bildlich dargestellt worden wie in Michelangelos Sixtina-Decke und Raffaels Stanzen.

Was an geistig künstlerischer Leistung in jenen wenigen Jahren auf engstem Raum im Vatikan und der Peterskirche unter der Anregung und Aufsicht des einen Papstes Julius II. geschaffen wurde, ist ein nicht mehr erreichter Höhepunkt nicht nur der kunstgeschichtlichen, sondern der abendländischen Geistesgeschichte überhaupt. Wir können uns auf Grund zeitgenössischer Berichte vorstellen, wie der starkknochige, nur leicht vom Alter gebeugte Papst mit dem unheimlich raschen, alles sehenden Blick unter den buschigen weißen Brauen über die Trümmer klettert, die von der Apsis der alten Peterskathedrale übrig geblieben sind, und wie er den enormen Umfang der Pfeilerstümpfe abmißt, die das neue riesenhafte Kreuzgewölbe tragen sollen und die hier unter den Händen von hunderten von Arbeitern nachts bei Fackelbeleuchtung und am Tage unter der unbarmherzigen römischen Sonne aus Staub und Schutt herauswachsen. Neben ihm steht Bramante, der diese Riesenidee in riesige Pläne gefaßt hat, der souverän abreißende und neu aufbauende Künstler, der Gebirge von Steinen versetzt, selbstbewußt, mit unfehlbarer Sicherheit und souveränem Takt allen leidenschaftlichen Ausbrüchen des Greises gegenüber. Wir können uns vorstellen, daß von hier der Papst mit seinen wenigen Begleitern nach dem Vatikan geht, vorbei an riesigen schneeweißen Marmorblöcken, die in der Sonne liegen: die Blöcke zu seinem eigenen Grabmal, das er nicht aus dem Sinne verloren hat. Aber die Blöcke müssen warten, erst im Chor der neuen Kirche wird das Grabmal Platz haben. Er geht die wenigen Schritte zum Vatikan, — und steht im ersten Raum der langen Reihe von Gemächern, die er beziehen möchte, steht vor der Schule von Athen und vor dem jungen, zarten, eleganten Raffael. Wir können uns vorstellen, wie Julius sofort diskutiert, wie Raffael die einzelnen Gestalten erklären muß — denn der Papst ist kein Philosoph und kein Historiker —, wie seine raschen Augen über diese Gemälde mit ihren unzähligen Figuren huschen, wie er nickt und grimmig jeden einzelnen mustert, als müsse er sogar diesem Platon und Aristoteles, Justinian und Thomas von Acquino seinen Willen diktieren. Julius geht weiter, sein Stab dröhnt durch die steinernen Gänge und Treppen, er steigt hinab in die Kapelle seines Oheims, wo das dritte Werk entsteht, an das er sein Leben gehängt hat.

Völlige Stille herrscht hier in dem langgestreckten, überhohen Raum, Stille und völlige Leere. Hoch oben, dicht unter der Decke, schwebt ein kunstvolles hölzernes Gerüst. Eine hohe schwankende Leiter führt hinauf. Niemand ist zu sehen. Der Papst rafft sein langes Gewand und beginnt die Sprossen hinaufzusteigen. Er befiehlt den Begleitern unten zu warten, niemand darf ihm helfen. Der Greis steigt höher und höher, das Gerüst schwankt unter seinem Gewicht. Über die oberste Plattform schiebt sich der dunkle Kopf Michelangelo Buonarottis vor und schaut blinzelnd dem Alten entgegen. Der Maler liegt hier auf dem Rücken und malt so, Farbe ist ihm in Gesicht und Bart getropft, das schwarze krause Haar ist weiß von Kalkstaub, die Augen sind rot entzündet. Hier oben ist kein Fußfall, kein

Handkuß möglich. Michelangelo steigt dem Papst ein paar Stufen entgegen, reicht ihm die Hand entgegen und hilft ihm auf das Gerüst. Hier stehen sie neben einander und starren nach oben, wo die riesigen Leiber der ersten Menschen, der fliegende weiße Bart Gottes, sein wehender Mantel und die dunklen Wolken der Urnacht ihre riesigen Linien ziehen, kaum zu verfolgen, kaum zu überblicken, eine malerische Vision von übermenschlicher Größe. Aber für diese Beiden ist das Größte gerade groß genug, und ihr nie befriedigter Ehrgeiz, die nicht auszuschöpfende Weite ihrer Gedanken kennen keine Grenzen. Hier, auf einem schwankenden, schmutzigen Holzgerüst, hoch über dem steinernen Fußboden der Kapelle, stehen schweigend neben einander der sechsundsechzigjährige Julius II., der mächtigste Fürst Italiens, die Verkörperung der Macht aller Christenheit, — und neben ihm der vierunddreißigjährige Michelangelo Buonarotti, die stärkste geistige Potenz seiner Zeit. Wir können uns vorstellen, daß in solchen Augenblicken diese beiden Menschen sich verwandt und schicksalhaft zu einander getrieben fühlten, daß der himmelweite Unterschied ihrer sozialen Stellung, alle Gegensätze ihrer eigenwilligen Charaktere für Augenblicke vergessen waren, daß sie beide zutiefst fühlten, wie einsam sie hoch über dem Staub der Welt dem Linienspiel ihrer himmelstürmenden Phantasie ausgeliefert waren, — Geist und Macht vereinigt im Dienst höchster Leistung für die Nachwelt.

Eine solche Vorstellung ist keine romantische Phantasie, dies hat sich so oder ähnlich in jenen Sommermonaten des Jahres 1509 im Rom abgespielt. Im Herbst ließ Giulio ungeduldig das Gerüst abbrechen, die erste Hälfte der Decke war vollendet und sollte dem Volk der Stadt Rom gezeigt werden. Michelangelo durfte eine kurze Pause einschalten, dann arbeitete er weiter, oft unter unsäglichen körperlichen Mühen, unter aufreibenden Kämpfen mit den Zahlmeistern des Papstes und vielen Sorgen um Vater und Brüder in Florenz, die von seinem Verdienst lebten.

Eines Tages erscheint Giulio auf dem Gerüst und wünscht zu wissen, wann Michelangelo endlich fertig sein werde. „Wenn ich kann", antwortet dieser. „Du hast wohl große Lust, daß ich dich von dem Gerüst herunterunterwerfen lasse?" donnert ihn jetzt Giulio an. Michelangelo geht nach Hause und macht sich fertig, ohne weiteres abzureisen. Da stürzt der junge Accursio, der Lieblingspage des Papstes, herbei, bringt fünfzig Scudi, entschuldigt den Heiligen Vater, so gut es gehen will und besänftigt Michelangelo, der nun auf einige Tage nach Florenz geht und sich dann zur Arbeit in Rom wieder einfindet.

Zu Allerheiligen 1512 wurde die Kapelle geöffnet, in welcher der Papst Hochamt hielt und wo wiederum ganz Rom zusammenströmte, um das vollendete Werk anzustaunen. (Hermann Grimm.)

Vier Monate später war Julius II. tot. Noch einmal war er in den letzten Jahren in den Krieg gezogen und hatte einen großen Triumph gefeiert. Im November 1510, zu Beginn des Winters, brach er gegen Ferrara

auf, das unter französischer Herrschaft stand. Giulio hatte jetzt nur noch ein Ziel, die Barbaren aus Italien zu vertreiben. Er schloß ein Bündnis mit Venedig, versöhnte sich mit Spanien, sicherte sich die Unterstützung eines starken Hilfskorps Schweizer Söldner. Der Marsch ging über Bologna, wo eine ungeschickte und tyrannische Kardinalsherrschaft bereits wieder einen Umschwung der Volksstimmung gegen das Kirchenregiment bewirkt hatte. In Bologna wurde der Papst schwer krank, man rechnete bereits mit seinem Ableben, aber er erholte sich wieder. Am 2. Januar 1511 brach er gegen Ferrara auf, mit unerhörter Furie. Er, der früher bartlos war, hatte geschworen, sich den Bart nicht eher schneiden zu lassen, bis nicht die Franzosen aus Italien vertrieben seien. Er sah aus wie ein Bär, eine Wollkappe umschloß das mächtige Gesicht, darauf wölbte sich ein riesiger Helm, die Gestalt steckte in einem weiten Flauschmantel. Wieder marschierte der achtundsechzigjährige weite Strecken zu Fuß, durch Schnee und Morast. Bei der Belagerung der Stadt Mirandola, die am Wege lag, besuchte er selbst die vordersten Laufgräben und geriet zweimal in direkte Lebensgefahr, zwei seiner Begleiter wurden neben ihm von einer Kanonenkugel getroffen. Er marschierte nach Ravenna weiter und bereitete den Angriff gegen Ferrara vor. Da erreichte ihn die Nachricht, daß die Franzosen direkt gegen Bologna vormarschiert seien, die Bevölkerung gemeinsame Sache mit ihnen gemacht hätte und in einem blutigen Aufstand gegen die verhaßte Kardinalswirtschaft das Werk Michelangelos, Giulios Bronzestandbild, herabgestürzt und zerstört worden sei (21. Mai 1511). Giulio bekam einen der furchtbarsten Zornesausbrüche seines Lebens, aber er konnte mit seinem schwachen Heer keinen direkten Angriff gegen die Franzosen wagen. Fieberkrank kehrte er nach Rom zurück. Im August lag er auf den Tod darnieder, aber noch einmal siegte seine eiserne Natur. Erst als ein Schweizer Söldnerheer in Stärke von 18000 gut bewaffneten Landsknechten ihm zu Hilfe kam, gelang es schließlich, im Mai 1512 die Franzosen aus Italien zu vertreiben. Ein ungeheurer Jubel herrschte in Rom, die Schweizer wurden hoch belohnt, noch heute sind in den Kantonsmuseen verschiedener Schweizer Städte die Julius-Standarten zu sehen mit den Kantonswappen und dem Wappen des Papstes, die damals an die tapferen Söldner des Papstes verteilt wurden. Im November enthüllte Michelangelo seine delphische Sibylle, diese blühende junge, schöne, begeisterte Frauengestalt mit dem seherischen Blick. Julius hatte sein großes Ziel erreicht, im folgenden Februar starb er (in der Nacht vom 20. auf den 21. Februar 1513).

Er wäre immer zu früh für seine Tatkraft gestorben. Er war, wie 1510 der venetianische Gesandte nach Hause berichtete, „voll Kraftfülle und Tätigkeit, er wollte der Herr und Meister des Spiels der Welt sein". Die Pläne dieses Mannes reichten weit übers Grab hinaus — keiner wurde von seinen Nachfolgern erfüllt. Das Auftreten Luthers warf alle anderen politischen Pläne des Papsttums über den Haufen.

Auch für Michelangelo reichten die Pläne Giulios über das Totenbett hinaus: in seinem Testament bestimmte der Papst, daß das lang unterbrochene Grabmal fertiggestellt werden sollte. Ein neuer Kontrakt mit den Erben wurde aufgesetzt, aber schon bald danach begann das, was man „die Tragödie des Grabmals" genannt hat. Der ursprüngliche riesenhafte Entwurf des Grabmals wurde anfänglich beibehalten, und Michelangelo widmete wieder seine ganze Kraft diesem Werk in Erinnerung an den großen Toten. Aber der Einfluß der Familie Rovere in Rom wurde immer mehr von dem neuen Papst Leo X. Medici zurückgedrängt. Der Plan des Grabmals Giulios wurde verkleinert, 1532 wurde nochmals ein kleineres Projekt vertraglich festgelegt, dann stellte es sich heraus, daß mehrere der bereits fertig gestellten Figuren zu groß waren für die jetzige Form. Was schließlich 1542, beinahe 30 Jahre nach dem Tode des Papstes, in der Titularkirche der Rovere San Pietro in Vincoli — nicht einmal in der Peterskirche! — aufgestellt wurde, ist nur noch ein kläglicher Rest des ursprünglichen Grabmals, ein Fragment, wie so viele auf die Nachwelt gekommene Arbeiten Michelangelos. Nur drei Statuen sind von Michelangelo selbst ausgeführt: Lea, Rahel und der Moses. Dieser Moses allerdings wurde die mächtigste, eigenwilligste und imponierendste Leistung des Bildhauers. Ein Gigant, eine heidnische Urkraft voll Wildheit und zugleich gesammelter beherrschter Macht, eine Inkarnation des Wesens dieses Giulio, der ein Kämpfer war und ein großer Volksführer sein wollte wie dieser Moses. Die Broncestatue von Bologna existiert nicht mehr, aber im Moses hat Michelangelo dem Toten mehr als ein Porträt, ein Monument seiner geistigen Kraft und faszinierenden Energie gesetzt. Aus dem kurz geschnittenen weißen Vollbart ist ein Katarakt kaum gebändigter Haarfluten geworden, aus dem wuchtigen Condottiereschädel ein riesenhaft gehörntes Haupt, eine Mischung von Jupiter, Herkules und Pan.

Noch etwas ist der Nachwelt erhalten geblieben von diesem Grabmal Julius II., und es ist für manchen Verehrer Michelangelos das kostbarste Vermächtnis und der tiefste Einblick in das Schaffen des Meisters geworden: seine Sklaven, die für das endgültige kleine Denkmal zu groß waren und keine Aufstellung finden konnten. Zwei von ihnen waren fertiggestellt und befinden sich heute in Frankreich, die fünf anderen in der Akademie von Florenz sind nur angehauene Blöcke, Skizzenblätter in Marmor, die großartigsten Torsi seit den ausgegrabenen Trümmern griechischer Antike. Flüchtig angehauen, um ihren Transport von den Steinbrüchen nach Florenz zu erleichtern, um in der Unregelmäßigkeit des rohen Blockes die werdende Figur anzudeuten — sind sie die deutlichste Illustration für Michelangelos Zeilen:

„Nichts wird die Kunst des Meisters je ersinnen,
das nicht verborgen schon im Marmor lebte,
und keine Hand, die nicht der Geist belebte,
erbringt, was da verschlossen ist, tiefsinnen."

Ihrer ganzen Art nach, die Welt mit allen Erscheinungen zu sehen, waren Michelangelo ebenso wie Julius II. plastische Individualitäten. Es liegt auf der Hand, was dies für den Künstler zu sagen hat. Trotz der zwei erhaltenen Tafelbilder und trotz der Decke der Sixtina, trotz der großen architektonischen Leistungen ist Michelangelo in erster Linie Plastiker, und zwar Steinplastiker, Bildhauer. Er sieht alles körperlich, dreidimensional, rund, von allen Seiten. Auch die Kuppel des Petersdomes ist ein plastischer Rundkörper, und seine gemalten Figuren sind plastische Körper, gegen den Hintergrund scharf abgesetzt, mit unmalerischen, aber plastisch reizvollen Überschneidungen der Gliedmaßen und Gewandmassen.

Was aber bedeutet es, wenn Julius II. eine plastische Individualität genannt wird? Er ist als Persönlichkeit rund, in sich geschlossen, in sich beruhend. Wir kennen keine romantisch-schweifenden Gedanken von ihm, nur konkrete Pläne und Entwürfe. Er versammelt nicht Menschen um sich, um sich ein Milieu zu schaffen, einen Musenhof, ein glänzendes Gemälde der Üppigkeit, der erlauchten Geister, der vielseitigen gegenseitigen Anregung. Julius ertrug überhaupt keine Anregungen, er allein gab sie, er zog jeden einzelnen zu sich heran, gab ihm mehr Aufträge als er bewältigen konnte, holte aus jedem Menschen heraus, was in ihm steckte (er war für ihn Rohmaterial wie der Block für den Bildhauer). Nie mehr ist sogar Raffael, der geborene Maler, so dramatisch und plastisch wie in der Umgebung Giulios. Der Papst hat sich zweimal plastisch darstellen lassen wollen, in Bologna und im Grabmal, und zwar in dreifacher Lebensgröße.

Beide, Giulio und Michelangelo, waren außerdem Fragmentisten. Ihre Pläne und Entwürfe, mit deren Ausführung sie stets sofort begannen, wurden ohne Rücksicht auf etwa bestehende oder später auftauchende Schwierigkeiten gefaßt. Konnten sie nicht zu Ende geführt werden, so bedeutete das für sie nur einen momentanen Verlust. Sie würden sie später wieder aufgreifen. Beide rechneten mit einer langen Lebensdauer, und beide hatten bis in die letzten Jahre ihre volle Schaffenskraft. Erst im hohen Alter, tief erschüttert von der Tragik, zu spät in Vittoria Colonna die große hoffnungslose Liebe seines Lebens gefunden zu haben, hat Michelangelo den Wahn erkannt, immer noch endlose Zeit vor sich zu haben.

Erst damals erkannte er, daß von seinem ganzen Leben kein einziger Tag wirklich ihm selbst gehört hatte.

In solchen Depressionen konnte ihm sogar zeitweise sein ganzes Leben als unerfülltes Stückwerk erscheinen. Aber nie war sein Fragmentismus ebenso wie der seines großen Partners Schwäche, Unfähigkeit oder gar Trägheit, sondern vielmehr überschüssige Fülle der Konzeption. Julius setzt an zu einem großartigen Ausbau des Kirchenstaates — und verliert Bologna wieder. Er will die Franzosen vertreiben — und holt dafür die Spanier ins Land. Im Augenblick, wo die Befreiung Italiens winkt, denkt er bereits an einen Kreuzzug gegen die Türken. Er zitiert Michel-

angelo nach Rom, ohne zu bedenken, daß er eine Woche später bereits nach Bologna aufbricht und gar keine Verwendung für ihn hat. Er will das größte Grabmal aller Päpste — und hat keinen Platz dafür. Er beginnt infolgedessen mit dem Neubau der ganzen Peterskirche — und erlebt kaum die Grundmauern. Er will den Vatikanpalast mit der Kirche durch eine Reihe von Gebäuden verbinden — und es entsteht nur eine Halle, die in solcher Hast gebaut wird, daß man wenige Jahre später bereits ihre Mauern stützen muß. Aber ein großer Teil seiner architektonischen Pläne ist von seinen Nachfolgern aufgenommen worden. Beiden, Giulio und Michelangelo, war die Tätigkeit wichtiger als das fertige Werk. Es ist undenkbar, daß einer von ihnen irgend etwas vollendet und sich dann in satter Ruhe daran gefreut hätte. Immer war Michelangelo unzufrieden mit sich selbst und seiner Leistung, und fast nichts ist so auf uns gekommen, wie es ursprünglich von ihm geplant war.

1564, im Alter von beinahe 89 Jahren, ist Michelangelo gestorben, 51 Jahre nach dem Papst Julius II. Giulio liegt zwar in der neuen Petersbasilika begraben, aber ohne irgend ein Grabmal. Der Moses steht in der Kirche San Pietro in Vincoli. Aber die Decke der Sixtinischen Kapelle, der Moses und die Sklaven sind Denkmäler, die beide gemeinsam der Welt hinterlassen haben, Denkmäler einer glücklichen, einzigartigen Zusammenarbeit eines Mächtigen mit dem größten Geist seiner Epoche.

Hölderlin : Patmos

Von **Arthur Häny**

I.

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott,
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch
Im Finstern wohnen
Die Adler und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebaueten Brücken.
Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit,
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf
Getrennteſten Bergen,
So gib unschuldig Wasser,
O Fittige gib uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehn und wiederzukehren.

Die einleitenden Verse bezeichnen die drängende Nähe der Gottheit, wie sie der Dichter empfindet. Fast scheint sie mit Händen zu greifen; er muß es versuchen. Aber menschliche Fassung droht Gott zum vorneherein