



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Fünftes Kapitel Die Cartons zu den Teppichen.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47194](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47194)

Fünftes Kapitel.

Die Cartons zu den Teppichen.

Raphael's Stellung in Rom. — Die sieben Cartons.

1.

Raphael's Stellung in Rom.

Die Camera della Segnatura war Raphael's letzte vollendete Arbeit für Giulio II. Denn vor Beendigung des zweiten vaticanischen Zimmers starb der Papst im Februar 1513 und der Cardinal Giovanni dei Medici, Lorenzo des Prächtigen Sohn, trat als Leo X. an seine Stelle. Die Gunst der Rovere konnte Raphael nun nicht viel mehr nützen, das persönliche Wohlwollen Leo's und der Seinigen aber ersetzte den Ausfall. Raphael sah sich bald zu einem künstlerischen Machtumfange erhoben, der eine andere Dekonomie seiner Kräfte verlangte. Er war dreißig Jahre alt.

Der neue Papst begehrte nicht nur Gemälde von ihm: auch Bramante war bald nach Giulio II. gestorben und Raphael wurde in dessen Amt eingesetzt. Für den Bau der Peterskirche galt es nun frische Pläne anzufertigen. Bramante war der Leiter eines ausgebreiteten, von vielen Leuten repräsentirten Betriebes gewesen: Raphael hatte diese jetzt in Bewegung zu halten. Zu be-

denken ist, wie Verschiedenartiges durch seine Hände ging, wie viel persönliche Schicksale nun von ihm abhängig waren. Lionardo da Vinci hatte bei Lodovico Sforza wohl eine ähnliche Stellung innegehabt, Michelangelo kam erst spät in hohem Alter in Rom dazu.

Raphael bewältigte die neuen Aufgaben mit Leichtigkeit. In dem Alter, in dem er damals stand, kennt der Mensch keine Ruhe, jede Arbeit kann ihm zugemuthet werden, die er zu begreifen im Stande ist und die schöpferisches Talent erfordert. Deshalb waren Napoleon und Friedrich der Große unbesieglich, weil sie jung waren und sich mit jungen Leuten umgaben. Einer von Raphael's damaligen Briefen an seinen Oheim in Urbino ist so recht aus dem Gefühl heraus geschrieben, daß er sich im guten Fahrwasser fühle. Nun werden ihm in Rom und Urbino vortheilhafte Heirathen vorgeschlagen.

Ueber Raphael als Architekten hat Heinrich von Geymüller gehandelt und was von Material erhalten blieb, mitgetheilt und gedeutet. Den Hintergrund der Schule von Athen hätte Vasari zufolge Bramante gezeichnet, um zu zeigen, wie die Peterskirche einmal dastehen werde. Wohl möglich: jedenfalls mußte Raphael aber auch selbst das als Baumeister zu leisten im Stande gewesen sein, wenn er so bald Bramante in dessen ganzer Machtphäre ersetzte. Als Schüler Bramante's haben wir ihn zu denken, der ihn wohl als seinen Nachfolger empfohlen hat. Geymüller's, wie man sagen darf, schöne Arbeit über Bramante vindicirt diesem großen Feinde Michelangelo's und Freunde Raphael's die Stelle, die ihm früher nicht gegeben werden konnte. Es liegt in der Natur der Sache, daß Bücher über Architektur doch immer nur für Architekten geschrieben werden: Gey-

müller's Lebensarbeit würde sonst noch größere Beachtung gefunden haben als ihr zu Theil geworden ist.

Schon die Art, wie Raphael die Gestalten einzeln und in Massen auf seinen Compositionen zu einander stellt, zeigt den Architekten. Er hat zwei neue Pläne für die Peterkirche gemacht. Durch die Sorge für Beschaffung des Materials wird er nun auf die marmorreichen antiken Bauten Roms über und unter der Erde hingewiesen. Leo X. vertraute ihn mit der Oberaufsicht über die Ausgrabungen. Kein antikes Stück ornamentirten Marmors durfte zerschnitten werden ohne sein Gutheißzen. Und neben diesen neuen Dingen und dem Fortgange der Wandmalerei im Vatican und den Aufträgen der Privatleute — und zwar jetzt nicht bloß von Malereien, die er selbst ausführt, sondern die in immer wachsendem Maße seine Schüler und Mitarbeiter unter seiner Leitung übernehmen — läßt Raphael dem Papst in den Loggien ein biblisches Bilderbuch nach seinen Zeichnungen auf die Wände malen, das eine Fülle neuer Compositionen aufweist. Dem Cardinal Bibbiena schmückt er im Vatican ein Badezimmer mit Fresken aus. In der Kirche Santa Maria del Popolo baut er eine Capelle und giebt den Wandschmuck in vielen Figuren dafür an. In Santa Maria della Pace wird die Wand vor einer Capelle von ihm ausgemalt. Sculpturen fertigt er an. Kostbare Metallschüsseln werden nach seinen Zeichnungen getrieben. Für den König von Frankreich malt er Madonnen und Heiligenbilder und verspricht zahlreichen anderen hohen Herren so viel Arbeiten als sie nur bestellen wollen, die er freilich nicht immer leisten kann. Vasari ist im Rechte, wenn er die reiche Masse dieser Thätigkeit bunt vor uns ausschüttet. Schon bei der Besprechung

der letzten Zeiten Giulio's sehen wir Vasari zu einem notizenhaften Zusammenfassen der Production Raphael's übergehen. Das Wort ‚darauf‘, mit dem er nun oft von einer Arbeit zur andern übergeht, verliert seinen chronologischen Werth. Es erscheint überflüssig, in einzelnen Fällen darauf hinzuweisen. Uns liegt ob, die Werke herauszuerkennen, worin Raphael's Natur am vollsten steckt und, indem wir diese für sich aneinanderfügen, die Linie seines geistigen Fortschrittes zu ziehen.

Betrachte ich die Dinge so, dann folgen auf die Camera della Segnatura die Cartons zu den in den Niederlanden für die Sixtinische Capelle gewirkten Teppichen. Dennoch darf von den Teppichen nicht die Rede sein, ehe die Malereien im zweiten vaticanischen Zimmer nicht besprochen worden sind. Sie fallen zum Theil noch in Giulio's II. Zeiten.

2.

Das zweite vaticanische Zimmer. I.

Die Meister, deren Colorit bis dahin von Raphael angenommen worden war, Maler der umbrischen und florentinischen Schule, glichen sich alle darin, daß ihre Gemälde dem ersten Gedanken nach nicht farbig entstanden waren. Die Farbe blieb ein letzter, höchster Zusatz, sie war nicht anfängliche Lebensbedingung für die Darstellung. Die Venezianer dagegen gingen gleich bei der Erfindung von der Farbe aus. Mit dem Farbigen hatte ihre Phantasie am liebsten zu thun. Licht und Schatten sind ihnen nur begreiflich insoweit sie durch Farben repräsentirt werden. Ein Gemälde von Giorgione, wenn Raphael eines sah, mußte wie eine Offenbarung für

ihn sein. Ich wiederhole: der Unterschied zwischen venezianischer und florentinisch-römischer Malerei lag darin, daß bei letzterer die Farbe der Linie und Modellirung diene, bei jener Linie und Modellirung der Farbe diene. Die Farbe der Florentiner hatte eine leise Blässe. Man könnte mit einem Vergleiche sagen, daß die Florentiner Maler eine Spur kühlen Mondscheins in ihre Farben hineinreiben, die venezianischen ein Paar Tropfen der untergehenden Sonne in die ihrigen.

Vielleicht hatte Sebastian del Piombo Proben der Malerei Giorgione's, dessen Schüler er war, nach Rom gebracht. Dies wäre um 1512 gewesen. In den Tagen der beginnenden Bekanntschaft sind die zur Nachahmung reizenden Beispiele am verlockendsten. Und so sehen wir Raphael im zweiten vaticanischen Zimmer als einen Schüler der Venezianer. Und zwar zeigt sich der Umschwung plötzlich. Er sucht sich die Geheimnisse der neuen Manier schöpferisch anzueignen.

Auch das herrliche Frauenbild in der Tribuna zu Florenz mit '1512' darauf findet so seine Erklärung. Von Sebastian del Piombo soll es dem heute allgemein angenommenen Urtheile nach herrühren; der aber hätte niemals eine Frau so darzustellen vermocht. Meine Notizen darüber vom Jahre 1873 lauten: 'Das Frauenbildniß der Tribuna kann nur Raphael gemalt haben. Wunderbar, wie der Schatten unter der Nase dazu dient, die Oberlippe zu modelliren. Weiße Pünktchen in den Augen. Leises Doppelfinn. Zartes Härchen, das nahe am Ohre über die Wange fällt. Gold im Achselbände, in der Borte des Mieders, dem Rande des Hemdes, dem Drahte um den Hals, dem Ohrringe, dem Kranze. Auch '1512' ist in Gold geschrieben. Erwartungsvoller, fra-

gender Blick. Kraftvoller Arm. Finger, der sich in den Pelz eingräbt.' Ich habe das Gemälde später oft wieder-
gesehen: stets der gleiche Eindruck, daß Raphael der
Meister sei. Sebastian del Piombo hätte nie so viel
warmes Leben zusammengebracht: Raphael malte es
sicherlich. Er ging damals zur venezianischen Manier
über. Am vollständigsten aber giebt die Aneignung des
neuen Farbelementes sich auf dem Fresko der Messe
von Bolsena im zweiten vaticanischen Zimmer kund.

Der Raum gleicht der Camera Segnatura, aus der
wir durch eine kleine Thür hineintreten. Zwei große
volle Wände und zwei von Fenstern durchbrochene sich
gegenüberliegend, dazu eine gewölbte Decke, die zu be-
malen waren. Raphael hat 1512 und 13 darin gear-
beitet. Drei von den Wandgemälden sind unter Giulio II.
noch vollendet worden: das vierte trägt Leo's X. Gestalt,
wie er als Leo der Große das vordrängende Heer Attila's
Halt zu machen zwingt. So interessant diese Darstellung
ist; so kraftvoll die ihr gegenüberliegende Wand Papst
Giulio II. zeigt, der mit Hülfe vom Himmel kommender
Streiter Heliodor im Tempel zu Boden schlagen läßt;
so kunstvoll und in seinen Lichteffecten erstaunlich das
dritte Gemälde ‚die Befreiung Petri‘ wirkt: diese drei
Malereien haben nicht das Leuchtende, Breite, Mächtige
der Messe von Bolsena. Dem Sposalizio war schweigende
Würde zuzusprechen, der Grablegung und den Werken
der Camera della Segnatura dichterische Stimmung: mit
dem Wunder von Bolsena beginnen die Werke, die in
der Sprache des Tages die Gedanken Raphael's zu er-
kennen geben. Man empfindet sich wie in persönlicher
Nähe an den Ereignissen betheiligt.

Dargestellt ist, wie in Bolsena vor den Augen eines

Priesters, der an das Wunder der blutenden Hostie nicht glauben wollte, das sie umhüllende Tüchlein blutig geworden ist. Wir sehen das geschehen unter der Theilnahme Giulio's II., der dreihundert Jahre später lebte als das Wunder sich ereignete. Wie viel aber liegt in der handlungslosen bloßen Gegenwart des Papstes! Giulio II., lebend wie die Natur, kniet vor dem Faldistolio, dem Sessel ohne Lehne, dessen goldene sich kreuzende Beine zusammenzulegen sind. Die Arme mit betend erhobenen Händen hat er auf dessen Sitzkissen gelegt. Einige Stufen tiefer, hinter ihm, sind in die Knie gesunkene Cardinäle sichtbar; unten, am Fuße der Treppe, knieen einige bewaffnete Schweizer der päpstlichen Garde, wie sie heute noch im Vatican Dienst thun.

Die Sache begiebt sich in einer idealen Kirche, deren sich wölbende Architektur den Hintergrund des oberen Theiles des Gemäldes ausfüllt. Der Altar nimmt die Mitte über dem Fenster ein. Von beiden Seiten führen Treppen zu ihm hinan. Auf der linken Seite dieses Altars Profil gegen Profil, Giulio gegenüber also, kniet der die Messe lesende, ungläubige, nun beschämte Priester, hinter ihm sind die dienenden Knaben, und unten an der Treppe, die auf dieser Seite hinabführt, das zu Staunen und Anbetung hingerrissene Volk, wie es die Kirchen bei großen Gelegenheiten erfüllt. Der Papst mit eiserner Würde sieht das Wunder mit an als sei ihm nichts dergleichen fremd und erstaunlich. Die Cardinäle erscheinen ebenso gelassen wie er, beinahe gleichgültig, als seien auch sie daran gewöhnt, Bethätigungen der Gegenwart Gottes täglich zu erleben. Die Schweizer sind ganz unberührt. Nur einer von ihnen blickt herauf. Sie haben sich um Andres als den Dienst nicht zu kümmern. Die

allmächtige Souveränität des Vertreters der göttlichen Macht auf Erden haben wir vor Augen, in der die Päpste sich empfanden und anerkannt waren.

Die Gestalten sind im warmen milden Tone Tizian's gemalt, der wie Raphael die Kunst verstand, nicht mehr auf seinen Gemälden zu geben als das menschliche Auge bequem fassen kann. Nie zuviel Detail, nie aber auch zu wenig. Neben Raphael ist Tizian der populärste Künstler, weil er menschliches Durchschnittsmaß innezuhalten weiß und auch weil er, wie Raphael, sich dessen, was er kann, nie zu rühmen scheint. Dürer, der freilich was das Colorit anlangt, hier nicht zu nennen wäre, ist dennoch der dritte im Bunde, weil auch er die Phantasie des Durchschnittsmenschen am sichersten befriedigte. Alle anderen großen Künstler sprechen mit ihren Werken aus: wir können etwas das wir allein können! Michelangelo, Lionardo und Correggio, Rubens, Bandyk und Rembrandt lassen uns merken, sie seien sich ihrer Macht bewußt, Schöpfungen besonderer Art hervorzubringen. Auch werden wir bei unserer Betrachtung ihrer Werke durch ein gewisses Staunen immer bekunden, daß wir in diesen Meistern den hohen Adel der Kunst anerkennen, mit dem man sich nicht auf Du und Du stellt. Raphael und Tizian geben uns die Menschen, als erinnerten wir uns ihrer aus alter Bekanntschaft. Wie man im Gedränge der Leute wohl ein Kind auf den Arm nimmt, und es emporhaltend ihm sagt: „das ist der Kaiser, das ist Bismarck, sieh ihn dir wohl an!“ so läßt Raphael uns Giulio II. sehen, wie er, im Gefühl seiner ungeheuren Würde, selbst dem Wunder gegenüber die Haltung nicht verliert.

3.

Raphael als Bildnißmaler.

Wiederum kann vom zweiten vaticanischen Zimmer jetzt nicht weiter gesprochen werden, ehe nicht von Raphael's gesammter Bildnißmalerei die Rede war. Er hat Giulio II. nicht bloß in der Camera della Segnatura und im zweiten vaticanischen Zimmer auf die Mauer gemalt, sondern ihn auch auf zwei Tafelgemälden dargestellt, welche beide heute in Florenz stehen, das eine im Palaste Pitti, das andere in den Ufficien. Mit all diesen Bildnissen hat er seinem Beschützer und Freunde Denkmale gesetzt, denn ohne Raphael's Porträts würde dem, was wir von Giulio II. nur lesen, der rechte Inhalt fehlen. Wie einem alten Seemann unendliche stürmische Tage das Antlitz umprägen, hat die Natur dem unruhvollen Papste die Züge durchgearbeitet. Festigkeit, Zähigkeit, Verschlagenheit, Bedürfniß, Pläne zu hegen und mit Gewalt durchzuführen, sind die Elemente, unter denen er emporkam und die bis zuletzt ungemildert ihn beherrschten. Finstres Wetter und wenig Sonnenschein wechseln bei ihm, der letztere aber fehlt doch nicht. Das Interesse für künstlerische Momente seiner Macht scheint fast eben so groß als das politische. Giulio II. gehörte zu den jugendlichen Naturen, bei denen der Gedanke an die Gegenwart vorherrscht und neben der Kampflust das Bedürfniß bestehen bleibt, auszuruhen in dem was schön ist. Für all das glauben wir in Raphael's Porträts die Bestätigung zu finden. Wie leise gutmüthig gebeugt Giulio auf jenem Bildnisse des Palastes Pitti dasitz, fast als wolle von ferne ein Lächeln heraufziehen. Seine

doppelte Natur hat Raphael hier erfaßt. Das Knochengerüst der Stirn erinnert an die furchtbare Festigkeit des Greises. Beinahe zart gebaut aber sind die Hände, mit langen spizen Fingern. Riesenhaft starke Handgelenke daran. Giulio hat seinen Vortheil wohl verstanden, indem er Raphael und Michelangelo zu Verkündern dessen machte, was groß und erfreulich in seinem Wesen lag.

Zwei Exemplare dieses Porträts sind vorhanden, einander unähnlich in der Behandlung, beide aber von Raphael's Hand. Rechte Belegstücke für den plötzlichen Einfluß des venezianischen Colorits. Das eine, in den Ufficien, in kraftvollerer Modellirung. Einige wollen dieses allein als seine Arbeit gelten lassen. Ueber jenes andere notirte ich mir 1873: „Wirkt wie ein Tizian. Unbestimmt, coloristisch, der Pinsel überall sichtbar. Weiche, flüssige Farbe. Nachzeichnung der Gesichtslinien mit dem Pinsel. Weichheit der Hände. (Die Linke oben übermalt.) Weichheit des Bartes und des Pelzbesazes. Durchsichtigkeit der Schatten. Großartig breite Behandlung der Nebensachen. Glanz über dem Ganzen. Völlig neue Behandlung des rothen Seidenkragens. Tiefdunkelgrüner Hintergrund“. Ich theile diese Bemerkungen mit, weil sie auch meinem jetzigen Gefühl nach die Punkte treffen, auf die der beobachtende Blick zuerst fällt.

Raphael als Porträtmaler leidet darunter, daß eine Reihe zufällig erhalten gebliebener Tafelgemälde, die nichts Anderes als Bildnisse sein wollen, heute als die maßgebenden Musterstücke seiner Thätigkeit in dieser Richtung gelten. Diese ungleiche, unzusammenhängende, überdies durch Einschwärzungen ihm nicht angehöriger Stücke gefälschte Reihe darf unser Urtheil aber nicht bestimmen. Die Porträts der ersten Florentiner Zeit,

die Raphael's Namen tragen, gehören ihm zum Theil gar nicht an. Leo X. mit den Cardinälen ist aus der Römischen Zeit sein bestes Werk. Cornelius hielt es für das beste Porträt, das die Kunst des Cinquecento überhaupt hervorgebracht habe. Es ist historischer als das Giulio's II. Es verleiht dem Papste noch größere Würde. Es liegt etwas Colossales darin. Man möchte über Leo X. denken wie man wollte: dieses Gemälde würde uns mit Ehrfurcht vor ihm erfüllen. Daran haben Leo und die beiden Cardinäle, die außer ihm auf dem Gemälde erscheinen, gewiß nicht gedacht, wie tief sie für ihr Andenken einmal in Raphael's Schuld stehen würden.

Auch von den späteren Tafelgemälden, die nichts als Porträts sein wollen, sind viele verdorben, manche von bedenklicher Herkunft. Raphael hat zuweilen nur die Cartons für verschiedene, in seinem Atelier angefertigten Gemälde gezeichnet, die er selbst als bloße Atelierarbeiten bezeichnet. Als sein feinstes Bildniß erscheint mir das des Grafen Castiglione im Louvre zu Paris. Hier verschwindet das Material. Man steht einem lebenden Menschen nah gegenüber. Wollte man sagen, es sei ein geistreiches, überraschendes, ein durch außerordentliche Technik erstaunliches Gemälde, so würde das zu viel und zu wenig sagen. Höchstens ließe sich behaupten — wie bei einigen Sachen Holbein des Jüngeren — man begreife in seinem Anblicke nicht, daß Porträts überhaupt anders gemalt werden könnten. Die persönliche Freundschaft die Raphael und Castiglione verband, spricht uns keineswegs daraus an. Fast könnte man sagen, Raphael habe, um die Natur, und zwar nichts als sie, rein zu geben, sich nicht erlaubt, etwas

hinzuzuthun das sein Gefühl für den Grafen verriethe. Auffallend stark dagegen ist persönlicher Antheil in ein Bildniß eingeflossen, das einst im Palaste Sciarra stand, wo ich es öfter sah, und das seine Entführung durch den eigenen Besitzer neuerdings zum allgemeinen Gespräche gemacht hat: das Porträt des Geigenpielers mit der Jahreszahl 1518.

Musik war die unter den Künsten, an der Leo X. den meisten Genuß hatte, und zu denen, die dafür zu sorgen hatten, muß wohl das Bildniß des jungen Mannes gehört haben, das als Raphael's spätestes Porträt erhalten blieb. Das einzige zudem, das in der letzten Manier gehalten ist, zu welcher Raphael noch überging. Der junge Musiker, das Haupt über die Schulter uns zuwendend, sieht uns mit sanftem, melancholischem Blicke an. Die eine Hand nur ist sichtbar, in der er zugleich einen Violinbogen und einen Vorbeerzweig hält. Ein Hauch ganz zarten bläulichen Rauches scheint über den Farben zu liegen. So erfüllt von Raphael's Wesen ist das Bildniß, daß Einige es für sein eigenes gehalten haben ¹⁾.

Ist der Violinspieler sein vornehmstes Porträt, so ist sein wärmstes, aus der früheren Zeit, das der jungen Frau im Palaste Barberini in Rom, die mit Recht wohl für seine Geliebte angesehen wird und deren Schönheit es nicht beeinträchtigt, daß einige Neuere sich als ihre

¹⁾ Die Jahreszahl MDXVIII könnte aufgefrischt sein. Ich sah das Gemälde zuletzt 1876 und hatte meine Freude auch an der vorzüglichen Erhaltung. Von den Verpflichtungen, den ein solcher Besitz dessen Inhaber den Zeitgenossen sowohl als dem Andenken Raphael's gegenüber auflegte, wußte man im Palaste Sciarra nichts. Ich fand heimlichen Einlaß.

Widersacher aufgethan haben ¹⁾. Eine junge Römerin mit starken Zügen, beinahe nacktem, zartem Körper und dunklen Blicken. Ein buntes Tuch um ihr rabenschwarzes Haar gewunden. Am besten aber lernt man Raphael als Bildnißmaler doch aus den ‚unendlichen‘, auf den Fresken der vaticanischen Zimmer zerstreuten Porträts kennen. Da kommt seine Art, zu sehen und unbefangenen den Anblick des Lebendigen festzuhalten, am natürlichsten zur Entfaltung. Raphael hat sicherlich den gesammten Hofstaat Giulio's und Leo's so verewigt. Nur daß leider meist die Namen fehlen! Mir war oft, als blickten diese Gesichter auf mich herab und bäten mich, ihnen ihre Namen wiederzugeben. Wenn Ihr, die Ihr die Treppen des Vatican so sicher hinauf und hinunterginget, gewußt hättet, wie völlig abgethan Ihr einmal sein würdet! Raphael muß diese Personen für seinen Zweck nach der Natur gezeichnet haben: seltsam, daß von den betreffenden Blättern nichts erhalten blieb. Aber es wird sich, wenn man Medaillen und Werke anderer Maler zur Vergleichung heranzieht, mancher Name noch herausfinden lassen. Schon in der Camera della Segnatura hat Raphael Porträts angebracht, in der Camera dell' Incendio finden wir sie im Uebermaße, in der (der Entstehung nach) dazwischen liegenden Stanza dell' Eliodoro aber erscheint seine Kunst am höchsten, ideale und reale Gestalten zu mischen, damit sie einander gegenseitig hervorheben. Raphael scheint diesen Zusatz an Bildnissen immer zulezt seinen Gemälden verliehen zu haben.

¹⁾ Im U. M. von mir beschrieben.

4.

Das zweite vaticanische Zimmer. II.

Raphael hatte bei der Composition der Messe von Bolsena Anfangs überhaupt andere Absichten. Das Fenster liegt nicht genau in der Mitte der Wand, sondern ragt derart in sie hinein, daß links von ihm eine schmälere, rechts eine breitere Fläche sich darbietet: diese breitere rechte Seite sehen wir auf der Skizze nicht, wie das Fresko sie zeigt, dem Papste, sondern vielmehr dem zu drängenden Volke zugetheilt. Giulio dem Zweiten, (den wir also auf der schmälern Seite und nach rechts hingewandt, zu denken hätten) waren des beschränkten Raumes wegen nur wenig Begleiter beigegeben und seiner Anwesenheit beim Eintreten des Wunders damit ein Theil ihrer Wichtigkeit genommen worden. Hätte Raphael bei seinem ersten Gedanken bleiben dürfen, so würde das staunende Volk auf dem breiteren Wandtheile neben dem Fenster rechts der Hauptgegenstand seiner Darstellung geworden sein und die Composition dadurch an geistigem Inhalte gewonnen haben. So wie sie nun auf der Wand sich zeigt, ist sie nur das großartigste historische Repräsentationsstück, das ich kenne. Es übertrifft die venezianischen Gemälde des Cinquecento an Einfachheit, ohne geringeren Pomp zu entfalten.

Dem allgemeinen Urtheile nach hatte Raphael an den beiden großen Wänden des zweiten vaticanischen Zimmers als Maler nur geringen Antheil. Die Compositionen der beiden ‚Vertreibungen‘ sind durch die nachträglichen Aenderungen, zu denen der Wille Giulio's II. und nach ihm Leo's X. ihn nöthigten, in solchem Maße

aus dem Gleichgewichte gebracht worden, daß es natürlich erscheint, wenn Raphael die Ausführung seinen Mitarbeitern übertrug. Bei dem ersten Entwurfe der Vertreibung des Heliodor erblicken wir vorn links nur die von dem Raube ihrer Habseligkeiten wie von der Erscheinung der rächenden Engel gleich erschütterte Masse der Wittwen und Waisen; rechts den zu Boden stürzenden Heliodor; zwischen beiden Gruppen im Hintergrunde den betenden Priester. Wie auf der Messe von Bolsena also war das bewegte Volk mit dem Hauptaccente bedacht worden. Durch den in äußerst realer Auffassung gegebenen Einzug des Papstes vorn links wurde der ganzen Composition Harmonie und Gleichgewicht genommen und nur dem außerordentlichen Talente Raphael's konnte es gelingen, sie trotz allem als Ganzes zusammenzuhalten. Er erleichterte sich die Aufgabe, den Papst auf das Gemälde zu bringen, hier dadurch, daß er Giulio und seiner Umgebung den Anschein unbetheiligter Zuschauer gab ¹⁾. Auf der Vertreibung des Attila dagegen mußte Leo X. mit seinem Gefolge in die Action nachträglich als handelnde Person hineinverflochten werden. Der erste Entwurf besitzt die Figuren noch, die später fortgelassen wurden, um Platz für den Papst zu gewinnen. Dargestellt war, wie dem mit seinem Heere auf Rom losziehenden Attila die aus den Gewölken herunterstürmenden Apostel Paulus und Petrus Halt gebieten. Ihr Eingreifen wirkt donner SchlagmäÙig auf die Armee wie die Erscheinung Christi bei Saulus auf dem Wege nach

¹⁾ Vasari behauptet, das Volk mache dem voranziehenden Papste Platz, damit er durchkÖnne. Vasari ist voll von solchen Beobachtungsfehlern.

Damaskus. Vorn links sehen wir eine Anzahl Soldaten, die in Verwirrung dahin und dorthin gewandt, nach der Ursache des Schreckens suchen, der sie plötzlich überkommt, während die Pferde der Reiter sich in Carriere setzen. An Stelle dieser höchst bewegten Gruppe zeigt das Gemälde den mit erhobener Hand ruhig heranreitenden Leo X., den sein Gefolge eben so ruhig umgiebt. Die Hauptsache ist damit fortgeschnitten und der Rest undeutlich geworden. Denn wenn der Papst den heranreitenden Attila zurückweist, so brauchen es die vom Himmel herabkommenden Apostel nun nicht zu thun, von denen allein Anfangs aller Schrecken ausgehen sollte¹⁾. Und so auch ist bei der späteren Fassung weniger begreiflich, warum das ganze Heer plötzlich von Furcht ergriffen wird. Die von Raphael zugesetzten Theile schädigten die Compositionen da, wo ihr entscheidender Werth lag. Je mehr Raphael an Erfahrung gewann, um so mehr mußte er gewahren, daß historische Begebenheiten, um verständlich zu sein, nicht einfach genug vorgeführt werden können, und nun wurde ihm von Leo X. zugemuthet, auf Darstellungen, in denen er bedeutende Effecte vorbereitet hatte, nicht nur Unentbehrliches fortzulassen, sondern sie mit Zusätzen zu gleichgiltigen Repräsentationsstücken herabzudrücken. Raphael tritt in dem zweiten vaticinischen Zimmer nur auf der Messe von Bolsena mit seiner ganzen Persönlichkeit hervor. In der Camera della Segnatura empfindet man: er müsse, solange die

¹⁾ Daß auf dem Gemälde nicht die beiden Apostel als Verteidiger Roms die Hauptpersonen seien (wie bei der ersten Skizze), sagt Vasari. Auch Raphael deutet es an, indem er den vornstehenden, sich in der Körpermitte gewaltsam umdrehenden Soldaten mit ausgestrecktem Arm auf den Papst hinzeigen läßt.

Arbeit daran dauerte, von seinem Werke völlig befangen gewesen sein; in der Camera dell' Eliodoro sagt man sich, es hätten Arbeiten nebenher laufen müssen, die wichtiger für ihn waren.

Und so hat auch die auf der andern Fensterwand der Messe von Bolsena gegenüberliegende Befreiung Petri nur das Interesse hervortretender künstlerischer Geschicklichkeit. Deshalb zumal ist das Gemälde wichtig, weil es in der Composition einen Gegensatz zu den Cartons für die Teppiche liefert. Da verschiedene Handlungen zu scheinbar einer einzigen zu verbinden waren, hat die Befreiung Petri nichts von der einfachen Gruppierung der auf den Teppichen dargestellten Scenen; wenn dem Werke aber zum Vorwurf gemacht wird, es vereinige in unzulässiger Weise chronologisch auseinanderliegende Handlungen zu einer einzigen Scene und gebe als gleichzeitig, was nicht so gedacht werden könne, so erscheint darin eben Raphael's hohe Kunst. So vollkommen hat er hier seinen Zweck erreicht, daß Niemand im Anblicke des Gemäldes die Bedenken erheben wird, zu denen späteres Nachrechnen ihn vielleicht führen konnte ¹⁾.

Die Form der von dem Fenster durchbrochenen Wandfläche war der Herstellung dreier, in sich eng ver-

¹⁾ Ich wiederhole hier die X Essays 2. Aufl. S. 400 ff. gegebene Beschreibung. Das Werk selbst setze ich noch in Giulio's II. Zeiten. Angenommen wird, es spiele auf die Befreiung Leo's X. aus der Gefangenschaft an, in die er noch als Cardinal nach der Schlacht von Ravenna gerathen war; allein viel näher liegt, eine Verherrlichung der Vergangenheit Giulio's II. darin zu erblicken, der als Cardinal den Titel S. Pietro in Vincula führte, dieselbe Kirche, in der heute sein Grabdenkmal von Michelangelo steht. Auch die augenscheinliche Art, wie die Ketten des Apostels malerisch hervorgehoben sind, spricht für diese Vermuthung.

bundener, der wirklichen Zeitfolge nach aber unmöglich gleichzeitig darzustellender Szenen günstig. Wie bei der Messe von Bolsena ragt die Fensteröffnung mitten in das Gemälde hinein: über ihr erhebt sich der Kerker, in dessen Inneres wir hineinschauen: zwei gewaltige, finstere Pfeiler, zwischen denen ein Gitter sich ausspannt. Von rechts und links führen Treppen zum Gefängnisse hinan. Wache haltende Soldaten lagern auf ihren Stufen. Drei verschiedene Vorgänge umfassen wir mit einem Blicke: im Kerker Petrus, den der Engel erweckt; rechts außerhalb des Gefängnisses abermals Petrus und der Engel, die durch die schlafenden Wächter hinuntersteigen; links auf den Stufen die Soldaten, die durch die Nachricht der Flucht des Petrus aufgestört, den Kerker nicht zu betreten wagen, den überirdische Helligkeit erfüllt. So natürlich hat Raphael diese drei Szenen als in demselben Momente sich ereignend und als Ganzes hingestellt, daß wir die Unmöglichkeit dieses Spieles kaum bemerken.

Wie Petrus quer hinter dem Gitter mit leise angezogenen Knien daliegt, scheinen wir die Athemzüge des friedlich schlafenden Mannes zu hören. Seine Ketten laufen zu zwei Soldaten hin, die ihm zu Häupten und zu Füßen, an die inneren Seiten der Pfeiler gelehnt, schlafend gleich ihrem Gefangenen, die vorgeneigten Oberkörper auf die Spieße stützen. Hinter Petrus beugt der von Glanz umflossene Engel sich zu ihm herab.

Rechts außerhalb, wo Petrus und der Engel zum zweiten Male erscheinen, um über die auf der Treppe ausgestreckten Soldaten hinunterzusteigen, liegt Alles in Dämmerung. Nur der Engel strahlt mildes Licht aus. Petrus, der sich im Dunkel hinter ihm hält, wird nur

schwach davon gestreift. Raphael will andeuten, Petrus halte den Engel nur für eine Vision.

Drüben fahren die Soldaten aus dem Schlafe auf. Einer, mit einer Fackel in der Hand, herzustürzend, stößt den Anderen, der auf den Stufen saß. Wieder Andere eilen zur Thüre hinauf, die der Kerker auch nach dieser Seite hat, und schüßen erschreckt die Augen vor dem entgegenquellenden Lichte. Dazu der Schein des Mondes, der durch Wolkenstreifen herabsieht, und der flackernde Brand der Fackeln der auf den blanken Rüstungen der Soldaten sich abspiegelt. Das Gemälde erschöpft, was spätere Meister an künstlichen Effecten ähnlicher Art versucht haben. Die dramatische Spannung, die jeder Fluchtversuch zu erregen pflegt, ist in allen Momenten zum Ausdruck gebracht. Nur das Aufspringen der Soldaten auf der linken Seite hat Raphael zugefügt, denn der Apostelgeschichte nach wird die Flucht erst am Morgen bemerkt. Fortgelassen dagegen sind die Schuhe, die Petrus auf Geheiß des Engels anlegen mußte: Petrus' Fortgehen mit bloßen Füßen charakterisirte das Unhörbare seiner Schritte besser. Auch von den gewaltigen Himmelschlüsseln, die Petrus in Händen hält, besagt die Apostelgeschichte nichts: die römische Etiquette verlangte ihre Hinzufügung.

5.

Die Cartons zu den Teppichen.

Goethe kannte die Cartons nur aus Dorigny's Kupferstichen, dennoch, wenn er von diesem Werke Raphael's redet, nennt er die Teppiche selbst nicht, die er in Rom sah, sondern die Cartons. „Die Raphaelischen

Cartone, sagt er in der Italiänischen Reise, wie sie bis jetzt in England verwahrt sind, bleiben noch immer die Bewunderung der Welt. — Sprechen wir aus, daß sie alle männlich gedacht sind; sittlicher Ernst, ahnungsvolle Größe walten überall, und, obgleich hie und da geheimnißvoll, werden sie doch denjenigen durchaus klar, welche von dem Abschiede des Erlösers und den wundervollen Gaben, die er seinen Jüngern hinterließ, aus den heiligen Schriften genugsam unterrichtet sind.¹⁾ Bemerken wir, daß weder Vasari noch wahrscheinlich das mitlebende römische Publicum Raphael's diese auf starkes Papier gezeichneten, leicht colorirten Vorzeichnungen zu den Teppichen, gesehen hat. Direct gingen sie nach Flandern, wo sie roh in Stücke zerschnitten wurden weil das die Weberei erleichterte, und von wo sie nicht nach Rom zurückgekehrt sind ¹⁾.

Leo X. bestimmte die Teppiche für die unteren Wände der Siftinischen Kapelle. Hier hatte Michelangelo eben die Deckengemälde vollendet. In derselben Zeit, die Raphael für die beiden ersten vaticanischen Zimmer brauchte, kam Michelangelo's Werk zu Stande, von dem Alles übertroffen wird, was die neuere Kunst hervorgebracht hat. Nur die Cartons zu Raphael's Teppichen, urtheilt Goethe, hielten den Vergleich aus. Nach einigen Jahren nun kamen sie, die kostbaren Tücher, die ‚Panni arazzi‘ in Rom an. Briefe bekunden den Eindruck, den ihre Schönheit hervorbrachte. Bekannt aber sind sie auch dann kaum geworden, da sie nur bei großen Festlichkeiten aufgehangen wurden, wo Wenige sie genau betrachten durften. 1527, sieben Jahre nach Raphael's

¹⁾ Ein Stück ausgenommen, das sich zufällig wieder nach Italien verlor, heute jedoch verschwunden ist.

Tode, sind sie geraubt und später erst nach Rom zurückgebracht worden. Unser in Berlin befindliches Exemplar hat gleichfalls viele Schicksale gehabt. Wir lassen die Teppiche auf sich beruhen und halten uns an die Cartons, die aus Flandern nach England gingen und dort wieder zusammengesetzt worden sind.

Sie bieten Scenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus. Bei Petrus, so bewegt die Situationen seines Daseins waren, waltet in den dargestellten Lebensmomenten die Ruhe des felsenfesten Mannes vor, auf den die Kirche gegründet war. Paulus dagegen ist ein complicirter Charakter. Schon Masaccio hatte, um Paulus recht menschlich darzustellen, ihm den individuellen Kopf des Bartolo Angiolini verliehen. Wir sahen oben, wie Raphael sich bei Paulus von dem legendaren Elemente allmählich frei macht, bis er beim Paulus der Cartons die Darstellung des Apostels nur auf die Schriften des Neuen Testaments basirte ¹⁾.

Die Abneigung neuerer Historiker gegen Paulus ist machtlos. Immer wird Paulus als die Persönlichkeit dastehen, die uns im Neuen Testamente neben Christus am verständlichsten ist. Johannes und Petrus bewegen sich, verglichen mit Paulus, in allgemeinen Umriffen: Paulus hat im modernen Sinne seine besondere Natur. Er ist nicht ein Fels wie Petrus, sondern die gedankenvolle Gewalt, die Felsen sprengt. Paulus' Briefe nennt Luther in der Vorrede zur ersten Bibelübersetzung die eigentliche Quelle der christlichen Lehre ²⁾. Paulus zu

¹⁾ Ich verweise auf Vasari's weitere Bemerkungen in der Vita des Masaccio. Daß Raphael bei Paulus auf Masaccio zurückgegangen sei, bemerkt schon Reynolds.

²⁾ Diese Vorrede sollte vor keinem Neuen Testamente fehlen.

gestalten, war eine lockende Aufgabe zu Raphael's Zeiten. Sehen wir, wie bei Dürer's Apostelbildern Paulus die erste Stelle einnimmt, eine Gestalt von unbezwinglicher Thatkraft, aber ein älterer Mann, während der alte Petrus weit zurück greisenhaft hinter Johannes steht. Der Unterschied zwischen Dürer und Raphael zeigt sich: Dürer's Phantasie drängt Paulus in die höheren Jahre hinein, während Raphael ihn lieber als Jüngling gäbe. Alles soll jung und elastisch sein bei Raphael. Am jüngsten ist Paulus neben der heiligen Cäcilia von Raphael dargestellt worden, wo der Apostel, in Erinnerung dessen, was er in seiner Fahrt durch den Himmel erlebte, der Musik der Engel lauschend in sich versinkt. Auch beim Paulus der Schule von Athen sind Haar und Bart gelockt und Jugendlichkeit ist über die Gestalt ausgegossen. Auf den Cartons zu den Teppichen tritt er uns als Mann entgegen.

Die Paulus betreffenden sind wie die Scenen eines Dramas, bei dem die Persönlichkeit das Entscheidende bildet ¹⁾.

6.

Erster Carton: Der wunderbare Fischzug.

Der geschichtlichen Folge nach eröffnet die Reihe der Darstellungen der wunderbare Fischzug.

¹⁾ Von einem Nachlesen der Vulgata darf bei Raphael gesprochen werden, da die Cartons zu den Teppichen als Darstellung biblischer Ereignisse zum größeren Theile nach dem Wortlaute der Bibel gewählt und neu erfunden wurden. Ueber die Vulgata im Verhältniß zu Raphael vergl. X Essays 2. Aufl. S. 398 ff. Die Paulus betreffenden Legenden sind am bequemsten in der *Legenda aurea* zu lesen.

Im fünften Capitel des Lucas-Evangeliums lesen wir: ‚Was geschehen ist, als die Menge auf Jesus eindrängte, das Wort Gottes zu hören, und er am See Genezareth stand. Er sah zwei am See stehende Fahrzeuge. Die Fischer aber waren ausgestiegen und wuschen Netze. Er stieg aber in das Boot, das Simon gehörte, und bat ihn, vom Lande abzustößen. Und von dem kleinen Schiffe aus belehrte er die Menge. Als er zu Ende war, sagte er zu Simon: ‚fahre tiefer hinaus und wirf die Netze zum Fange aus.‘ ‚Lehrer, sagte dieser, die ganze Nacht sind wir bei der Arbeit gewesen und haben nichts gefangen; auf dein Wort aber werde ich das Netz auswerfen.‘ Darauf umgarnten sie eine so große Menge Fische, daß das Netz zerriß. Und sie winkten ihre Genossen aus dem anderen Schiff herbei, daß sie ihnen hülften. Und dann füllten sie beide kleine Schiffe derart an, daß sie beinahe untergingen. Da fiel Simon Petrus vor Jesus auf die Knie und rief: gehe heraus aus meinem Rahne, weil ich ein sündiger Mensch bin, Herr. Denn alle, die mit ihm waren, überkam Entsetzen bei dem Fang Fische, und so auch Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus, die Simon's Genossen waren. Und Jesus: habe keine Furcht, von jetzt an wirst du Menschen fangen.‘

Wir würden von dem Carton heute sagen, er sei eine Landschaft mit Staffage. Ich hatte bei der den Hintergrund des Sposalizio und der Disputa bildenden weiten Ferne auf etwas hingewiesen, das heute mit ‚Stimmung‘ bezeichnet wird. Von Stimmung sprechen wir, wenn der Anblick eines Gemäldes eine gleichsam aus ihm heraus uns entgegen ertönende Melodie in uns erweckt. Das beruhigende Gefühl, das die in stillem Reichtume sich erschließende Natur in uns legt, entspricht am

meisten dem Begriffe der ‚Stimmung‘. Beim Sposalizio macht sie sich beim Ausblicke in die Ferne nur leise jedoch bemerkbar, und auch bei der Disputa ist der Blick in die Weite nur ein hinzutretendes Element. Beim wunderbaren Fischzuge aber beherrscht die Landschaft das Ganze. Und zwar als eine Schönheit, die Raphael im Laufe der Arbeit sich erst erschloß, denn Anfangs hatte er das Ganze anders im Sinne.

Wunderbar ist was Raphael mit der bloßen Zeichnung hier geleistet hat; er läßt den See unter Gewölken sich ausspannen, die in der Ferne sich verlieren und erweckt ein Gefühl von Einsamkeit und Verlassenheit in uns. Wenn wir Abends über ein Feld sehen, in dem wir fremd sind, und ein paar Vögel kommen herangesflogen, bis sie über unser Haupt hinweg in die Gipfel der Bäume sich einjensen, steigen Gedanken an Heimath und an Abende auf, wo man mit den Blicken einmal irgend etwas so suchte, das nirgends zu finden ist. Die Worte kehren uns in die Gedanken zurück: Jeder Vogel hat sein Nest, aber des Menschen Sohn hat nicht, da er sein Haupt hinlege.

In den Fahrzeugen vorn ist Petrus vor Christus anbetend in die Knie gesunken, weil, dem Ueberflusse von Fischen gegenüber, von denen die Rähne bis zum Rande angefüllt sind, in ihm, aus seinem Handwerk als Fischer heraus, das Gefühl mächtig wird, daß eine höhere Macht in Christus wohne, die nicht in Gefahr kommen dürfe. Einer von seinen beiden Genossen ist im Begriffe, wie er zu thun. Die Bemühungen der mit dem Aufziehen der Netze im zweiten Boote beschäftigten Fischer, nur von den Gedanken an das erfüllt, was als Arbeit zu thun ist und wofür sie da sind, haben als Gegensatz hier dieselbe Wirkung wie die von dem Wunder keine Notiz nehmenden

Schweizer am Fuße der Treppe auf der Messe von Bolsena.

Christus sitzt auf dem äußersten Ende des Rahnes und redet mit erhobener Hand Petrus an. Ganz vorn zieht der Strand sich hin, mit allerlei Muschelwerk darauf, und mit ein paar Reihern, die ihre Nahrung suchen. Die See spielt in flach gekräuselten Wellen über den Sand zu uns heran.

Was Raphael hier darstellt, enthalten die angeführten Verse des fünften Kapitels; die erste Skizze dagegen zeigt, daß er Anfangs mehr geben wollte, das in weiterem Umfange in seiner Phantasie sich formte. Das den See Genesareth umwohnende Volk war in Aufregung gerathen. Die Leute kamen herbei, um Christus zu sehen. Bald hier, bald dort am Ufer sich zeigend, predigt er, ist er hülfreich und erfüllt mit Hoffnung. Das auf Raphael's erster Skizze sichtbare, am Ufer harrende Volk wird zu einer Gemeinde um die Gestalt Christi. Uebermals sehen wir: geistig bewegte Massen waren ein Lieblingsgegenstand für Raphael's schaffende Gedanken. Männer erörtern, was es mit dem neuen Propheten wohl auf sich habe. Der nationale Zug, Christus bürgerlich erst fest unterbringen zu wollen, ehe man als Lehrer und Arzt an ihn glaube, wird von Raphael in ihren Gestalten charakterisirt. Neben diesen sitzen drei Frauen am Ufer. Die eine, wie man die in langes Erwarten des Arztes ergebene Kranken oft sitzen sieht, hat den Kopf auf die Knie gelegt: da zieht die andere sie an der Schulter empor, weil die Schiffe mit Christus sichtbar werden. Ein kleines Kind deutet mit ausgestrecktem Händchen darauf hin. Die Dritte mit einem Kinde auf dem Arm, das das Köpfchen auf ihre Schulter legt und die

Mermchen um ihren Hals schlingt, greift nach dem kleinen tragbaren Wassertönnchen neben sich, um ihm zu trinken zu geben. Auch sie hat die nahenden Schiffe noch nicht bemerkt. Wer die betreffenden Kapitel durchliest, findet die Verse, welche Raphael den Anstoß zu diesen Darstellungen lieferten. Bei der definitiven Fassung der Composition ist das Ufer mit dem Volke dann weit in den Hintergrund gebracht worden. Die Menge der Menschen konnte hier breiter noch hervortreten, verfließt aber mit der Landschaft.

Sobald Raphael entschieden war, daß die beiden Röhne mit Petrus und Christus in den Vordergrund gehörten, um die Scene allein hier zu beherrschen, hat er auch den sie besetzt haltenden Fischern eine andere Zusammenstellung gegeben. Bedeutend ist die Aenderung, die er mit dem die Mitte der gesammten Composition haltenden Gehülfsen des Petrus vorgenommen hat. Auf der Skizze ist dieser mit einer Ruderstange das Schiffchen lenkende Mann an dem was Petrus thut untheiligt: jetzt steht er, Christus zugewandt, sich vorneigend mit sich ausbreitenden Armen hinter Petrus, als wolle auch er in die Knie sinken. Man würde für unmöglich halten, daß die Gestalt in so sprechender Stellung später erst eingefügt worden sei, da sie als von Anfang an unentbehrlich erscheint.

7.

Zweiter Carton: Die Erscheinung Christi am See Genesareth.

Dort die erste, hier die letzte Berufung des Petrus. Zwischen beiden Ereignissen liegt was der Apostel mit Christus während dessen Laufbahn erlebt hatte. Aber-

Grimm, Raphael. 4. Aufl.

mals ist der See Genesareth der Schauplatz. Christus wird nach seinem Tode den Jüngern dort sichtbar. Er richtet an Petrus die drei Fragen und die drei Befehle, von denen, als Wiederholung der ersten Verheißung, die Päpste ihre Herrschaft ableiten.

Raphael's erste Absicht war hier, die Dinge darzustellen wie das Evangelium Johannis sie erzählt. Eine Anzahl Anhänger Christi sind zusammen, Fischer, die ihrem Handwerke nachgehen. Sie fangen nichts. Christus ist plötzlich unter ihnen. Abermals drohen die Netze unter der Fülle der gefangenen Fische zu reißen. Am Ufer dann verlangt Christus nach Speise; Anfangs wissen sie nicht, daß es Christus sei, dann werden sie es inne¹⁾. Diesen Augenblick: den Uebergang vom Nichtwissen zum Wissen, hatte Raphael darstellen wollen. Und wiederum hat er seiner Auffassung eine andere Wendung geben müssen.

Die erste Skizze liegt nicht vor, sondern nur Studienblätter, die seine Absicht erkennen lassen. Auf der einen Seite steht Christus, mit nach oben deutender rechter Hand; ihm gegenüber die Jünger, scheu und zusammengedrängt; Petrus, kniend, an ihrer Spitze; hinter ihm Johannes, der anbetend vorgeneigt zu nahen zögert; und hinter Petrus und neben Johannes wagen die andern sich heran, in dem Maße als sie Christus als das, was er sei, zu erkennen beginnen. Wieder eine Menge, in der ein geistiger Umschwung sich vollzieht! Nichts entsprach Raphael mehr, als Darstellungen solcher Uebergänge, und daß er hier die Dinge zuerst so faßte, und

¹⁾ Die Uebersetzung der Stelle nach der Vulgata a. a. D. S. 406.

fest war, sie so auszuführen, zeigt eine Rothsteinzeichnung in Windsor. Bereits hatte er, ersehen wir aus diesem herrlichen Blatte, begonnen, die Gestalten nach Maßgabe des ersten Entwurfes, den er als definitive Form der Composition also ansah, nach der Natur durchzuarbeiten: da — ich nehme an, vom Papste — empfing er die Weisung, die Scene in stricterem Sinne zu einer ‚Berufung Petri‘ umzugestalten. Der Befehl: ‚weide meine Lämmer‘ machte nun eine andere Stellung Christi nothwendig. Aus, wie Johannes erzählt, zufällig am See sich zusammenfindenden Anhängern, deren Zahl nicht genannt wird, mußten nun (ohne Judas) elf Apostel werden; aus den Armbewegungen Christi, der vorher Allen zu gleicher Zeit sich zu erkennen gab, mußte ein Hindeuten mit der einen Hand auf die Schafe hinter sich, mit der anderen auf Petrus werden, der zugleich die Schlüssel als Zeichen seiner neuen Würde empfing ¹⁾. Auf einer späteren Skizze finden wir die Scene in diesem Sinne nun umgestaltet. Immer aber auch hier noch ist Christus so dargestellt, daß er in Kleidung und Auftreten ein Mensch wie die Uebrigen hätte sein können, und wäre Raphael hierbei verblieben, so hätte in der That die scheue Zurückhaltung der Apostel zu den falschen Deutungen neuerer Erklärer kaum führen können. Nun aber wird Raphael genöthigt, Christus das mythisch heldenmäßig Gewaltige noch zu verleihen, in der er nach seinem Tode oft dargestellt wird: mit bloßem muskelvollen Arme und halbnackter breiter Brust, umwallt von einem mit

¹⁾ Man sieht, wie auf der Rothsteinskizze von Windsor die Schlüssel nachträglich zugezeichnet worden sind. Ich erinnere an ihren späteren Zusatz auch auf der Befreiung Petri im zweiten vaticanischen Zimmer.

Sternen besäten Gewande. Damit war der ursprüngliche Gedanke ganz fortgenommen. Denn während die Jünger Anfangs zweifelhaft dastanden, getheilt zwischen Schrecken und Sehnsucht, scheinen sie alle nun sich ehrfurchtsvoll zurückzuziehen und nur Johannes wagt, hinter Petrus hervor, Christus näher zu treten. Es kann die Uebrigen nicht mehr Ungewißheit erfüllen, ob die unbekannte Persönlichkeit die sich zu ihnen gefunden hatte und sich als Christus zu erkennen gab, wirklich Christus sei, sondern Scheu und Ehrfurcht, Christus in übermenschlicher Gestalt vor sich zu erblicken, muß nun in ihnen lebendig werden. Henry Smith¹⁾ hat das vortrefflich dargelegt. Die Apostel wissen nur das Eine jetzt nicht: ob sie Christus als einen wirklichen Menschen oder nur als einer Erscheinung gegenüberstehen die seine Gestalt trägt.

Dubos war der erste, der im vorigen Jahrhundert mit einer falschen, allgemein jedoch angenommenen Deutung kam. Raphael²⁾, behauptet er, suche, indem er die Berufung des Petrus darstelle, in dem Verhalten der übrigen Apostel die Gefühle zu verkörpern, welche diese unerwartete Bevorzugung in ihnen erweckt. „Johannes — fährt Dubos fort, nachdem er mit einigen Worten den in verehrender Dankbarkeit hingesunkenen Petrus gekennzeichnet hat — Johannes, jung und mit den Bewegungen eines Jünglings, billigt in der seinem Alter so natürlichen Unbefangenheit die Wahl des Petrus: er

¹⁾ S. 16.

²⁾ Reflexions, I. 94. Dubos muß hier nachgelesen und mit den Neuereu und mit Photographien verglichen werden. Dasselbe für seine Erklärungsversuche der Zuhörerstimmen auf dem Carton der Predigt des Paulus.

selbst würde nicht anders gewählt haben! Die Lebhaftigkeit, mit der er seine Meinung zu erkennen giebt, zeigt sich in der sich vordrängenden Stellung deutlich genug. Der Apostel neben ihm, dem Gesichtsausdrucke und der Haltung nach ein älterer Mann, begnügt sich, seine Bestimmung mit einfacherer Hand- und Kopfbewegung zu bezeugen. Am anderen Ende der Gruppe macht sich ein Mann von, wie seine Gesichtsfarbe zeigt, gallichtem, aufgeregtem Temperament bemerklich: sein Bart geht in's Röthliche, die Stirn ist breit, die Nase gedrungen und eckig: alles deutet an, daß er sich mit Gedanken plagt. Verächtlich mit gerunzelter Stirn dreinblickend, daß er die seinem Urtheil nach ungerechte Bevorzugung des Petrus erleben muß. Er glaubt, nicht weniger werth zu sein als die Uebrigen. Ein Anderer neben ihm ringt vergebens nach Fassung: ein Melancholiker, wie das bleiche, abgemagerte Gesicht, der schwarze straffe Bart und die gesammte Haltung verrathen. Mit gekrümmtem Rücken den Kopf vorgestreckt, hat er die Augen starr auf Christus gerichtet, dumpfe Eifersucht verzehrt ihn. Er wird kein Wort verlauten lassen, niemals aber auch vergessen, was er hier mit ansehen muß: Judas! so deutlich dargestellt als man ihn wiedererkennt, wenn man ihn den leeren Beutel in der Hand am Feigenbaume hängen sieht.' Dubos vergißt, daß Judas sich vor der Kreuzigung Christi längst aufgehangen hatte, also nicht mehr unter den Aposteln war. Auch hat Raphael, wie schon bemerkt worden ist, ihrer nur elf dargestellt. Wie sehr die Anschauungen aber auseinandergehen! —: von dieser selben Figur, die Dubos zum Judas stempelt, sagt Braun, es sei 'ein schöner, obgleich Judenphysiognomie tragender Apostel mit wallendem Haar und neugierig forschender

Gutmütigkeit¹⁾! Einige von den Aposteln, (andere jedoch als Dubos nennt) werden von Braun für neidisch und eifersüchtig erklärt.

Dubos' Voraussetzung aber, Raphael habe die Apostel als im Widerspruch oder auch nur in der Kritik der Erhöhung, die Petrus zutheil ward, besungen dargestellt, ist unannehmbar. Wie sollte er auf eine so verschrobene Interpretation der Erzählung des Johannes verfallen sein, und wie würde ein Papst dergleichen geduldet haben? Dubos' Erklärungsversuch war eine geistreiche Idee, wie sie auch Voltaire hätte vorbringen können. Dubos' Beobachtungen treffen im Einzelnen auch nicht zu. Die beiden Apostel, denen er so scharfe Gefühle von den Stirnen liest, verhalten sich nicht anders als die übrigen: sie nehmen mit einer gewissen Energie ihre Fassungskraft zusammen, ob Christus wirklich dastehe oder ob es nur ein ihnen vor den wachenden Augen aufsteigendes Traumbild sei. Ihr Verhalten ist auf der ersten Rothsteinskizze überzeugend einfach zum Ausdruck gebracht worden. Hier nämlich, da die Gewänder den Gestalten noch fehlen, werden die Handbewegungen sichtbarer und machen den Ausdruck des Geistigen deutlicher.

¹⁾ Braun, Raphael und seine Werke, 1819, S. 167. Es ist bei Raphael durchaus nöthig, die Deutungen und Beschreibungen Anderer zu studiren und sich darüber klar zu werden, wieweit sie begründet sind. Hierfür liefert erst jetzt die Photographie ausreichendes Material.

8.

Dritter Carton: Die Heilung des Lahmen.

Das dritte Kapitel der Apostelgeschichte erzählt, wie Petrus den Lahmen heilt ¹⁾.

Petrus aber und Johannes stiegen zum Tempel hinauf in der neunten Stunde des Gebetes. Und ein Mann, der hinkend war vom Mutterleibe an, wurde von Trägern getragen, den setzten sie täglich an die Thüre des Tempels, die ‚die Schöne‘ genannt wird, damit er von den in den Tempel Hineingehenden ein Almosen erbäte. Dieser, als er Petrus und Johannes gesehen hatte, die in den Tempel einzutreten im Begriff waren, bat sie, ihm ein Almosen zu reichen. Petrus aber mit Johannes ihn betrachtend sagte: blicke uns an. Aber jener sah zu ihnen hin, in der Hoffnung etwas zu bekommen. Petrus aber sagte: Silber und Gold fehlt mir, aber was ich habe, dies gebe ich dir: im Namen Jesu Christi erhebe dich und gehe umher! Und indem er seine rechte Hand ergriff, hob er ihn auf und sofort wurden seine Füße und Sohlen fest. Und auffspringend stand er und ging umher und trat mit ihnen in den Tempel ein, umhergehend, springend und Gott lobend. Und alles Volk sah ihn umhergehen und Gott loben.

Die ersten beiden besprochenen Cartons waren Raphael's Eigenthum: bei der Heilung des Lahmen aber ist er abhängig von dem Meister, dem wir ihn nicht bloß hier verpflichtet sehen. Raphael kannte Albrecht Dürer's

¹⁾ Uebersetzung der Vulgata. Zehn Essays, 2. Aufl., (1883) S. 411 ff.

Stiche und Holzschnitte genau. Jenes von Vasari bei der ‚Vertreibung des Heliodor‘ lobend hervorgehobene Motiv des Mannes, der den Arm um eine Säule schlingt, hatte Raphael in Dürer's ‚Leben der Maria‘ gesehen. Ebendaher ist der eine kandelabertragende dienende Knabe bei der ‚Taufe Constantin's‘ genommen, die nach Raphael's Tode im Saale des Constantin von Giulio Romano nach seiner Zeichnung gemalt wurde. Und ferner, die vierte Wand der Camera della Segnatura mit den drei Darstellungen der Jurisprudenz sollte Anfangs eine, später aufgegebene, Symbolisirung der göttlichen Gerechtigkeit tragen, die auf einer getuschten Zeichnung (des Louvre) erhalten blieb, und auf der wir um die Fensteröffnung herum eine einheitliche Composition sehen: Gottvater die Posaunen an die Engel vertheilend, mit deren Getön die furchtbaren Zerstörungsscenen der Apokalypse ihren Anfang nehmen. Auch diese Scene ist von Raphael übernommen worden, wie Dürer sie in seinen Holzschnitten zur Offenbarung gezeichnet hatte. Als Raphael an den Teppichen arbeitete, standen er und Dürer in Verkehr und schickten einander von ihren Arbeiten zu¹⁾. Das war 1515. Mit dem Datum 1513 aber sind eine Anzahl Blätter in Dürer's kleiner gestochener Passion versehen und unter ihnen

¹⁾ Das von Vasari beschriebene eigene Porträt, das Dürer Raphael damals schickte, ist verloren; die Handzeichnung, die Raphael Dürer zusandte, mit dem alten Vermerke darauf, daß sie von Raphael im zugekommen sei, besitzen wir noch: zwei männliche Gestalten, Actstudien in Rothstein zu einem Gemälde, das nie zur Ausführung gekommen ist, einem Repräsentationsbilde: die Ertheilung des Gonfalonariates der Kirche an Giuliano dei Medici. Die Rothsteinskizze zum Ganzen ist auf der Ambrosiana.

finden wir das Vorbild zu Raphael's Heilung des Lahmen ¹⁾.

Raphael hat auf dem Carton der Heilung des Lahmen zeitlich getrennte Momente verschmolzen. Der Schauplatz ist erfüllt von Säulenreihen, die aus der Tiefe sich uns entgegenentfalten. Zwischen ihnen sieht man links hinten die freie Luft durchleuchten, rechts aber durch sie tief in den Tempel hinein: die Scene kann den Eingang des Tempels, oder auch die Halle Salomon's bedeuten. Die uns entgegenlaufenden mittleren Säulenreihen stoßen mit den vordersten Säulen vorn an den Rand der Darstellung und trennen was zwischen ihnen geschieht als eine Scene für sich vom Uebrigen rechts und links. Zwischen den beiden mittleren Säulen vollzieht sich das Wunder als in einer besonders eingerahmten Mitte. Die beiden anderen Theile der Composition rechts und links sind vom Gewühle des Volkes erfüllt. Raphael hat dessen Staunen als ein Doppeltes dargestellt: hier die Erwartung des Wunders vor seiner Vollendung, und dort die Erregung nachdem es vollbracht ist. Wie bei der Messe von Bolsena, wo, während oben das Wunder erst geschieht, das Volk unten an der Treppe sich schon davon erzählt, oder wie bei der Befreiung Petri, wo oben Petrus noch in Banden schlafend daliegt und unten links die Soldaten durch die Nachricht seiner Flucht aufgestört werden. Nicht also, wie die Apostelgeschichte berichtet, vor der Thüre des Tempels, sondern in dessen Innern, und nicht einsam, sondern umgeben vom Gedränge des Volkes läßt Raphael die Apostel den Lahmen heilen. Und nicht

¹⁾ Raphael hat nur den Gedanken in sich aufgenommen und aus eigener Phantasie neu reproducirt.

bloß ein Lahmer oder Hinkender, sondern ein Krüppel, dessen Glieder ganz in einander verwachsen sind, wird von Petrus an der ausgestreckten Hand emporgehoben. Man glaubt mitzuerleben, wie ein Dehnen und Krachen in den Gliedmaßen geschieht, wie die verschränkten Beine sich, auseinandergreifend, plötzlich strecken, man sieht, wie das halb zum Thier gewordene arme Geschöpf zum Apostel aufblickend mit seinen Augen die Funken eines neuen geistigen Daseins auffängt. Zu beiden Seiten sind Kommende und Gehende dargestellt — solche, die nichts wissen von dem was geschieht; solche, die nur einen neugierigen Blick dafür haben —: dicht um die Apostel erst in sprachloser Neugier diejenigen, welche den übernatürlichen Einfluß zu begreifen beginnen, der vor ihnen sein Werk thut. Links ein nackter Knabe, sich vergeblich bemühend, den auf den Stab mit dem Kinn gestützt stehenden, im Erstaunen wie festgewurzelten Alten am Gürtel fortzuziehen. Von der rechten Seite dagegen auf den Knien mühsam sich heranschiebend ein zweiter Krüppel, der häßlich, aber mit einem durchdringenden Blicke unbegrenzten Vertrauens, wie ein Hund der still einen Bissen erwartet, seine Heilung mit den Augen gleichsam herbeiflehrt. Von großer Schönheit, tiefer zwischen den Säulen, die junge Frau mit dem Kinde an der Brust, das sie, hinüberblickend nach dem was vorgeht, für den Augenblick ganz zu vergessen scheint. Von gleicher Schönheit, auf der anderen Seite, ein nackter laufender Knabe, einen Stab über der Schulter, von dessen Ende ein paar mit den Füßen angebundene Tauben herabhängen. Die gesammte Menschenmenge von der Unruhe belebt, die das in den Kirchen aus- und einströmende Volk der Beobachtung bietet. Und die Säulen selber,

mit den in schwülstiger Masse gewundenen, von Cannelirungen und von Basreliefs abwechselnd bedeckten mächtigen Schäften, deuten die ornamentale Ueberladung an, mit der Kirchen innen beschwert zu werden pflegen. Petrus steht, zwischen den Mittelsäulen, dem auf dem Boden hockenden Krüppel im Profil zugewandt. Seine Stellung erinnert an Michelangelo's Freske in der jüstinischen Capelle, wie Gottvater der aus Adam's Seite hervorstehenden Eva gegenübersteht. Doch hat Petrus nicht das Haupt vorgeneigt, wie Gottvater dort, sondern beugt von seinem starren Nacken das Antlitz nur ein wenig herab. Seine uns näherliegende linke Hand ist erhoben, als wolle er mit ihr dem Krüppel den Weg, sich emporzuheben, andeuten; mit der Rechten hat er des armen Mannes Linke gefaßt: man sieht dessen gestrafftem Arme an, wie unwiderstehlich kraftvoll der Apostel ihn aus innerer Gewalt emporreißt. Hinter beiden und zwischen ihnen sichtbar steht Johannes. Seine auf den Krüppel herabweisende Hand scheint dem sich zudrängenden Volke zu sagen, in wessen Namen das Wunder vollbracht werde.

Auch von Dürer war auf seiner figurenarmen Composition eine Reihe dieser Momente vereinigt worden. Er hatte denjenigen als den hauptsächlichsten gewählt, wo Petrus dem Lahmen die Hand abwärts zustreckt, während der erbarmungswürdige Mensch die seinige, abgemagert und wie alle seine Gliedmaßen von Krankheit verzerrt, vergebens zu erheben sucht. Hinter Petrus steht Johannes, in rings emporgelocktem üppigem Haar — daher das lang herabwallend lockige Haar des Johannes bei Raphael — um beide her einige alte Männer. Auch Petrus ist alt, mit kahler Stirn und Schädel, während

Raphael Petrus' Haupt mit dichtem, kurzanliegendem Haar bedeckt hat, das einen Mann im kräftigsten Alter bekundet. Weiter vergleichend bemerken wir, daß dieser Haarwuchs weder mit dem Haarwuchse stimme, den Raphael Petrus beim wunderthätigen Fischzug gab, noch wiederum dem gleiche, mit dem Petrus beim Tode des Ananias auftritt. Raphael schafft die Apostel jedesmal, wo er sie anbringt, von neuem. Man sollte beinahe denken, es sei bei den Aposteln und bei den Marien Bedingung gewesen, daß keine Darstellung der anderen gleiche.

9.

Vierter Carton: Der Tod des Ananias.

Der Carton, auf dem das Dramatische am reinsten durchgeführt wurde, ist der Tod des Ananias.

Raphael zeigt einen Abschnitt des frühesten christlichen Gemeindelebens. Die Reichen legen ihr Geld den Aposteln zu Füßen, den Hilfsbedürftigen wird es ausgetheilt. Sapphira zählt das von Ananias der Gemeinde vorenthaltene Geld heimlich sich selber in die Hand. Die Apostel in der Mitte dieses Verkehrs, sind durch einfache Schranken, zu denen Stufen auführen, als regierendes Collegium abgeschlossen: Petrus und Paulus nehmen, breit uns zugewandt, nebeneinanderstehend die Mitte ein¹⁾.

¹⁾ Der zweite Apostel neben Petrus scheint Paulus zu sein, der genau die Mitte der Composition innehält, und auch für Petrus angesehen werden könnte. Um jeden Zweifel zu vermeiden, läßt Raphael den einen der Beiden, welche zu dem gestürzten Ananias sich herabbeugen, mit der Hand auf Petrus deuten. Man bemerke, wie Paulus und Petrus hier das Motiv der Mittelfiguren der Schule von Athen in höchster Ausbildung

Petrus, am meisten vortretend, redet mit erhobener Hand in schrecklicher Stimme Ananias an, der durch seinen Sturz Entsetzten um sich her verbreitet. Auch hier drei Theile der Handlung, aber nicht räumlich einander gleichgestellt, sondern es spielt das Zutragen und Inempfangnehmen des Geldes und der Gaben rechts und links im Hintergrunde, während das Zusammenbrechen des Ananias und das Erschrecken der Anderen den Vordergrund der Breite nach füllt; die Apostel ragen in der Mitte darüber hinaus. Alles theatralisch wirkend wie die Hauptscene einer Tragödie. Unter den figurenreicheren Compositionen Raphael's eine seiner höchsten Leistungen.

Dieses Bild, sagt Goethe, steht als ein ewiges Problem vor uns da, welches wir immer mehr bewundern, je mehr uns dessen Auflösung möglich und klar wird. Die Vergleichung des Marcantonischen Kupfers, nach einer gleich großen Zeichnung Raphael's, und des größeren (Kupfers) von Dorigny, nach dem Carton, führt uns abermals in die Tiefe der Betrachtung, mit welcher Weisheit ein solches Talent bei einer zweiten Behandlung derselben Composition Veränderungen und Steigerungen zu bewirken gewußt hat. Bekennen wir gern, daß ein

wiederholen. Vielleicht ist diese Aehnlichkeit der Grund, warum auf dem Stiche der Schule von Athen von 1617 die beiden Gestalten zu Petrus und Paulus gemacht worden sind. Von den individualisirend durchgeführten übrigen Aposteln stimmt keiner hier mit denen überein, die wir auf der Berufung des Petrus sehen. Nur Johannes, der vorderste von den beiden, die links über die Schranken herab Gaben empfangen und vertheilen, ist, wie auch sonst, an den langherabhängenden Locken und der Bartlosigkeit kenntlich. Goethe über die Composition, Ital. N. II, 5. 56. (Ausg. v. 1840.) Ueber das Verhältniß zu der in Marcanton's Stiche erhaltenen Skizze vergl. Zehn Essays. 2. Aufl., S. 413.

solches Studium uns zu den schönsten Freuden eines langen Lebens gedient hat.'

So Goethe als er 1817 die Briefe seiner längstvergangenen Italiänischen Zeit herausgab. Gerade dreihundert Jahre nach der Entstehung der Cartons. Was in Goethe's Buche über Raphael gesagt wird, übertrifft Alles was Andere ausgesprochen haben.

10.

Fünfter Carton: Die Erblindung des Clymas.

Aus dem Leben des Paulus empfangen wir zuerst seine Befehung: den Sturz vor Damaskus. Diese Composition ist nur auf dem Teppich erhalten und enthält nichts zur Beschreibung Reizendes¹⁾. Drei Cartons besitzen wir von Paulus: die Erblindung des Clymas, das Opfer von Lystra und die Predigt zu Athen.

Henry Smith möchte in seiner schönen kleinen Schrift über die Cartons die Erblindung des Clymas lieber die Befehung des Sergius benennen, denn daß Raphael sie selbst so nannte, zeigt die unter des Proconsuls Sitze angebrachte Inschrift²⁾. Als der Inhalt der Darstellung springt trotzdem das Erblinden des Clymas hervor, das mit staunenerregender Realität zur Anschauung gebracht wird. Es handelt sich um einen mit modernen Mitteln erlangten Effect. Vergleichen wir Raphael's Gemälde sonst mit den dafür gezeichneten Naturstudien, so zeigt

¹⁾ Und war vielleicht von Raphael's Hand auch nicht vorhanden. Für die Steinigung des Stephanus habe ich das gleiche Bedenken ausgesprochen a. a. O. S. 414.

²⁾ L. Sergius Paullus Asiae Procons. christianam fidem amplectitur Pauli predicatione.

sich, wie er diesen bei ihrer Benutzung gleichsam den Naturgeruch nahm, den unmittelbar nach dem Leben gemachte Zeichnungen großer Künstler stets haben; bei der Erblindung des Glymas aber scheint er die rohe Natur, unabgeschwächt wie er sie fand, auf den Carton gebracht zu haben. Beim Tode des Ananias war durch wohlvertheilte Schatten und Lichtmassen den Gestalten ein idealer Schein über das Naturstudium hinaus verliehen worden: bei der Erblindung des Glymas geht diese künstlerische Modellirung fast verloren, denn in der unruhigen Mischung von Hell und Dunkel, wie Tageslicht die Dinge zeigt, stehen sie da. Ein Schein gewöhnlicher Wirklichkeit liegt auf dem Ganzen, der an Photographien erinnert. Sprechend sind die Handstellungen, und deshalb besonders stark hervortretend, weil jede Figur ihre Hände gebraucht; Glymas am meisten, der Paulus' Predigt unterbrechen wollte und, von Dunkelheit plötzlich umfassen, mit auseinanderstrebenden Fingern wie mit gewaltigen Fühlhörnern tastend, man möchte sagen, zitternd die Arme in die leere Luft vorstreckt. Ohne sich in Gruppen zu scheiden, drängen die Anderen zu diesem erregenden Schauspiel heran. Victoren und Gefolge halten die zu der Erhöhung, auf der des Proconsuls Sessel steht, führenden Stufen besetzt. Mit lebhaften Gesten legen sie den Anhängern des falschen Propheten die Folgerungen dar, die aus dessen plötzlicher Erblindung ihnen sich ergeben. Wir fühlen, wie der Beredsamkeit des Paulus durch diese unerwartete Wendung der Dinge plötzliche Macht zuwächst.

Auf allen Cartons giebt Raphael Darstellungen gespannter Situationen, wo ein Wort eine Entscheidung herbeiführt. Das Resultat der Lebenserfahrung Raphael's

scheint gewesen zu sein, daß dem im rechten Momente ausgesprochenen Worte die die Menschheit vorwärtsbewegende Kraft innewohne. Raphael's Zeiten waren darin verschieden von der unseren, daß uns die fruchtbaren Gedanken meist gedruckt zugetragen werden. Denn es wirkt auch das Gesprochene bei uns heute oft als werde es von unsichtbaren Blättern abgelesen, während die Schriften Luther's, gleich den Episteln des Paulus, wie lebendige Sprache uns anmuthen. Das Emporkommen der katholischen Kirche beruhte auf dem mündlich Weitergegebenen. Die Compositionen, in denen Raphael Paulus verherrlicht, zeigen ihn als Prediger: darin kann er sich nicht genugthun.

11.

Sechster Carton: Das Opfer von Lystra.

Für das Opfer von Lystra hat Raphael antike Vasreliefs gebraucht, die heute noch in Rom sichtbar sind. Von rechts her kommen die Priester inmitten des nachdrängenden Volkes mit dem Opferthiere heran. Der Eifrigste im Strome der Menschen ist der mit erhobenen Händen anbetend einhergehende geheilte Krüppel; neben ihm, sich tief gebeugt an ihn herandrängend, ein Altar, ein Arzt wie es scheint, der mit der Hand das geheilte Bein betastet. Unbeschreiblich ist die Kunst, mit der Raphael das häßliche, dumme Gesicht des plötzlich von allem Leiden befreiten armen Menschen durch Glück und Dankbarkeit vergeistigt. Vor dem Tempel, auf dessen Stufen links Paulus und Barnabas stehen, hat der Zug Halt gemacht, ein kleiner Altar ist aufgestellt worden mit dienenden Knaben dabei, von denen einer flötet, während

der andere ein Kästchen trägt. Von den beiden Schlächtern des Opfertieres — gewaltige nackte Oberkörper und nackte starkgemuskelte Arme — drückt der eine, vorn kniend, dem Stier das Haupt zu Boden, während er ihm zugleich beruhigend spielend in's Maul greift; auf der uns abgewandten Seite des Stieres steht mit geschwungener Axt der andere und will den Schlag eben auf die Stirn niederjausen lassen. Aber Paulus zerreißt zornig seine Gewänder und ein aus der Menge sich vordrängender Jüngling verhindert mit weitvorgestreckter Hand den ausholenden Arm des Priesters am Zuschlagen. Wir fühlen: ein paar Augenblicke weiter und der Apostel selbst hätte dem ihm und seinem Begleiter geltenden Opfer Einhalt gethan. Dadurch, daß Raphael den Moment darstellt, wo Paulus durch seine Bewegung den Einspruch, den er erheben will, nur erst vorbereitet, schafft er sich die Möglichkeit, die Opferhandlung ungestört vor uns auszubreiten. Und wie einfach erinnert er durch die im Hintergrunde aufgestellte Mercurstatue daran, daß die Einwohner von Ephra Paulus für Mercur halten.

Wir werden ihn ebenso natürlich auf dem folgenden Carton daran erinnern sehen, daß das Geschehende auf dem Forum von Athen vor sich gehe: er läßt unter den athenischen Marktplatz umgrenzenden Gebäuden links in mächtiger Architektur das das römische Forum abschließende Colosseum aufsteigen, denn der Areopag wird von der Bulgata ‚das Forum von Athen‘ genannt.

12.

Siebenter Carton: Paulus als Prediger in Athen.

Hier also nun die Predigt Pauli zu Athen noch einmal. Die Stelle ist oben mitgetheilt worden. Ge-

waltiger als hier hat Raphael Paulus nie gezeigt. Eindringlicher ist Predigen nie dargestellt worden. Paulus' ganze Rede glauben wir zu empfangen bis zur leidenschaftlichen Steigerung ihres Abschlusses. Das Verhalten der Zuschauer spiegelt den Eindruck seiner Gedanken wieder.

Raphael faßt die Dinge anders als auf der Schule von Athen, wo sie ausgedehnter, epischer und mehr symbolisch gegeben wurden. Für die Wand der Camera della Segnatura bedurfte es der großen Gegensätze des griechischen Geisteslebens, dem Paulus die Gründe entnahm, mit denen er seine neue Lehre entwickelte. In umfangreichen Gruppen hatte Raphael dort die Vertreter der geistigen Arbeit des Alterthums gegliedert und mitten hinein Paulus gestellt, als den einen Mann, der die Macht der griechischen Welt zu bekämpfen allein sich aufgemacht hatte. Auf dem Carton wird das nicht angerührt: Raphael hat das Verhalten nur derer darstellen wollen, die, wie es im 17. Kapitel heißt, mit dem Entschlusse fortgingen, sie wollten noch einmal von diesen Dingen hören. In der Camera della Segnatura war der Zwiespalt des Auditoriums charakterisirt: auf der linken Seite oben winkten die Einen, man möge kommen und hören, auf der rechten machen die Andern sich unbefriedigt davon. Wir sehen wie der Eine die Stufen emporsteigt, während der Andere herabkommt. Auf dem Carton halten sie Alle still, jeder paßt in seiner Weise auf: die verschiedenen Arten des Verständnisses vom scharfen, skeptischen Auffangenwollen jedes Wortes, das sich in der äußersten Figur links ausprägt, bis zur rückhaltslosen begeisterten Hingabe der beiden letzten Gestalten rechter Hand, ist den einzelnen Figuren aus der Seele zu lesen. Freilich, so wenig man im Leben

den Leuten auf der Straße die Gedanken absehen kann, ist dies Gemälden gegenüber möglich. Gewisse geistige Richtungen jedoch prägen im Auftreten und Mienenspiel der Menschen sich aus und werden danach auch in Kunstwerke übertragen. Allerdings, nur bis zu einer bestimmten Grenze wird das möglich sein und auch die Darstellung bestimmter Gedankenbewegung in der Absicht der Künstler liegen. Sobald es sich nicht um ganz einfache, sondern um complicirtere Gefühle handelt, empfinden wir zuweilen wohl, was der Künstler vielleicht geben wollte, beweisen jedoch läßt sich nichts.

Raphael aber kennt die Grenze und giebt das Geschehende sehr einfach. Und so hat er bei dem mit erhobenen Händen dastehenden Paulus sowohl dessen eignes Gefühl, wie auch das, das er in seine Hörer einströmen läßt, sichtbar werden lassen. Das säulenfeste Dastehen des Paulus. Die in der gesteigerten Energie der Predigt mit gespreizten Fingern zitternd sich aufreckenden Hände. Die sich vordrängende Stirn, als wolle sie unmittelbar ihre Gedanken abgeben.

Und in den Zuschauern bemerken wir das Vertretensein aller Altersstufen. Immer beutet Raphael diesen natürlichen und schönen Gegensatz aus, um seine Darstellungen allen Altersstufen lieb und verständlich zu machen. —

Wir werden sehen, wie im achtzehnten Jahrhundert erst durch Dorigny's Kupferstiche Raphael's Compositionen für die Teppiche den Rang empfangen, der innerhalb der Weltgeschichte ihnen zukommt.

Einstweilen wurden sie, einer nach dem anderen, wie Raphael sie ablieferte, nach den Niederlanden geschickt,

um dort erst die volle Farbenwirkung zu empfangen. Da die Farben heute — wie sich in Berlin so gut als in Rom beobachten läßt — sehr ungleich verschossen sind, kann man ihre einstige Wirkung nicht mehr beurtheilen. Einige Farben haben sich grell erhalten, andere sind ausgeblaßt. Die Umrisse haben ihre Schärfe verloren weil das Gewebe sich verzog. Einige der am besten erhaltenen Stellen zeigen, daß man möglichst bunte und leuchtende Farben wählte.

Als Raphael in Rom die niederländische Arbeit sah, muß es ein seltsames Wiedersehen gewesen sein. Niemand wird den Arazzi den Anspruch auf hohen Kunstwerth streitig gemacht haben, für die niederländischen Weber jedoch, die sie so prächtig herzustellen hatten, war die vollendete Wiedergabe dessen, was sie geistig enthielten, gewiß nicht der leitende Gedanke. Lassen schon die Arbeiten, die Raphael's Schüler nach seinen Zeichnungen unter seinen Augen in seinem Atelier auszuführen hatten, sofort erkennen, daß er selber das beste Theil daran nicht gethan habe, wieviel mehr mußte dies bei den Teppichen hier der Fall sein. Heute enthalten sie auch auf den besseren Stellen keine Linie, die sie neben Raphael's eigenhändigen Cartons aufkommen ließen. Die feinen Accente, die Raphael in die Antlitzgeleget hatte, waren den fremden Arbeitern unverständlich, welche damals noch im Naturalismus ihrer einheimischen Schule drinsteckten. Erst in der Mitte der zwanziger Jahre des Cinquecento ging den Niederländern (nicht zu ihrem Vortheil) die italiänische Kunst auf und es beginnt die kahle Nachahmung der Manier Michelangelo's, die auch auf Rubens entscheidenden Einfluß gehabt hat.

Bei den Cartons hat Raphael sich von seinen Schü-

lern helfen lassen, dennoch erscheinen sie heute so sehr als sein Werk, daß man für jeden Strich seine Hand beanspruchen möchte.

Wir dürfen sagen, was würde Rom sein, wenn Leonardo sein Abendmahl, statt es für das seiner Zeit kaum zugängliche Speisezimmer eines Klosters in Mailand zu malen, in Rom ausgeführt hätte (vielleicht da, wo Perugino's Abendmahl in der Sixtina heute wohlerhalten sichtbar ist). Und so dürfen wir auch sagen: was würde Rom gewonnen haben, wenn Raphael die Cartons an der Stelle mit eigener Hand in Fresco hätte ausführen dürfen, wo heute an hohen Festtagen die durch das veraltete Gewebe verzerrten Teppiche aufgehängt werden.