



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Das Leben Raphaels**

**Grimm, Herman**

**Stuttgart [u.a.], 1903**

Neuntes Kapitel Raphael's Ruhm in vier Jahrhunderten.

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

## Neuntes Kapitel.

### Raphael's Ruhm in vier Jahrhunderten.

Das Cinquecento. — Frankreich. — Deutschland in Rom. —  
Raphael unter Napoleon I. — Rom im 19. Jahrhundert. —  
Die deutsche Gelehrsamkeit. — England.

#### 1.

#### Raphael's Ruhm im Cinquecento.

Beim Tode von Männern ersten Ranges öffnet sich in ihrem Grabe ein Abgrund der unausfüllbar scheint. Als werde immer des Tages gedacht werden, an dem sie verschwanden, als würden sie immer vergebens zurück- erwartet werden. Bald aber ist es, als habe der Uner- setzliche vor unbestimmter langer Zeit gelebt. Und dann tritt ein Anderer an die Stelle und wird als genügender Ersatzmann angesehen, weil er sie innehat. Nun kommt es darauf an, wie lange es dauert, bis der erscheint, der die Welt zwingt, sich des Todten zu erinnern. Sein Bild taucht wieder empor. Trinkt, wie die Schatten der homerischen Unterwelt, lebendiges Blut und beginnt mit denen weiter zu leben von denen die Erde bewohnt wird. Generationen sterben nun ohne daß sie ihn mit sich nähmen. Er legt seinen Weg durch die Jahrhunderte zurück. Er lebt.

Raphael starb den 6. April 1520. Am nächsten Tage schreibt der mantuanische Gesandte an seine Herzogin:



‚Von nichts Anderem ist hier die Rede, als von dem Verluste dieses Mannes, der mit dem Schlusse seines drei- unddreißigsten Jahres nun sein erstes Leben beschloffen hat. Sein zweites, das des Nachruhmes, wird, unabhängig von Tod und Zeitlichkeit, in seinen Werken und in dem, was die Gelehrten zu seinem Lobe schreiben werden, ewige Dauer haben.‘

Als frühestes Zeugniß für Raphael's Stellung zum römischen Publicum haben wir den Anstellungserlaß, mit dem Leo X. ihn im zweiten Jahre seiner Regierung zum Architekten der Peterskirche erhob. Er beginnt mit dem Satze, die ausgezeichneten Leistungen Raphael's als Maler seien bekannt. Waren Raphael's Leistungen auch als Baumeister derart, daß er zum Nachfolger Bramante's, des ersten Architekten der Welt, ernannt werden konnte, so gewinnt das Schriftstück umfassenden Inhalt.

Das zweite Zeugniß ist jener Brief des Celio Calcagnini, der uns das Gefühl giebt, die außerordentliche von Raphael ausgehende Wirkung sei nicht bloß seinen Werken entsprungen. Zwar sagt Calcagnini nicht, Raphael sei das Haupt einer Partei gewesen. Briefe Anderer aber aus Leo's X. letzten Zeiten lassen erkennen, daß Raphael eine Partei organisirte, oder daß sich unter seinem Namen die Gegner Michelangelo's zusammenfanden. Wichtig ist dem gegenüber Michelangelo's Verhalten zu Raphael. Als nach Raphael's Tode Michelangelo's eigene römische Partei in ihn drang, er möge die vaticanischen Wandflächen, auf denen die Schüler Raphael's nach dessen Zeichnungen fortarbeiteten, für sich und die Seinigen fordern, setzte er den dahinlautenden Briefen wiederholt Stillschweigen entgegen.



Bembo's lateinische Grabschrift, die noch an Ort und Stelle ist, enthält nur Allgemeinheiten. Die früheste Biographie Raphael's, in trefflichem Latein geschrieben, hat Tiraboschi zuerst an's Licht gezogen. Ich bin nicht ganz sicher, ob Giovio sie schrieb: jedenfalls rührt sie von Jemand her, der Raphael persönlich gekannt hat. Drei kurze Charakteristiken Michelangelo's, Lionardo's und Raphael's finden wir hier zusammen <sup>1)</sup>. Von Raphael's Liebenswürdigkeit, die ihm die Gunst der Mächtigen gewann, ist darin die Rede. Von seinem Glücke, das ihm Gelegenheit geboten, immer im günstigsten Momente seine Kunst zu zeigen. Von der Anmuth, grazia, seiner Werke. Der Gemälde selbst erinnert sich der Verfasser nur schwach. Aus der Camera della Segnatura erwähnt er nur den Parnas, „wo die neun Musen dem singenden Apollo Beifall klatschen!“ Aus dem zweiten Zimmer jene „Auferstehung Christi“. Aus dem dritten Zimmer die „unmenschliche Wildheit des Totila“, mit Totila nämlich bringt er den Burgbrand in Verbindung. Die Niederlage des Maxentius giebt er richtig an und die „Verklärung Christi“ nennt er Raphael's letzte und höchste Leistung. Das Bewunderungswürdigste darauf sei der vom bösen Geiste geplagte Knabe. Der Ton, in dem von Raphael gesprochen wird, zeigt, daß man in ihm den jungen Mann sah, dessen Laufbahn erst hätte beginnen müssen. Der Verfasser der Notiz begegnete ihm wohl am Hofe Leo's. Raphael hat die Vorzüge, die die Natur

<sup>1)</sup> Ich weiß nicht, wann es zuerst aufkam, diese drei als die ersten Künstler Italiens hervorzuheben. Raphael wird die ‚dritte Stelle‘ angewiesen. So ist allgemein damals wohl geurtheilt worden. Zumal von Ariost und von Francesco da Olanda an bekannten Stellen.



dem jugendlichen Alter zutheilt, bis zu seinem Tode behalten: den Anschein von Unschuld, entspringend dem Reichthume des Geistes, die Freude am Dasein, den Wunsch, Andern dienstlich zu sein, das Zurücktreten, damit auch Schwächere ihr Können zeigten, das Gefühl, das die, die mit ihm verkehrten, davontrugen: es überbiete der Genuß an der eignen Arbeit jeden andern für ihn. Raphael's Werke bestätigen dies: es kann nicht bloß Gewissenhaftigkeit gewesen sein, die ihn antrieb, immer von Neuem zu beginnen. Ich wiederhole: es war ihm eine Wonne, das Ziel erst dann für erreicht zu nehmen, wenn er alle Wege, die zu ihm führten, vorher begangen hatte, um den besten herauszuwählen. In wie hohem Maße stehen Michelangelo's Schöpfungen nicht als Producte einer über die Welt erhabenen Gedankenarbeit vor uns: denen Raphael's wohnen solche Geheimnisse nicht inne. Seine Schöpfungen sollten den Anschein von Blumen haben, bei denen wir nicht nach besonderen Absichten ihres Schöpfers fragen. Ich bezweifle freilich, ob einer seiner Freunde oder Schüler in diesem Sinne einen Ueberblick der Entwicklung Raphael's gehabt. Dergleichen braucht Jahrhunderte, um in Worte gefaßt werden zu können.

Dreißig Jahre nach Raphael's Tode erst erschienen Vasari's 'Lebensbeschreibungen der berühmtesten Florentiner Maler, Bildhauer und Architekten' mit der Vita des Raffaello darin. Der Schluß dieser Biographie, wie die zweite Auflage von 1568 ihn enthält, ist hier von Wichtigkeit. Vasari redet Raphael an:

„O glücklicher, seliger Geist! Jeder redet gern von dir, feiert deine Werke und bewundert jede von dir hinterlassene Zeichnung. Wohl konnte die Malerei, als dieser edle Künstler starb, sterben; denn als er die Augen schloß,



blieb sie so gut wie ohne Augen zurück. Jetzt aber haben wir Zurückgebliebenen die gute, oder vielmehr beste Art die er uns als Vorbild hinterließ, nachzuahmen, ihrer, wie seine Kunst uns zur Pflicht macht, im Geiste dankbarst zu gedenken und mit Worten ihm ehrenvollste Erinnerung zu weihen. Denn in Wahrheit wurde durch ihn die Kunst, das Colorit und die Erfindung, alles in Einem zu einer höchsten Vollendung erhoben, die sich kaum erhoffen ließ: Niemand möge sich zum Gedanken versteigen, Raphael könne übertroffen werden. Außer dieser Wohlthat, die er den Künstlern als ihr Freund erwies, ward er auch bei seinen Lebzeiten nicht müde, uns darin ein Vorbild zu sein, wie man mit Großen, Mittleren und Niederen zu verhandeln habe. Unter seinen besonderen Gaben finde ich eine von solcher Bedeutung, daß ich im Stillen staune, wie der Himmel ihm die Kraft gab, als Künstler unter Künstlern eine unserem Naturell so entgegengesetzte Wirkung hervorzubringen, die nämlich, daß die Künstler — nicht nur die niedrigen, sondern auch die, welche hohe Ziele verfolgen (wie es deren unter uns unendlich viele giebt) — wenn sie mit Raphael zusammen arbeiteten, ohne Weiteres gleichen Sinnes und so einträchtig waren, daß jede böse Laune in seinem Anblicke davonflog und jeder gemeine und niedrige Gedanke ihnen aus der Seele fiel; eine Eintracht, die niemals sonst geherrscht hat. Die Ursache war, daß sie unter dem Banne seiner Freundlichkeit und seines Könnens standen, und mehr noch, unter der Herrschaft des Genius seiner guten Natur. Diese war so erfüllt von edler Liebenswürdigkeit, so überfließend von hülfreicher Liebe, daß man sogar die Thiere ihm Ehrfurcht bezeugen sah, geschweige denn die Menschen. Man erzählt, daß wenn ein Maler, mit dem



er bekannt war oder auch den er gar nicht kannte, ihn um eine Zeichnung anging, deren er bedurfte, Raphael seine Arbeit stehen ließ, um ihm behülflich zu sein. Und immer waren Unzählige bei ihm in Arbeit, die er mit einer Liebe unterstützte und unterwies, wie nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen gegenüber zukam. Deshalb sah man ihn niemals an den Hof gehen ohne beim Verlassen des Hauses fünfzig Maler mit sich gehabt zu haben, alle tüchtig und gut, die ihm das Geleit gaben um ihn zu ehren. Mit einem Worte, er lebte nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Deshalb, o Kunst der Malerei, konntest auch du dich damals im Besitze eines solchen Künstlers glücklich schätzen, der mit seiner Kunst und mit seinem hohen Wesen dich, o Malerei, über den Himmel hinaus erhob. Glückselig konntest du dich nennen, da, in eines solchen Mannes Fußstapfen eintretend, die Nachgeborenen erkannt haben, wie das Leben zu erfassen sei, und wie es darauf ankomme, als Künstler und Mensch sich auf gleicher Höhe zu halten, eine Vereinigung, durch die Raphael Giulio's II. erhabene Größe und Leo's X. fürstliche Freigebigkeit sich so zu Willen zwang, daß sie ihm, so hoch beide in Stand und Würde ihn überragten, wie einem nahen Freunde Mittel gewährten, sich selbst und die Kunst zu höchster Ehre zu erheben. Glückselig auch darf sich nennen, wer in seinen Diensten stehend, unter ihm arbeitete, denn ich finde, daß Jeder, der ihm nachahmte, an eine ehrenvolle Stelle gelangt sei; und so werden die unter den Künstlern, die seine Mühe sich zum Muster nehmen, immer von der Welt in Ehren gehalten, und die, die ihm in seinem heiligen Wandel gleichen, vom Himmel belohnt werden.'

Bafari hatte guten Grund, diesen Hymnus nicht



schon im Jahre 1550, als die erste Auflage seines Werkes herauskam, anzustimmen; Michelangelo war damals noch am Leben. 1568 erst, vier Jahre nach dessen Tode, ließ Vasari den Gesinnungen freien Lauf, die er zuletzt gegen Michelangelo hegte. Vasari gehörte zu den Handwerkern, die, weil sie äußeren Erfolg haben, sich ernsthaft für Genies halten. Wo solche Leute sich dann nicht anerkannt sehen, wittern sie bösen Willen, ja sogar Neid! Vasari wäre im Stande gewesen, zu glauben, Michelangelo suche sich von ihm loszumachen, weil er in ihm einen jungen Concurrenten erblickte. Daher wandte er sich von der Verehrung des großen Meisters zum Mißtrauen gegen ihn und zuletzt, weil es doch unmöglich war, sich gegen einen solchen Mann, auch als er nicht mehr unter den Lebenden weilte, direkt auszusprechen, mußte Raphael indirekt gegen ihn ausgespielt werden. Doch diese Benutzung Raphael's, von dem Vasari spricht, als habe Michelangelo nicht gelebt, ändert nichts am Inhalte der Lobrede, die Raphael hier nun zu Theil wird. Sie ist was die Gesinnungen des Mitlebenden anbetrifft wahr und auch deshalb wichtig, weil sie nach Jahrhunderten wieder den Grundton der Raphael gegenüber waltenden öffentlichen Stimmung gegeben hat.

Vasari ist als schaffender Maler heute kaum bekannt, denn seine Werke sind so inhaltlos, daß man sie nicht im Gedächtnisse behält. Aber er ist von Bedeutung, weil er eine Gattung repräsentirt und zwar als ausgezeichnetes Probestück. Ueberall wo es lebhafteste Kunstbewegung giebt, wird es Vasaris geben. Einflußreiche Faiseurs, die, wie Heine sagt, so lange unsterblich sind als sie leben. Er wollte in Allem die Hände haben und hatte sie darin. Er gehörte zu den geliebten Leuten, wider die Niemand



aufkommt. Selbst Michelangelo nahm sich Vasari gegenüber in Acht. Wenn Michelangelo Jemandem gegenüber schwieg, so war es wahrhaftig angezeigt, zu schweigen. Sind solche Männer nun gar gewöhnt, auch dem niedrigeren Volke gegenüber grob zu sein, so ist ihre Macht vollendet. Dies verhindert nicht, daß sie viel Talent haben können, energisch und leistungsfähig überall zur Stelle sind und auch gutmüthig helfen, wo es Noth thut. Vasari schrieb sein Buch, weil er Freude an der Entwicklung der florentinischen Kunst hatte, zugleich aber um den Mitlebenden zu zeigen, er habe ihren künstlerischen Ruf in der Hand.

Giorgio Vasari (aus Arezzo, daher Aretino) war noch ein Kind als Raphael starb. Als Vasari zuerst nach Rom kam, bot die Stadt im Bestande der Personen und der Verhältnisse kaum noch etwas dar, was an Leo X. und dessen Tage erinnerte. Nach Leo's Tode unter Clemens VII. erfolgte die Eroberung Rom's (1527), das grausame, dauernde Unheil, das in Jahrzehnten nicht zu verwinden war. Unter Paul III. (Farnese) hatten sich neue Kreise gebildet, denen Kunst und Wissenschaft am Herzen lag. Hier war Giovio Autorität. Von ihm ermuntert schrieb Vasari das Buch, dem er seinen heutigen Ruhm verdankt. Unter Giulio III. erst kam das Werk (1550) heraus. Vasari sah viele Malereien und Zeichnungen Raphael's und fragte herum und ging davon aus, dieser habe die Gemälde da zu Stande gebracht, wo sie sich seiner Zeit befanden. Damit gewann er eine Reihe von zeitweiligen Aufenthaltssorten Raphael's: Urbino, Perugia, Siena, Florenz, Rom. An den fünf Stellen traten bedeutende Personen hervor, für die Raphael arbeitete: diese benutzte Vasari als Staffage. Er will



Briefe und sonst Schriftliches von Raphael gekannt haben: die uns heute bekannten Briefe und Actenstücke kannte er nicht. Nicht einmal jenes schon gedruckt vorliegende Breve Leo's X. Wir wenden uns zu Vasari da, wo andere Nachrichten fehlen und wir nicht wissen können, ob ihm nicht sichere Kunde zugeflossen war. Gern thun wir es freilich nicht. Denn wer Michelangelo's Leben, wie Vasari es 1550 drucken ließ, mit dem in der zweiten Auflage von 1568 vergleicht, erkennt die litterarische Unfähigkeit des Mannes. Michelangelo nämlich berichtigte Vasari's erste Fassung (1550) dadurch, daß er seinem bei ihm wohnenden Schüler, dem jungen Bildhauer Condivi, selbst sein Leben zur Herausgabe anvertraute. Verstehen wir die Vorrede dieses gleichfalls 1550 erschienenen Buches recht, so hätte Vasari sogar für seine eigene Arbeit Notizen von Michelangelo empfangen, die er nicht zu benutzen wußte. Aber selbst als er 1568 seine zweite Auflage machte, für die Condivi's Buch ihm doch zu Gebote stand, brachte er dessen Inhalt auf unverständige Weise in den eigenen Text hinein. Hätte Raphael länger gelebt und sein Leben selbst aufschreiben lassen können wie Michelangelo, so wären wir heute besser berathen. Denn aus Condivi erkennen wir die Epochen, in die Michelangelo's Leben zerfällt, bei Vasari löst sich Alles in Notizen auf.

Die Art, wie Vasari Michelangelo in der Stille anzugreifen suchte, zeigt Folgendes. Michelangelo wurde als Kind in's toscanische Gebirge nach Settignano gegeben, wo eine Steinmetzfrau seine Amme war und er seine Kindheit zwischen den rohen Steinarbeitern verlebte, wie Raphael die seinige wahrscheinlich im Atelier seines Vaters. Michelangelo war rauh und ungeschminkt in seinem Auftreten und konnte harte Dinge sagen.



Nun erzählt Vasari in seinem Leben Raphael's von 1550, Giovanni Santi habe nicht gewollt, daß das Kind zu einer Amme aus dem Hause gegeben werde (wie in Italien heute noch Sitte ist), sondern daß die eigne Mutter es stille, ‚damit es zu Hause das väterliche gute Benehmen vor Augen habe‘. 1568 aber setzt er hinzu: ‚und nicht in dem Hause eines Bauern weniger edles und rohes Benehmen und Anschauungen‘. Daß dies auf Michelangelo gehe, zeigt schon der Beginn der Biographie, wo Vasari sagt ‚Raphael wurde der Welt geschenkt, als die Natur, besiegt in der Kunst durch Michelangelo, nun in Kunst und edlem Benehmen zugleich besiegt werden sollte‘.

Vasari aber, wenn er Raphael durch solche Vergleiche höher stellte, traf das Richtige: Raphael wurde auch als er noch lebte als ein Muster liebenswürdiger Lebensführung angesehen. Er war feurig und berauschend wie edler Wein. Das unsterblich Jugentliche war ihm eigen. Wenn der mantuanische Gesandte ihn mit 33 statt mit 37 Jahren sterben läßt, so war das schon ein Anfang der Mythenbildung. Der Mythos ist deshalb nicht unwahr weil er das gemein Thatsächliche übersieht. Allen seinen Künstlerbiographien sucht Vasari durch Aufnahme dessen was im Publicum an Erinnerungen sich erhalten hatte, größere Lebendigkeit zu verleihen. Immer mehr tritt seine Unzuverlässigkeit zu Tage; trotzdem, ohne Vasari würde die Geschichte der toscanischen Kunst im Nebel stecken. Er athmete florentiner Luft. Mitten in der Stadt hatte Vasari ein Gefühl des Geschehenden. Vasari's eigene glänzenden Zeiten waren die unter Alessandro dei Medici, wo er jung, ehrgeizig und von Arbeitskraft überströmend den Launen und Wünschen seines selbst jungen Herrn unermüdet genügte. So dachte er sich die



Rolle, die unter idealeren Verhältnissen Raphael am Hofe Leo's spielte. Immer auf dem Platze. Immer neue Erfindungen. Immer ausgiebiger als alle Andern zusammen. Unbefangen die Dinge nehmend und instinktmäßig sie da anfassend, wo sie sich am leichtesten greifen ließen. Vasari weiß nichts von Raphael's häuslichen einsamen Studien. Er läßt ihn als eine Natur erscheinen, die, in vollem Lebensgenusse fortschreitend, mühelos producirt. Er gebraucht das Wort ‚Halbgott‘ von ihm.

Sehr bald aber war Raphael nicht mehr der, von dem die Künstler lernten. Sie bestahen ihn, wenn dies Wort hier erlaubt ist, suchten aber nicht in seine Gedanken einzudringen. Vasari selbst zeigt in seinen Arbeiten keine Spur des Studiums nach Raphael, und Zuccaro, der in überschwenglichen Versen Raphael feierte, seine Handzeichnungen copirte, und in der Loggia der Farnesina, in der er zeichnete, über Nacht schlief, läßt in seinen Werken nichts von dieser Geistesverwandtschaft spüren. Somazzo behauptet, die ersten Maler der Welt hätten Raphael's Manier innegehalten, hütet sich aber wohl zu sagen, welche. Armenini führte in den ‚Wahrhaftigen Vorschriften der Malerei‘ Raphael's Namen oft im Munde: sobald es sich um praktische Winke handelt, verweist er auf Michelangelo oder sogar auf Bandinelli. In der jistiniſchen Capelle mit den Gemälden Michelangelo's, in der Capelle von San Lorenzo in Florenz mit den medicäiſchen Gräbern arbeiteten die jungen Künstler und bequerten sich den imponirenden Mustern dort an. Raphael's Compositionen lehrten nicht die Geheimnisse raffinirter Flächenbenutzung, denen man jetzt nachstrebte, zeigten weder die gekünstelten Umrisse, noch die zarten Schatten, die nun das Publicum entzückten, waren zu



wenig umfangreich und zu einfach für die Wandflächen, die es nun zu bedecken galt. Wenn sich im Beginn der zweiten Hälfte des Cinquecento noch einzelne Stimmen erheben, die Raphael über Michelangelo setzen, so sind es die von Parteileuten, denen der Haß das Urtheil bestimmte. Pietro Aretino, der Venetianer Literat, den Michelangelo geringschätzig behandelt hatte, wollte ihn als Charakter und als Künstler das büßen lassen. Unter Aretin's Einflusse erscheinen Lodovico Dolce's ‚Aretino‘ betitelte Gespräche, in denen bewiesen wird, daß Raphael als Maler Michelangelo übertriffe. Aretin tritt als Mitredender ein und giebt eine Charakteristik Raphael's. Auch in Dolce's Briefen wird die Frage behandelt. Diese Begeisterung aber war eine künstlich gemachte. Die meisten Werke Raphael's, von denen Vasari spricht, standen dem Publicum nicht vor Augen, während man denen Michelangelo's oder seiner Nachahmer überall begegnete.

Nicht lange jedoch und auch Michelangelo gehörte nur noch zu den historischen Begriffen. Die Welt verlangte nach Neuem. Die neuen Formen des europäischen Daseins, von denen Raphael nichts geahnt hatte, in die Michelangelo dagegen tief noch hineingewachsen war, entwickelten sich in sich selbst weiter und auch Michelangelo war den Römern nur noch der ‚kalte Kunstgreis‘ der Goethe war als er gar nicht sterben wollte und seine Nachfolger meinten, sein ungeheurer Schatten verdecke ihnen nur das Licht. Schüler von Schülern Michelangelo's traten ein, die mit derben Fäusten noch umfangreichere Gestalten schufen als er, duzendweise, hundertweise, wenn es verlangt wurde. Man zähle einmal die Bataillone steinerner Riesenleiber, mit denen Bernini die römischen



Kirchen innen und außen besetzt hat. Als in der ersten Hälfte des dem Cinquecento folgenden Jahrhunderts des dreißigjährigen Krieges Donatus Rom verherrlichte, waren für ihn Raphael und Michelangelo die beiden Meister, die, einträchtig nebeneinander arbeitend, in den goldenen Zeiten Giulio's II. gelebt hatten. Diese Zeiten lagen um hundert Jahre zurück. Jetzt arbeitete ein gewisser Niccolo dell' Abbate sich in Raphael's Auffassung hinein, und es wurde ihm der Ehrenname des ‚verbesserten Raphael‘ verliehen. Ein gewisser Tibaldi galt als ‚Michelangelo riformato‘. Die beiden großen Meister aber kamen den Künstlern als seltsam bescheidene überberathene Sonderlinge vor, die sich von der wahren Ausbeutung ihres Talentes durch falsche Rücksichten abhalten ließen. Bald genug wurde vor der Nachahmung Raphael's direkt gewarnt. Von Bernini, dem künstlerischen Despoten des 17. Jahrhundert.

## 2.

## Frankreich.

Außerhalb Italiens erhob sich Raphael wieder.

Frankreich gehörte zu den Conjumenten toscanischer Kunst. Raphael und Michelangelo hatten ‚Aufträge nach Frankreich‘. Ein französischer Cardinal bestellte Michelangelo's Pietà, eine seiner anderen frühesten Statuen ging nach Frankreich. Dahin die beiden Sklaven des Denkmals für Giulio II. Lionardo starb in Frankreich; Andrea del Sarto sollte dahin; Benvenuto Cellini verdiente da viel Geld; Rosso, ein Schüler Michelangelo's, gründete die ‚Schule von Fontainebleau‘. Von Michelangelo's eigenen späteren Verhältnissen zu Frankreich wissen wir.



Florenz war immer französisch gesinnt. Als vornehmstes Resultat der Bemühungen Franz des Ersten von Frankreich um florentinische Kunstwerke darf der Erwerb der Gemälde gelten, die er aus Raphael's Atelier empfing. 1515, als Raphael dem Papste nach Bologna folgte, entwarf er vielleicht persönlich dort das Portrait, nach dem er in der Camera des Burgbrandes Franz I. dann in der Gestalt Karl's des Großen darstellte, dem Leo die Kaiserkrone aufsetzt. So nämlich hoffte man, daß es kommen werde. 1517, als Cardinal Bibbiena päpstlicher Gesandter am Hofe des Königs war, schickte, sahen wir, Raphael das Bildniß der Giovanna von Aragonien nach Frankreich, das heute im Louvre steht. Im gleichen Jahre ging eben dahin der Erzengel Michael, der den Satan unter den Füßen hat, und die heilige Margaretha, die so vornehm mit gelinden Tritten auf den getödteten Drachen tritt (vielleicht für Margaretha, die Schwester des Königs, bestimmt). Für Frankreich malte Raphael die ‚große heilige Familie des Louvre‘ und sein letztes Werk, die Transfiguration, sollte dahin kommen<sup>1)</sup>.

Wieweit diese in den königlichen Schlössern hängenden Gemälde dem französischen Publicum bekannt waren, weiß ich nicht: ein Verhältniß der Verehrung für Raphael aber scheint in Paris bestanden zu haben. 1607 erschien dort die erste französische Uebersetzung des vasarischen Leben Raphael's<sup>2)</sup> und in Paris Angesichts raphaelischer Werke empfand Poussin den Beruf, sich der Malerei zu widmen. Poussin war der erste Meister von Ansehen

<sup>1)</sup> Die Franzosen, als sie das Gemälde 1797 nach Paris entführten, beriefen sich darauf.

<sup>2)</sup> Von Daret. Zweite Auflage 1709.



wieder, der sich in Rom als Nachahmer Raphael's bekannte. Poussin war überhaupt der erste unabhängige Künstler des 17. Jahrhunderts im Sinne der heutigen Zeit. Von vornehmer Geburt wie Descartes, eine heroische Natur, die sich ihre eigene geschichtliche Welt construirte. Er sah eine große Tragödie im Zusammenhange der Begebenheiten und erlebte die Vergangenheit um so leidenschaftlicher mit, als ihm selber in den Gang der Dinge einzugreifen nie vergönnt worden war. Er muß neben Corneille gestellt werden: das gleiche Element ritterlicher Freiheit war die treibende Kraft bei ihm. Wie Corneille versenkt er sich in die römische Geschichte. In die verlassenenen Gefilde der Campagna hinein träumte er die Thaten des großen Volkes. Düstere Wolken hängen über seinen Landschaften. Hierin glich er Raphael nicht, der in der eigenen Zeit die Fortsetzung all des Freudigen zu genießen glaubte und neu erwartete, was dem Alterthume gewährt gewesen sei.

In Poussin's Augen standen Raphael's Werke und die Antike als höchste Muster nebeneinander da, und es kümmerte ihn nicht, wie das römische Publicum um ihn her urtheilte. Rom war ihm trotzdem der liebste Boden. In Paris, wohin man ihn zurückrief, hielt er nicht aus. In Paris aber trat Raphael's Einfluß noch bedeutender in Le Sueur hervor, neben Poussin dem größten französischen Meister seiner Zeit. Le Sueur war nie in Italien, trug aber den Beinamen des französischen Raphael's. Ihm hatten die Stiche nach Raphael, die er bei Pariser Sammlern fand, die Richtung gegeben. Er dringt in die Tiefe der Dinge ein, um seine Darstellungen zu geschichtlichen Denkmalen zu erheben. Es handelt sich bei seinem Studium Raphael's um die reinste Wirkung, die ein



Künstler auf den andern haben kann, denn Marcanton's Stiche, die zumeist doch in Frage kamen, gaben nicht Raphael's Gemälde, sondern nur die von Raphael dafür gezeichneten Zeichnungen wieder. So groß ist die Kraft, die diesen Blättern innewohnt.

Aber es sollten die raphaelischen Gemälde, die man in Frankreich besaß, in größerem Maße noch die Schicksale der französischen Kunst bestimmen.

Frankreich war im Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges die wider die Uebermacht des Hauses Habsburg emporstrebende junge Monarchie. Ludwig XIV. fühlte sich Madrid, dem eigentlichen Sitze des Europa überspannenden Römisch-Deutschen Kaiserreiches gegenüber, etwa so wie Friedrich der Große hundert Jahre später in seinem Verhältnisse zu Wien. Frankreich mußte seine Kräfte auf's Aeußerste anspannen; und das Gefühl, daß dem so sei, ließ den König mit seinem Minister Colbert die Pläne fassen, die die Nation in dem Wettstreite mit Habsburg siegreich machten. Zu dem was in Frankreich entstehen sollte, gehörte als ein Glied einer großen Kette nationaler Institutionen eine ‚nationale französische Kunst‘. So energisch wurde hier vorgegangen, daß, wenn man diesen Punkt allein in's Auge faßt, es scheinen könnte, als habe der König nur dieses Lebensinteresse gehabt und sei etwas wie eine Marotte bei ihm gewesen, Raphael als maßgebendes Muster in Paris emporzubringen. Ludwig aber verstand von Kunst nicht so viel, um eine solche Vorliebe hegen zu dürfen, doch hatte was er that diesen Erfolg. Sein Wille führte zur Aufrichtung der zwei heute noch bestehenden Institute Frankreichs: der Pariser Kunstakademie und der Gemäldeammlung des Louvre. Die nach veraltetem Muster sich selbst ver-



waltende zunftmäßig eingerichtete Pariser Akademie wurde zu einem auf den Ehrgeiz der Mitglieder basirten Collegium erhoben. Für die Gemäldesammlung brachte man zusammen, was bis dahin in den königlichen Schlössern dem Publicum kaum sichtbar war. In einer Reihe von Sälen des Louvre und des daranstoßenden Hotel Grammont hingen 2500 Gemälde nun beieinander; sechzehn darunter von Raphael<sup>1)</sup>, der über alle Meister jetzt den Sieg davontrug. Die Stimme der Akademiker und des Publicums proclamirte ihn als den größten Künstler der je gelebt. Handzeichnungen von ihm, die gleichfalls zusammengekauft worden waren, bekräftigten das. Eine Sammlung von Stichen Marcanton's und anderer Meister nach Raphael kam hinzu. Raphael und die Antike werden zu den Ausgangspunkten des künstlerischen Studiums in Frankreich und bis auf heute ist hieran festgehalten worden. Denn fragen wir, im Anblicke des scheinbar principienlosen europäischen Kunsttreibens, warum in Frankreich immer wieder Meister erstanden und erstehen, die in solider Weise arbeiten, so ist der Grund der, daß unentwegt die öffentliche Unterweisung von Raphael und der Antike ausgeht.

Der König und Colbert, deren Namen hier nicht zu trennen sind, fühlten, daß, wenn ihren Absichten die letzte Wirkung nicht fehlen sollte, die Pariser Akademie unzureichend sei, und schufen neben ihr das Institut, dessen Errichtung als die genialste Maßregel anzusehen ist, die zum Besten des öffentlichen Kunstunterrichts überhaupt jemals getroffen wurde: die französische Akademie in Rom.

<sup>1)</sup> Die Aufzählung der damals vorhandenen Gemälde Raphael's (die ihm fälschlich zugeschriebenen miteingerechnet) in Félibien's 'Entretiens'.



Die Pariser Akademie hatte ihre talentvollsten Zöglinge soweit zu fördern, daß sie auf Staatskosten in Rom ihre Studien fortsetzen könnten. L'Académie de France à Rome war ein Stück Frankreich auf römischem Boden, eine unter ihrem Director abgeschlossene Künstlercolonie, die, in erster Linie auf Raphael hingewiesen, in den vaticanischen Stanzen nun zu copiren begann. Nach dem Warum fragte kein Schüler: es wurde befohlen. Aus der officiellen Correspondenz der Directoren ersehen wir, wie über die Arbeiten der Eleven von Rom nach Hause berichtet wird. Gleich Lionardo wurde Raphael fast als französischer Künstler angesehen. Dieselbe politische Phantasie, aus der die Franzosen Charlemagne als einen ihrer nationalen Helden und Herrscher in Beschlag nehmen, stempelte Raphael zu einem einheimischen Künstler um.

Wir dürfen diese Einrichtungen zur Schaffung einer nationalen Kunst jedoch nicht höher schätzen als sie verdienen. Genies zu erwecken war dem König und seinen Beamten nicht gegeben. Bei der besten Düngung konnte Paris nicht der Boden werden, auf dem weil der König es befahl außerordentliche Talente wuchsen. Poussin sagte, das habe ihn zumeist von Paris wieder vertrieben, daß er immer nur zum Fertigwerden gedrängt worden sei und daß man gute und schlechte Malerei nicht zu unterscheiden wisse. Bei aller Verehrung fehlte das Verständniß Raphael's. Voltaire bemerkt gelegentlich, von den Stichen nach Lebrun (dem Hofmaler Ludwig's XIV.) und denen nach Raphael hätten die ersteren größere Nachfrage gefunden. Man stellte Lebrun seiner Zeit höher als Raphael. Es wäre auch gegen den Lauf der Natur gewesen, mit amtlicher Macht zu erreichen, was immer doch nur dem freiwilligen Walten des Schicksals zu ver-



danken ist. Das Aufsprießenlassen originaler Genies ist eine spontane Handlung der Vorsehung. Weder Corneille, noch Racine oder gar Molière waren Creaturen des Königs: die beiden ersten würden ohne den Zwang, den die Nähe und die Wohlthaten Ludwig's ihnen auflegten, vielleicht inhaltreichere, mannigfaltigere Werke hervorgebracht haben; Molière aber dichtete ganz aus sich und Ludwig XIV. steht unter ihm. Die eigentlichen Erfolge der Bemühungen des Königs und Colbert's lagen nicht auf dem Gebiete der hohen Kunst, sondern auf dem des höheren Handwerks. Auch von dieser Stelle aus aber sind die Pariser Bemühungen dem Ruhme Raphael's zu Gute gekommen. Das reinsten Product nationaler künstlerischer Arbeit, das in Frankreich unter Ludwig XIV. sich bildete, ist die Kupferstichkunst gewesen. Meister mit überraschenden Leistungen traten ein, um ein auf der Meinung des europäischen Publicums beruhendes Element zu schaffen.

Ein Kupferstecher ersten Ranges wird nichts unternehmen, das ihm nicht innere Befriedigung verspricht. Er geht mit dem Werke, das er reproduciren will, gleichsam eine Ehe ein und hat sich vorzusehen, mit wem. Je mehr seine Fähigkeit steigt, um so höher werden seine Ansprüche. Lebrun wird als Maler heute nur deshalb noch so hoch geschätzt, weil der vornehmste unter den Stechern seiner Zeit, Edelinck, so vorzügliche Platten nach Gemälden von seiner Hand geliefert hat. Das Beste trotzdem, was Edelinck hervorgebracht hat, sind seine Stiche nach Raphael. Lebrun in seiner Machtstellung war eben nicht zu umgehen <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Lebrun steht in Deutschland in hoher Achtung, weil das, wie man behauptet, beste seiner Werke, die Familie seines Freun-



Vor dem Eingreifen Colbert's bereits hatten französische Stecher in Italien nach Raphael besser gearbeitet als die Italiäner selbst. Edelinck war de Pailly's Schüler, der Raphael's *Vierge au berceau* und die *au linge* gestochen hatte. Edelinck stach in Paris Raphael's Große heilige Familie und, nach einer angeblich von Rubens stammenden Zeichnung, Lionardo's Reiter Schlacht. Gérard Audran stach die römischen Fresken Raphael's und die Teppiche. Das Größte zu Ehren Raphael's und Frankreichs aber hat Dorigny geleistet, Edelinck's Schüler. Er begann mit den Fresken der *Farnesina*, ließ die *Transfiguration* folgen, die besser ausfiel, unternahm dann aber, durch englische Kunstfreunde nach London gebracht, den Stich der *Cartons* Raphael's zu den Teppichen, die durch Rubens' Vermittelung nach England gegangen waren. Von Gemälden Raphael's war nach der Enthauptung König Karl's in England kaum etwas zurückgeblieben: wir wissen, zu welcher heute unbegreiflich niedrigen Preisen sie nach Frankreich verhandelt wurden; die *Cartons* zu den Teppichen aber erscheinen selbst den Puritanern als ein kostbarer Besitz. Eine Nationalsubscription deckte die Kosten des Stiches. Fast zehn Jahre (1711—1719) arbeitete Dorigny daran. Unübertroffen stehen diese Blätter heute noch da, in denen Europa etwas geboten wurde, das Raphael in einem Lichte erscheinen ließ, in dem ihn bis dahin noch Niemand betrachtet hatte.

An diesem Triumph französischer Arbeit für englisches Geld<sup>1)</sup> war Frankreich unbetheiligt. In Paris

---

des *Jabach*, des Kölner Banquiers, dessen Sammlungen nach Paris verkauft wurden, im Besitz des Berliner Museums ist.

<sup>1)</sup> Dorigny empfing nicht nur Geld. Es wurde ihm in England der Adel verliehen.



blieb Raphael immer nur der ‚Maler der Grazie‘. Seine im Souvre sichtbaren Werke bestätigten das. Die für Franz I. von Raphael gelieferten Gemälde streifen an's Affectirte. Mir ist der Gedanke gekommen, ob Raphael, bei den drei Werken, die von Anfang an für Frankreich gemalt wurden, nicht absichtlich das Element dieser Grazie bis zur Eleganz steigerte um dem französischen Geschmacke zu entsprechen. Es ist diesen Gemälden ein gewisses höfliches Wesen eigen, das übrigens auch aus anderen Werken der letzten Jahre Raphael's uns anspricht, und das zumal dem für Frankreich bestimmten Porträt der Johanna von Aragonien nicht fremd ist. Das Meiste an diesen Gemälden haben seine Schüler gethan.

Diese Werke bestimmten das Urtheil des Pariser Publicums. Aus den Cartons für die Teppiche dagegen leuchten Wahrheit und Charakter uns entgegen. Der Anblick von Dorigny's kraftvollen Blättern zeigt Raphael als Darsteller der wichtigsten Begebenheiten des Neuen Testaments nicht nur Lionardo und Michelangelo als ebenbürtig, sondern, weil Raphael die Natur in beinahe zusatzloser Reinheit giebt, fast überlegen. Hatte Raphael bis zum Erscheinen von Dorigny's Stichen in erster Linie als Vertreter des Madonnencultus gegolten, hatte kein anderer Meister die Verbindung irdischer und überirdischer Schönheit in die Bilder der heiligen Jungfrau hineinzulegen erlaubt, so erhob er sich durch Dorigny nun auch in den Augen protestantischer Völker zur Würde eines Meisters, der im Geiste des über die Confessionen erhabenen Christenthums die wichtigsten Ereignisse der sich bildenden christlichen Kirche darstellte.



## 3.

## Die Deutschen in Rom des 18. Jahrhunderts.

Wir haben zu constatiren, daß zu Anfang des 18. Jahrhunderts, als Dorigny's Stiche so große Wirkung thaten, Frankreich künstlerisch in Bahnen einlenkte, die es von Raphael wieder fortführten, während zu gleicher Zeit das eingeborene römische Publicum sich Raphael von frischem zuzuwenden begann.

Bernini hatte mit seiner unererschöpflichen Productivität in Rom eine bombastische neue Architektur und Sculptur geschaffen, deren Formen, von Michelangelo ausgehend, ihn aber weit überbietend, den Geschmack des 17. Jahrhunderts beherrschten, welches der Meister mit seinen Lebensjahren beinahe ausfüllte. Bernini war einer von den künstlerischen Weltbeherrschern. Wie Rubens umfaßte er Alles. Das einfachste sanfte Lächeln der Natur wußte er süß zu wiederholen und zugleich die barocksten Ungeheuerlichkeiten glaubwürdig grell emporzubauen. Seine Nachahmer und Nebenbuhler waren Stümper neben ihm, dem übermächtigen Zauberer, dem das Gewaltigste ein Spiel war, der mühelos die Oberfläche Roms mit seinen Schöpfungen bedeckte und solches Erstaunen erweckte und soviel Macht entfaltete, daß ihm allein schließlich nur noch gegeben schien, Dinge zu erfinden, die ermüdeten Augen der Generationen zu reizen, welche er, gleich Michelangelo, eine auf die andere sich folgen sah, und die er, eine nach der anderen, vor seinen Triumphwagen spannte. 1598 geboren und als Kind schon den Meißel führend, hielt Bernini seine Herrschaft bis 1680 aufrecht. Seinem Blicke konnte nicht entgehen, wie groß Raphael sei, bei der Unterweisung junger



Künstler aber wollte er ihn ausgeschlossen wissen. Die jugendliche kraftvolle Einfachheit Raphael's war ihm zuwider. Bernini schien wie Voltaire gleich als alter Mann auf die Welt gekommen zu sein. Er hätte sich selbst verneint, hätte er Raphael als Muster gelten lassen. Bei Bernini's Tode aber fand sich, daß in seiner Richtung nun kein Schritt mehr zu thun sei. Poussin war neben ihm mit seiner Raphaelverehrung eben nur geduldet worden, Sacchi, der bedeutendste einheimische Meister, hatte nicht wagen dürfen sich zu Raphael zu bekennen: endlich aber war auch Bernini's Reich zu Ende und Maratta, Sacchi's Schüler, trat für Raphael ein, während der erste Kunstgelehrte der ewigen Stadt, Bellori, litterarisch die gleiche Anschauung hatte. Schon als in den neunziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts Dorigny's Stiche nach den Gemälden der Farnesina erschienen, schrieb Bellori einen erklärenden Text dazu. Nicht lange darauf ließ er die Beschreibung der vaticanischen Stenzen Raphael's folgen (deren Autorität heute zum Theil noch fort dauert) und lenkte die Aufmerksamkeit auf deren herabgekommenen Zustand. Bereits Ende der achtziger Jahre hatte Maratta die Gemälde wenigstens zu schützen gesucht: jetzt brachen bessere Tage an. Der Cardinal Albani, mit Beginn des 18. Jahrhunderts Papst, theilte Bellori's und Maratta's Begeisterung für Raphael. Unter dem Widerspruche Vieler, die mit dreinzureden hatten, wurde die Erlaubniß erwirkt, vorerst nur ein kleines Stück auf einer der Fresken der Camera della Segnatura mit griechischem Weine abwaschen zu dürfen. Der Auftrag, das Ganze zu reinigen, war die Folge. Ein großes Moment, als der Papst die neugeborenen Wände zum ersten Male besichtigte.



Maratta kam Raphael in der Nachahmung so nahe, daß Werke von ihm Raphael zugeschrieben worden sind.

Während die Vorliebe der Franzosen für Raphael damals so tief heruntergegangen war, daß der Papst den Schülern der römisch-französischen Akademie den vaticanischen Palast verschloß, innerhalb dessen sie sich den Fresken Raphael's gegenüber unerträglich benommen hatten <sup>1)</sup>, begann das römische Publicum wieder zu fühlen, was die Welt an Raphael besaß. So langsam aber blieb diese Bewegung, daß um die Mitte des Jahrhunderts Mengs und Winkelmann erst, die für unsere Augen den römischen Dingen des vorigen Jahrhunderts Licht und Schatten verleihen, in Rom für Raphael eintreten mußten, um ihm die Autorität zu erringen, die seitdem dann nicht wieder erschüttert worden ist. Allerdings war Correggio Mengs' und des 18. Jahrhunderts eigentliches Ideal, und was Winkelmann anlangt, so stellte dieser wieder seinen Freund Mengs selbst unbedenklich neben oder über Raphael, wie auch Bellori seiner Zeit mit Sacchi und Maratta gethan: Thatsache aber bleibt, daß von der Zeit ab, wo Mengs Schüler unterrichtete, Raphael in seinem Atelier die höchste Stelle als Muster und Vorbild einnahm, und daß die deutschen Künstler in Rom dies im Gedächtniß hielten. Die Jüngeren unter den Deutschen begannen sich nun mit Raphael zu beschäftigen als einem unumgänglichen Meister. Der Streit, ob Raphael oder Michelangelo der Größere sei, entbrannte und wurde stets von Neuem entfacht. Raphael trug den Sieg davon, denn Mengs und Winkelmann haßten Michelangelo.

<sup>1)</sup> 1708. Schon 1702 hatte der Papst den Unfug nicht länger mit ansehen wollen.



Winckelmann's letztes Wort über Raphael haben wir nicht. In einem seiner Briefe giebt er als Hauptinhalt einer Schrift an, deren Herausgabe er vorbereite: die an's Licht zu bringenden Vorzüglichkeiten der Antiken und Raphael's, den noch Niemand bisher gekannt habe. Was war es, das Winckelmann dazu brachte, Raphael so neben der Antike zu nennen? Eine genügende Erklärung dieser Stelle würde auch deshalb von Wichtigkeit sein, weil sich zugleich zeigen würde, wie Winckelmann die innere Zusammengehörigkeit der Geschichte der antiken und der modernen Kunst als etwas Natürliches ansah.

Als Archäologe war Winckelmann auf Raphael kaum hingewiesen. Aber wie er aus der Anschauung der Kunstentwicklung der alten Völker zu den Griechen geleitet worden und wie ein Lobgesang auf die griechische Welt das gewesen war, was ihm, wie er schrieb, ‚Freiheit, Ruhm und Italien‘ verschafft hatte, so mußte ihm auch aufgehen, daß Raphael der frische Quell sei, ohne den das Cinquecento ebenso dürre daläge wie das darauf folgende Jahrhundert. Er empfand, daß Raphael aus eigener Natur heraus producirt habe wie die Griechen und erkannte die Verbindung des durch Fleiß ausgebildeten Schönheitsgeföhles mit kindlich zweckloser Freude an der Natur, die den Griechen eigen gewesen. Das vielleicht war seinen Gedanken nach das, was noch Niemand in Raphael erkannt habe. Winckelmann proclamirte Raphael als den ‚großen Meister‘ und fand in der von Jugendkraft und Erwartung hoher geistiger Entwicklungen erfüllten jüngeren Generation begeisterte Aufnahme. Ein seltsames Phänomen beobachten wir nun: Raphael, von dessen eigenen Werken man in Deutschland so gut wie nichts vor Augen hatte — denn wer kam damals nach



Dresden und erkaufte dort für einen Dukaten den Eintritt in die Gallerie? — wird auf die Autorität eines verehrten Schriftstellers hin als Maler über allen Malern erkannt und verehrt. In der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begann die wissenschaftliche Kritik bei uns ihre Wirkung nicht allein auf das Publicum, sondern auch auf die schaffenden Künstler zu äußern. Nicht also aus der Anschauung der Werke heraus, sondern auf die Autorität von Gelehrten hin wurde Raphael als der erhabene Interpret der Natur, deren Geheimnisse er gekannt habe, von dessen Hand jeder Strich segensbringend sei und dem näher zu dringen zu den höchsten menschlichen Pflichten gehöre, anerkannt, und zu den Priestern dieses Cultus gehörte der junge Goethe. Deutschland war in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts für Raphael fast jungfräulicher Boden.

Ehe Winkelmann auftrat, war man bei uns über einen dunkeln historischen Begriff nicht hinausgekommen. Dürer erwähnt im ‚Tagebuch der niederländischen Reise‘ Raphael’s Tod. Er läßt sich von einem der Schüler Raphael’s in den Niederlanden erzählen, was aus der Hinterlassenschaft geworden sei. Vielleicht hat Dürer die Cartons gesehen, nach denen dort die Teppiche eben vollendet worden waren, doch findet sich in seinen Notizen nichts. Auch von überschwänglicher Bewundrung steht nichts da. Sandrart spricht in der ‚Deutschen Akademie‘ mit schuldiger Hochachtung von Raphael und benutzt Vasari für seine Mittheilungen. Besondere Gefühle aber waren weder ihm noch anderen Deutschen, scheint es, bis dahin vor Raphael’s Werken aufgestiegen. Noch in den Anfängen des 18. Jahrhunderts hatte sich darin nichts bei uns geändert. Knobelsdorf, Friedrich des Großen, so



lange der König jung war <sup>1)</sup>, künstlerischer guter Genius, schreibt (1736) fast ironisch über Raphael's Transfiguration, wo der Heiland in einer ‚sibirisch kalten Luft gen Himmel fährt, während im Vordergrunde die Menge über die Capriolen eines vom Teufel Besessenen sich verwundert‘. Die Gebildeten der Deutschen Nation standen jenerzeit unter dem Commando Frankreichs, dessen damals niedrige ästhetischen Anschauungen Europa beherrschten. In Voltaire's Schriften finden wir Raphael kaum genannt. Raphael und Michelangelo waren phrasenhafte Namen, die man im Munde führte ohne Anschauungen mit ihnen zu verbinden. Wenn Montesquieu, am Ende des *Esprit des lois*, beide, in Gegensatz zu einander gestellt, einmal als Beispiel gebraucht, so war eigene Beobachtung dabei kaum im Spiele. Was konnte Raphael dieser Epoche sein? Boucher, der vornehmste unter den Pariser Meistern, *le peintre des délices*, gab einem seiner Schüler, einem Deutschen, der mit dem ersten Preise der französischen Akademie nach Italien abging <sup>2)</sup>, die Weisung nicht zu lange in Rom zu bleiben, wo er Guido Reni's und Albani's Werke allein des Studiums werth finden werde, während Raphael, trotz seines Rufes, *un peintre bien triste* sei. Was auch hatte Boucher seiner Zeit selber von Raphael in Rom gehabt? 1725 war er dort, in jenen Jahren, wo der Vatican den Schülern der französisch-römischen Akademie verschlossen war.

Wurden solche guten Lehren den in Paris studirenden Deutschen zu Theil, so hatten sie von Hause aus

<sup>1)</sup> In seinen alten Tagen wurde er rücksichtslos und grausam von seinem Herrn behandelt, nach seinem Tode aber von ihm gelobt.

<sup>2)</sup> Christoph von Manlich.



nichts Besseres mitbekommen. Das protestantische, wie Goethe sagte ‚gestaltlose Deutschland‘ schätzte die Gemälde der Niederländer. Das norddeutsche kirchliche Leben aber hatte unser kunstliebendes Publicum so sehr der Würdigung der italiänischen Kunst, die ja vorwiegend als eine katholische erscheinen mußte, entwöhnt, daß sogar der Besuch Italiens an dieser Theilnahmlosigkeit später nichts zu ändern vermochte. Von Goethe's Vater war die Reise unternommen worden. Das Entzücken an dem Erlebten hatte so stark vorgehalten, daß seines Sohnes Sehnsucht nach Italien auf des Vaters Erzählungen und Tagebücher zurückzuführen ist, aus denen den Kindern die Ahnung eines alle ästhetische Sehnsucht befriedigenden Landes aufstieg. Von Goethe's Vater stammte der Ausspruch, wer einmal in Rom gewesen sei, könne nie wieder ganz unglücklich werden. Im elterlichen Hause zu Frankfurt hingen auch vor den Augen der Kinder Piranesi's große dunkelkräftige Stiche, die immer noch das beste Bild des romantischen Roms gewähren, das heute umgeschaffen und beinahe zerstört wird. Von Raphael und der Antike aber scheint in des Vaters Mittheilungen nicht die Rede gewesen zu sein. Das Maßgebende für die Familie Goethe war, wo es sich um praktisch bethätigte Kunstliebe handelte, der französisch-niederländische Geschmack. In dieser Richtung machte der alte Goethe Ankäufe und Bestellungen und erzog seinen Sohn darin. Wir gewahren, wie fest die einmal eingepprägten Eindrücke bei diesem haften. Als er in Leipzig studirte, kam ihm Lessing's Laokoon in die Hände und Winkelmann's Freund, der Leipziger Kupferstecher Deser, begann Einfluß auf ihn zu haben. Das Verlangen nach dem Anblicke von Werken der großen Kunst wurde so



mächtig in Goethe, daß er die aus ‚Dichtung und Wahrheit‘ bekannte heimliche Fahrt nach Dresden unternahm. In der dortigen Gallerie aber offenbarte sich an ihm die Machtlosigkeit bloß theoretischer Begeisterung. Der Jüngling hatte für Lessing's und Winkelmann's Ausprüche geschwärmt: den Werken gegenüber, wie sie nun vor ihm standen, war er rathlos. Die italiänischen Meisterschöpfungen ließ er links liegen, um die realistischen Niederländer und die Italiäner des Verfalls zu bewundern, für deren Verständniß er zu Hause vorgebildet worden war. Raphael's Sistineische Madonna hätte ihn wie eine Sonne anscheinen müssen: er übergeht sie.

Diese Madonna, meint man heute, habe wie eine siegreiche Armee Deutschland für Raphael erobert. Die laue Aufnahme vielmehr, die sie, wie oben schon gesagt wurde, in Dresden fand, zeigt, wie man sich damals bei uns zu Raphael stellte. Auch in Dresden herrschten die Niederländer (wie heute bei uns). Vielleicht war man auch deshalb Raphael's Madonna übelgesinnt, weil die gereizten Gegner, die Winkelmann bei seinem Abgange nach Italien zu Hause zurückgelassen hatte, seiner Bewunderung Raphael's eine anderslautende Meinung entgegensetzen wollten. Die Dresdener Autoritäten sprachen aus, das Kind auf dem Arme der Madonna sei gemeiner Natur und sein Ausdruck verdrießlich. Die beiden Engel unten scheine ein Schüler hinzugefügt zu haben. Behauptet wurde sogar, die Madonna selber sei von einem Gehülfen Raphael's untermalt worden, oder, noch schlimmer, sie rühre ganz und gar nicht von Raphael her. Möglich, daß Goethe durch Galleriebeamte, deren Bekanntschaft er in Dresden damals machte, in diese Stimmung mit hineingerissen, die Kraft nicht besaß, sein viel-



leicht widersprechendes inneres Gefühl aufrecht zu erhalten.

Diese persönliche Erfahrung jedoch war ohne Einfluß auf seine Begeisterung für Raphael. Als Goethe 1775 für Lavater's Physiognomik einige Köpfe Raphael's aus den vaticanischen Wandgemälden besprach<sup>1)</sup>, hatte er kein Material vor Augen als die von Fidanza herausgegebenen Umrisse, die heute Niemand ansehen mag<sup>2)</sup>. Er hatte sein Frankfurter Dachstübchen mit diesen „glücklichsten Bildern ausgeziert“, die ihm „freundlichen guten Morgen sagen“. „Sieben Köpfe nach Raphael, eingegeben vom lebendigen Geiste“ nennt er sie in einem Briefe an Bestner. „Einen davon hab ich nachgezeichnet und bin zufrieden mit“, fährt er fort. Goethe war inzwischen in Straßburg gewesen. Möglich wäre, daß der erste Anstoß zu diesem traumhaften Verkehre mit Raphael von Herder ausging, der in Paris Gemälde Raphael's sah und dem Goethe zumeist ja die historische höhere Anschauung verdankte, von der wir ihn in und nach der Straßburger Zeit erleuchtet sehen. Im Briefwechsel mit Herder wendet Goethe zum ersten Male ein vielleicht auf Raphael zielendes Bild an. Ende 1771 schreibt er an Herder, dessen scharfe, ihm wohlthätige Kritik er symbolisirt: er vergleicht sich mit dem auf dem Boden liegenden gepeitschten Heliodor, den die rächenden Geister umfliegen<sup>3)</sup>. Die Darstellung des vertriebenen Heliodor im Vatican konnte ihm aus Stichen bekannt sein, schon Maratta hatte sie radirt. Wie dem nun sei: Raphael ist für Goethe zu jener Zeit der

1) Zween Köpfe nach Raphael. Seite 398.

2) 144 Köpfe, 1757—1763 in vier Bänden erscheinend.

3) Dünker hat die Stelle mißverstanden. Aus Herder's Nachlaß I, 36.



Repräsentant der höchsten Kunstwirkung, er stellt ihn mit Homer und Shakespeare auf gleiche Höhe.

In Weimar macht er Frau von Stein zur Genossin dieses Gefühls. Auch auf den Herzog verpflanzt er es. 1781 zeichnet er nach den ‚Raphaels‘ des Herzogs. Im Sommer des folgenden Jahres sendet Tischbein aus Rom ‚Raphaelsköpfe‘, Copien, die ihm wohl in Bestellung gegeben waren<sup>1)</sup>. Im Frühling desselben Jahres schon hatte Goethe in Gotha ‚ein köstlich illuminirt Kupfer nach Raphael bei dem Herzog gesehen‘. ‚Durch diese obgleich immer sehr unvollkommne Nachbildung‘, heißt es im Briefe an Frau von Stein<sup>2)</sup>, ‚sind mir wieder ganz neue Gedanken aufgeschlossen worden.‘ Als Goethe 1786 Rom endlich erreichte, fand er in Raphael einen Freund gleichsam, der ihm längst vertraut war und mit dem er von nun an bis zu seinem Tode im Verkehr stand. Raphael steht ihm immer nah. Auf ihn ist er immer hungrig. Die Ankunft eines neuen Stiches nach einem Werke Raphael's würde ihn in jeder Arbeit unterbrochen haben, in der ihn nichts Anderes stören durfte<sup>3)</sup>.

Man könnte sagen, die italiänische Reise sei von Goethe unternommen worden, um Raphael und die Antike von Grund aus zu studiren. Wir wissen, wie Goethe in die verschiedenen Wissenschaften, denen er sich hingab, eintrat, und so verfolgen wir auch den Weg, auf dem er in der Kunstgeschichte vorwärts kam. Von den Stellen

<sup>1)</sup> An Frau von Stein, den 16. Juli 1782. Tischbein's Leben von v. Alten. S. 34.

<sup>2)</sup> 2. April 1782 von Eisenach. Noch andere Stellen ließen sich hersetzen, welche die fortwährende Beschäftigung mit diesen Dingen bezeugen.

<sup>3)</sup> Vgl. Eckermann III, 40.



aus, wo er zur Beobachtung gereizt wurde, suchte er sich zurechtzufinden. Goethe's Reise ist der in Briefen gegebene Bericht, wie er sich Raphael und der Antike gegenüber verhielt. Wir begleiten ihn und empfangen das Gefühl, daß er das Erreichbare endlich bemeisterte.

Goethe nennt die Totalität der sichtbaren Erscheinungen ‚die Natur‘. Sein Bestreben ist, dem Einzelnen den Raum zuzuthemen, der ihm neben dem Uebrigen innerhalb dieser Gesamtheit gebührt. Obgleich es in seinem Wesen gelegen hätte, sich einen Ueberblick alles in seinen Gesichtskreis Fallenden zu verschaffen und dann die einzelnen Punkte nach einander zu bearbeiten, so verhinderte ihn daran sein auf fortwährendes Neuerleben aus der Hand des Zufalls heraus, wie dieser die Anregungen gab, gerichteter Geist. So kam es, daß der oberflächlichen Betrachtung sein Vorgehen als dilettantische Zerplitterung erscheint, während ihm ein Plan zu Grunde liegt. Dieser Plan eben ließ ihm Nichts als Nebensache erscheinen. Wohl aber gab es gewisse Richtungen, in denen ihm Übung und persönliche Neigung die Beobachtungsgabe schärften, und in diesen kam er am weitesten. Nachdem all sein kunsthistorisches Bemühen ihn auf Raphael hingewiesen hatte, sucht er sich klar zu werden, was Raphael ihm gewähre, Andern und sich selbst gewesen sei. Anders können auch wir nicht fragen. Indem er die Wichtigkeit der Werke Raphael's für die Entwicklung des menschlichen Geistes erkennt, sucht er sich ihm gegenüber — wie wir heute bei Goethe selbst — über jeden Irrthum zu erheben. Daher die Bedeutung seines Urtheiles auch für uns, die wir aus umfangreicherem Materiale heraus ermessen, worin wir uns Goethe an Kenntniß und Urtheil für überlegen halten dürfen.



Zugleich aber auch ist hier zu beachten, was Goethe seiner Zeit gewußt hat und wir heute nicht mehr wissen. Denn die Einseitigkeit, mit der wir heute über ästhetische Dinge urtheilen, ist ärmllicher als wir ahnen.

Gleich Goethe's erste Aeußerung über ein Werk Raphael's, noch ehe er Rom erreichte, zeigt seine Gesichtspunkte. In Bologna sah er die heilige Cäcilia, und schreibt am 18. October 1786 darüber nach Hause. Das Reisehandbuch jener Zeit, das auch Goethe mit Anerkennung benutzte, war von Volkmann verfaßt, der jedoch nur wiederholt, was Cochin, der Autor eines ähnlichen französischen Buches, gesagt hatte. Schon vom Maler Albani war gegen die heil. Cäcilia der Vorwurf erhoben worden, Raphael habe Personen, die nicht zu gleicher Zeit lebten, hier zusammengebracht. Cochin hatte das aufgenommen und Volkmann schreibt es ihm ab. Ein thörichter Vorwurf, da die willkürlichen Zusammenstellungen zeitlich sich fremder Persönlichkeiten, die obendrein auf den verschiedensten Altersstufen stehen<sup>1)</sup>, die sogenannten ‚heiligen Unterhaltungen‘, ‚conversazioni sante‘, den Malern der Renaissance oft genug zu malen aufgegeben worden. Ich wiederhole Goethe's Brieffeite, um zu zeigen, wie selbständig er sich über das Urtheil seiner Zeitgenossen erhob. ‚Zuerst also die Cäcilia von Raphael!‘ schreibt er. ‚Es ist, was ich zum Voraus wußte, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer gemacht, was Andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. Fünf

<sup>1)</sup> So reicht auf einem solchen Gemälde z. B. das Christuskind vom Arme der Madonna herab dem in Greisengestalt nebenstehenden Apostel Petrus die Schlüssel der Kirche.



Heilige neben einander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen und ihn wieder auch nicht ganz als einen Gott zu preisen, der, wie Melchisedek, ohne Vater und ohne Mutter erschienen wäre, muß man seine Vorgänger, seine Muster ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt und mit einander wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vortheilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein Anderer stehen kann.' Und nun geht Goethe auf Perugino und Francia zurück, denn es ist ihm unmöglich, sich auf den gegebenen Fall zu beschränken: er faßt das Gemälde im Allgemeinen als historische Erscheinung, will wissen, woher es gekommen sei und was zusammenwirken mußte, damit es entstände. Die vergleichende Methode war Goethe angeboren. Er behandelt Kunstgeschichte wie Anatomie und Botanik. Allerdings erlangte er beinahe zwanzig Jahre später erst die leitenden Gesichtspunkte für die neuere Kunstgeschichte als Ganzes: in sich trug er ein Gefühl dieser Lehre jedoch immer.

Nach diesem Vorspiele sehen wir dann, wie er in Rom Raphael's Werke erfaßt. Wir lernen sein und der ganzen Epoche Verhältniß zu Raphael, zur Antike und zur Blüthezeit der gesammten Renaissance kennen. Der von Winkelmann und Mengs vorbereitete geistige Umschwung bietet sich Goethe's Geist als eine vollendete



Thatsache dar. Nicht nur Goethe's Freunde in Rom, sondern Alle die sich dort begegneten, hegten seine Anschauungen.

Endlich waren für Raphael allgemein günstige Zeiten wieder eingetreten. Die Entwicklung der Kunst hatte vom Beginn des Cinquecento ab eine große Kreislinie beschrieben, die Anfangs immer weiter von den großen Meistern abführend nun wieder bei ihnen angelangt zu sein schien. Die Gebildeten aller Völker begegneten sich damals in der Sehnsucht nach dem Naturgemäßen. Das Einfache sollte an die Stelle des Ueberladenen, Verschörfelten treten. Nicht nur in Deutschland dachte man so: um Goethe bewegte sich in Rom eine jugendliche Welt, die in diesem Sinne Neues zu schaffen trachtete. Der junge Preisgekrönte der Pariser Akademie, Louis David, repräsentirte die französische Künstlerjugend jener Tage, der junge Canova die italiänische, Angelica Kaufmann die deutsche. Auch beschränkt sich diese Anschauung nicht auf die bildenden Künste, sondern das gesammte geistige Schaffen bewegt sich auf gleicher Bahn. Gluck's Iphigienien zeigen diese Stimmung in der Musik, Goethe's Iphigenie in der Dichtkunst. Es sind nicht mehr Einzelne, die sich Raphael zuwenden, sondern die Beschäftigung mit ihm ist zu einem gemeinsamen Interesse geworden. Die Litteratur der vier Nationen, die in Europa jetzt schriftstellerisch jede für sich wirken und weniger als früher ineinander verfließen, behandelt Raphael als ein historisches Element, dessen Kenntniß vorausgesetzt wird. Ausgezeichnete Stecher machen seine Werke erreichbar und lassen die vaticanischen Stenzen, von denen das Publicum fünfzig Jahre früher kaum noch gewußt hatte, nun als das Wichtigste darunter hervortreten. Man trennt in Raphael



den Madonnenmaler, den Darsteller der Ereignisse des Alten und Neuen Testaments und den Schöpfer historischer Compositionen. Man vergleicht sein Verfahren in den verschiedenen Epochen seines Emporstrebens. Man fängt an, sich mit seinen persönlichen Schicksalen zu beschäftigen. Zwar an eine Geschichte Raphael's und seiner Werke wird noch nicht gedacht, im Anschlusse an Vasari aber sucht man dessen *vita di Raffaello* durch Anekdoten zu verbreiten und die Raphael's Namen tragenden, von Vasari aber nicht erwähnten Werke im Allgemeinen chronologisch einzuordnen. Heute noch wichtig ist für uns neben Goethe's Schriften das, was Moritz und was Fernow damals über Raphael geschrieben haben. Den Abschluß dieser Bewegung, welche die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts einnimmt, bildet die in den 'Propyläen' abgedruckte systematische Beurtheilung Raphael's, welche Meyer, Goethe's kunstgelehrter Freund, zusammengearbeitet hat und die den Umfang dessen etwa repräsentirt, was Goethe sich in Betreff Raphael's damals angeeignet hatte.

Goethe wuchs bald über diese anfänglichen Anschauungen hinaus. Denn die Umwälzung des politischen und geistigen Lebens der europäischen Völker, die weniger durch die französische Revolution, als durch das gewaltsame Eingreifen der napoleonischen Energie hervorgebracht wurde, sollte, ohne daß dabei an Raphael gedacht worden war, für Raphael's Verhältniß zur Menschheit dauernde Folgen haben.



## 4.

## Raphael unter Napoleon I.

Louis David, das erste künstlerische Talent Frankreichs, war bei der Umwälzung der Dinge in Frankreich auch politisch betheiligt. Als die Nation noch mit Ludwig XVI. auskommen wollte, war Louis David der emporstrebende junge Künstler, der die Blicke auf sich zog: damals malte er eines der Vorspiele der Revolution, den ‚Schwur im Ballhause‘. In der Schreckenszeit aber stimmte er als einer von den Anhängern Robespierre's für den Tod des Königs. Künstlerischer Ehrgeiz und politische Gewaltthätigkeit verbanden sich in ihm. Schon bei der Erstürmung der Tuilerien hatte David die schönsten Körper der gefallenen Schweizer in sein Atelier bringen lassen. Er malte den ermordeten Marat grauenerregend nach der Natur. Auf seinen Betrieb wurde die französische Akademie der Künste aufgehoben. Unter Napoleon war derselbe David sowohl als Hofmaler des ersten Consuls wie des Kaisers schaffend, sowie auch organisatorisch eingreifend der vornehmste Repräsentant der Malerei. David hatte die Zerstörung aller auf das Königthum bezüglichen Monumente theils veranlaßt, theils gutgeheißen, die unter der Schreckensherrschaft über Frankreich hereinbrach und sich zum Theil auf Italien und die Rheinlande ausdehnte: hernach diente er als Darsteller des napoleonischen Ruhmes dem Manne, der die Verwirrung wieder in Ordnung umschuf.

Eins lag außerhalb der Zerstörungsmacht des französischen Volkes: sein eigener Charakter. Wie Ludwig XIV. einst, gründete Napoleon auf die Natur der Franzosen



jetzt sein Reich. Gleich Ludwig protegirte er nicht sich selbst zum Genusse die Künstler oder vereinte aus persönlicher Liebhaberei im Musée Napoléon was Europa an Kunstwerken Großes besaß, sondern der Betrieb dieser Dinge gehörte zu des Kaisers Plänen. Sollte Frankreich sich unter ihm constituiren, um die Weltherrschaft anzutreten, zu der es abermals berufen schien, so mußten die Fähigkeiten der Nation herausgefordert und den Talenten freie Bahn eröffnet werden. Wiederum sollte eine französisch national-napoleonische Kunst entstehen, mit Paris als Centrum. Ehedem hatte Ludwig dem römischen Kunstleben sich mit seiner Akademie in Rom eingeordnet: Napoleon beschloß, Rom nach Paris zu transportiren. Paris sollte Alles in sich schließen. Ebenjogut wie Napoleon David's Genie geistig unterjochte, der nicht als erkaufte Berühmtheit, sondern in offener Begeisterung zu ihm überging, machte er dem Papste den Bildhauer Canova abtrünnig. Durch Canova schien das Verständniß der Antike nun erst sich neu zu eröffnen: er stand als der größte Sculpteur Europas da. Canova und David haben Anfang dieses Jahrhunderts alle Jüngeren damals zu Schülern gehabt.

Hätte der Kaiser für sein Museum des Louvre erlangen können was Europa überhaupt an Werken raphaelischer Kunst beherbergte, so würde freilich eine ganz andere Reihe sich dargeboten haben; aber die Gemälde, die Italien und Spanien hatten hergeben müssen, genügten neben dem in Paris bereits Vorhandenen, um eine große Wirkung zu thun<sup>1)</sup>. Nie wieder sind soviel

<sup>1)</sup> Eine Aufzählung der überhaupt damals nach Frankreich entführten Werke bei Fiorillo.



Sachen Raphael's an einer Stelle vereinigt gewesen, und ihr Anblick wird nur dann einmal überboten werden, wenn eine allgemeine Weltausstellung die Arbeit Raphael's im vollen Umfange zeigt, eine Unternehmung, die früher oder später durchgeführt werden muß, und für die, der nicht fortzuschaffenden Fresken wegen, Rom den geeignetsten Standort bietet. Amtlich beabsichtigt war dieser neue Sieg Raphael's diesmal so wenig als 150 Jahre früher. Die Gemälde standen da: der Erfolg ergab sich von selbst. David fühlte es<sup>1)</sup>. Denn vom Erscheinen Raphael's im Louvre datirt David's Herabkommen, während Ingres, der nach ihm lange Jahre die Oberherrschaft über die französische Kunst inne hatte, sich als junger Mensch Raphael damals mit einer Energie hingab, die sein ganzes langes Leben aushielt und durch die Raphael innerhalb der französischen Kunst die höchste Geltung erlangte. Erst nachdem Ingres' intime Aeußerungen gedruckt worden sind<sup>2)</sup>, läßt sich die Geschichte seiner Leidenschaft für Raphael verfolgen. Im Anblick der Gemälde des Musée Napoléon empfing er den entscheidenden Anstoß. Als zwölfjähriger Knabe war er ‚auf Raphael losgestürzt wie ein Raubthier auf seine Beute‘. Der Nachahmung Raphael's verdankte er den ersten durchschlagenden Erfolg in seinem ‚Schwur Ludwig's XIII., der sich und sein Land der Madonna weihet‘. Dem im Königsornate knieenden Könige (das Werk entstand nach Napoleon's Sturze, als wieder ein französischer König in Rheims gekrönt werden konnte!)

<sup>1)</sup> Ueber diese Bewegungen ist viel gedruckt worden. Wichtig ist David's neuerdings erschienenenes Leben mit Actenstücken, das sein Enkel zusammengestellt hat.

<sup>2)</sup> Ein vorzügliches Buch.



erscheint die Madonna in Formen, als habe Raphael sie, in Frankreich neu auf die Welt kommend, gezeichnet. Ingres nennt in seinen schriftlichen Äußerungen Raphael ein vom Himmel herabgestiegenes geistiges Wesen, das Strahlen der Schönheit aussendend als Schutzgeist aller Nationen über Rom walte. ‚Raphael‘, ruft Ingres aus, ‚war nicht nur der größte unter den Malern: er war die Schönheit selbst, er war gut, er war Alles!‘ Ingres wurde später zum Director der französischen Akademie in Rom ernannt: nie hat Raphael in der öffentlichen Meinung eine so triumphirende Stellung eingenommen als während der Jahre dieser Amtsführung. Ingres' Verehrung für Raphael ist dann auf Flandrin übergegangen, seinen vornehmsten Schüler, aber ein schwächeres Talent, das sich anlehnt. Ingres war, wie Raphael, eine universale Natur. Pitteratur und Musik zog er in den Bereich seiner Kunst als ihre unentbehrlichen Nebenelemente. Er sah die Malerei als eine Äußerung des französischen Volksgeistes an und sich als dessen Priester. Neben ihm arbeitete Kupferstecher Bouches-Desnoyer, der Raphael's Gemälde am reinsten wiedergegeben hat, Platten wie seine Madonna von Foligno oder die Belle jardinière sind bis dahin nicht gestochen worden. Am lieblichsten wirkt Desnoyer's Madonna della Sedia, so bescheiden sie heute neben umfangreicheren Stichen erscheint. Diese Blätter kamen noch zu Napoleon's Zeiten heraus und verbreiteten neben anderen Raphael's neuen Ruhm in ganz Europa. Auch wurde der erste Versuch gemacht, ein Corpus aller Compositionen Raphael's in Umrissen herzustellen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Von Gandon. In kleinen, manievrten Umrissen, Alles durcheinander was Raphael's Namen trug. Für den jedoch, der



Selbst die Wiederauflösung des Louvre-Museums nach Napoleon's Sturze gereichte Raphael zum Vortheile. Die zum Theil an ihre alten Stellen zurückkehrenden Gemälde hatten dort jetzt eine stärkere Wirkung als vorher. Fast alle waren in Paris gut restaurirt worden<sup>1)</sup>. Jedes war der Gegenstand eingehender technischer Untersuchung gewesen. Bedeutende Kunstwerke, die ihren Besitzer wechseln, werden zum Object frischer Kritik. Immer noch als zusammengehörig angesehen, wie sie im Louvre standen, wirkten Raphael's Werke in den Gedanken des europäischen kunstliebenden Publicums als ein einheitliches Ganzes weiter. Ihr Urheber ward von ungezählten Verehrern als erster Maler der Welt anerkannt. Als während der nachnapoleonischen Bourbonenherrschaft die romantische Verherrlichung nie dagewesener Zeiten eintrat, für die man sich wie für etwas Reales begeisterte, bot Raphael sich als vorzügliches Object dieses Cultus dar. Nun war man wieder officiell religiös. Das unschuldvolle Lächeln der raphaelischen Madonnen half die Macht der Kirche in den Gemüthern neu aufrichten und Raphael als historische Erscheinung warf auf die Vergangenheit der Päpste glänzendes neues Licht.

## 5.

## Das Rom des 19. Jahrhunderts.

In Paris seine künstlerische Ausbildung zu suchen, war unter dem napoleonischen ersten Kaiserreich für die

---

die Dinge kennt, ein bequemes Hülfsmittel. Billig immer von neuem noch angeboten.

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. den Bericht über die Wiederherstellung des Spasimo.



deutschen Künstler das Natürliche. Nicht bloß für die südwestlichen, die schon vor dem Rheinbunde Paris als die Schule allen Kunstbetriebes ansahen, sondern auch für die des Nordens. Man lernte damals wie heute am meisten dort.

Aber auch Rom hatte in den Zeiten seiner Beraubung durch die Franzosen nicht Alles verloren. Zwar standen im Vatican vom Apoll von Belvedere, dem Laokoon und den übrigen berühmten Werken nur noch die Piedestale; dennoch hatte man Rom den Charakter der großen künstlerischen Weltwerkstätte nicht nehmen können. In Rom bestanden die alten Steinmeßschulen fort. Die Aufträge, die Canova von Napoleon I. empfing, wurden in Rom ausgeführt. Thorwaldsen und Rauch sehen wir unter Canova's Einfluß in Rom sich heranbilden. Thorwaldsen's schönstes Werk, der ‚Siegeszug Alexanders‘, wurde auf französische Bestellung für den Quirinal (wo heute der König von Italien residirt) ausgeführt, als Napoleon seinen Besuch in Rom zugesagt hatte. Rom ist die Weltwerkstätte für Marmorarbeit.

Aber auch Maler lenkten in das seiner Gemälde beraubte Rom noch die Schritte. Junge Deutsche, nicht eigentlich Schüler, die in bestimmter Schule Meister werden wollen, sondern künstlerisch begabte Naturen, die von dem Bewußtsein sich treiben lassen, Besonderes vorzuhaben, was sie selber genau noch nicht zu erklären wissen, wandern in stiller Begeisterung wie Pilger nach Italien und geben sich der Einwirkung der Gemälde hin, die die Franzosen entweder als Fresken von der Wand nicht loszulösen vermochten oder bei denen es sie nicht der Mühe werth dünkte, sie zu entführen. Fresken des Quattrocento, die die Wände der Kirchen, Hospitäler und



Paläste überall in Italien bedecken und nach denen bis dahin nur Wenige sich umgesehen hatten, gelangten wieder zur Geltung. Befreit von der Concurrnz der nach Paris geführten allbekanntten Werke ersten Ranges traten sie reiner hervor als vordem.

Unter ihrem Einflusse hatte auch Raphael in seiner Jugend gestanden! Das Quattrocento begann wieder als Macht empfunden zu werden.

Raphael's Jugendzeiten waren bis dahin mehr ein Romankapitel, als eines der Kunstgeschichte gewesen. Was Vasari Hübsches und Rührendes von Raphael's Kinder- und Lehrlingstagen erzählte, hatte etwas Ueberschwängliches, aber hielt sich zugleich noch innerhalb gewisser Grenzen: Ende des achtzehnten Jahrhunderts erst treten die Legenden ein, denen zu Folge Raphael durch sein ganzes irdisches Leben hindurch halb kindliche Jünglingsgestalt beibehalten hätte. Tischbein beschreibt die Scene, wie Raphael, von Giulio II. nach Rom berufen, diesem vorgestellt worden sei. Davon stand nichts bei Vasari: Raphael kniet vor dem Papste nieder, während ihm die blonden Locken von den Schultern fallen. ‚Das ist ein unschuldiger Engel‘, sagt der Papst, ‚ich will ihm den Cardinal Bembo zum Lehrer geben und er soll mir diese Wände mit Geschichtsbildern füllen.‘ Und als Giulio in der Folge die Disputa vollendet erblickt, wirft er sich anbetend zu Boden, in die Worte ausbrechend: ‚Ich danke dir, Gott, daß du mir einen so großen Maler gesandt hast.‘ Dergleichen Anschauungen verzückerter Kunstgeschichte, wenn sie vielleicht auch schon umgetragen wurden, hatten früher doch auf die allgemeine Beurtheilung Raphael's noch keinen Einfluß gehabt, weil trotz ihnen Raphael's Thätigkeit in seiner reifsten Zeit unter Giulio



und Leo immer der Punkt war, von dem ausgegangen wurde. Die früheren Werke galten als Vorstufen. Jene jungen Deutschen aber, die im ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in Rom sich zu einer Art von Heiligendienst zu Ehren Raphael's zusammenthaten, rechneten anders: seine Arbeiten unter Leo, vielleicht sogar unter Giulio waren schon Verfall, die Jugendzeiten blieben das Höchste, Entscheidende. Raphael's heilige Epoche dauerte für diese Leute nur bis zu seinem Eintritte in Rom. Auf das, was er im väterlichen Hause, in Perugia und in Florenz geschaffen, kam es ihnen an. In den Geist dieser ersten Zeit und der bescheidenen Meister, die Raphael's erste Muster hätten sein können, sich zu vertiefen, war den jungen Deutschen Herzenssache. Der Raphael, bei dem sie schworen, hatte wenig gemein mit dem, dessen Werke zur gleichen Zeit damals in Paris die übrige Welt entzückten.

So lange nun durften die jungen Deutschen, die unter dem Namen ‚Nazarener‘ bekannt sind, in Rom in diesem Sinne ungestört lehren und arbeiten, als die nach Rom gehörigen Hauptgemälde Raphael's im Louvre festgehalten wurden: als diese nach Napoleon's I. Sturze aber wieder nach Italien geschafft wurden und zugleich das allwinterliche Zusammentreffen der europäischen Kunstfreunde nach Rom zurückverlegt wurde, fiel ein Schein von Wunderlichkeit auf die Nazarener. Overbeck malte Madonnen im Geiste der Florentiner Jungfrauen Raphael's, denen er äußerlich so nahe kam, daß die seinigen wie ihre verblaßten Milchschwestern aussehen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Overbeck's Hauptverdienst liegt in anderer Richtung, manches aber hat er in diesem frühraphaelischen Geiste gemalt,



Dem Willen der Nazarener nach sollte jetzt auch der in Rom arbeitende junge Cornelius, der bis dahin ihre Richtung innegehalten hatte, sich dem Einflusse der in Rom wiedererwachenden großen Meister und der Antike verschließen. Cornelius aber verließ seine Partei und ging zum ‚heidnischen‘ Raphael über. Für den Augenblick schienen die Nazarener damit abgethan zu sein, doch wir werden sehen, wie wenig sie es waren. Sie hatten sich mit einem, nicht von Künstlern, sondern von Schriftstellern gemachten kunsthistorischen Glaubensbekenntnisse ehemals nach Rom aufgemacht und bestanden in ihren Anschauungen. Es hat dies auch deshalb Wichtigkeit, weil Goethe trotz manchem das ihn herüberzog, auf Seiten derer stand, die nichts von den Nazarenern wissen wollten.

Goethe's erste Frankfurter Jugendzeiten lehren ihn uns als Journalisten kennen. Etwas in ihm verlangte directen öffentlichen Verkehr mit dem Publicum. Mit dem Eintritte in Weimar jedoch begann eine Epoche der Zurückgezogenheit, in der er seine Urtheile meist nur brieflich äußert und die ihn fast außer Verbindung mit der Deutschen Jugend setzte. Der Verkehr mit Schiller erst führte ihn in viel späteren Jahren in's alte journalistische Fahrwasser zurück, das er dann nie wieder verlassen hat. Als die Gründung der Zeitschrift ‚Propyläen‘ erfolgte, hatte die ‚Zerstörung des italiänischen Kunstkörpers‘, wie Goethe den Raub der Kunstwerke Italiens durch die Franzosen nennt, noch nicht stattgefunden. Meyer's in den Propyläen erscheinende Beschreibung sämmt-

---

das von großer Innigkeit zeugt. Besonders seine Porträts, gezeichnet meistens, sind außerordentlich treu und erfreulich.



licher Werke Raphael's<sup>1)</sup> enthält die beste Formulirung dessen, was die geläuterte Kennerchaft des achtzehnten Jahrhunderts vor den Zeiten der französischen Revolution zu Tage gefördert haben würde wenn es sich etwa darum gehandelt hätte, in gemeinsamen Besprechungen wohlwollender Kunstfreunde Meinungen zusammenzufassen. Die Propyläen aber begeisterten die Leser nicht: ein damals beginnender Schriftsteller wußte die Jugend anders zu packen: Ludwig Tieck, mit seinem Künstlerroman ‚Sternbald's Wanderungen‘, ein Buch, das selbst heute, wo man die Unhaltbarkeit aller Voraussetzungen kennt, in die Hände unerfahrener, sentimental angelegter Leute fallend, seine Wirkung haben würde. Tieck schuf die Gestalten einiger jugendlicher Künstler, die zu den Zeiten Dürer's und Raphael's sich zwischen Nürnberg, Antwerpen und Rom umhertreiben, und stellte darin die historischen Gespenster her, die auf Jahrzehnte hinaus Unheil gestiftet haben. Tieck giebt Dürer's, Raphael's und Michelangelo's Charaktere falsch, aber gemeinverständlich. Das nicht endende engelhafte Jünglingsthum Raphael's, die Weichherzigkeit Dürer's, das unablässige ästhetisirende Predigen der großen Meister entzückte das weichgestimmte Deutsche Publicum und der ‚Knabe Raphael‘ begann in den Träumen talentvoller junger Künstler zu spuken. Religiöse Schwärmerei trat hinzu. Man strebte nach Rom. Der den heiligen Stätten dort entströmende Athem sei das, wäunte man, was Madonnen, die denen Raphael's glichen, der Phantasie der Gläubigen vorspiegele, die auf die Leinwand zu bringen hinterher

<sup>1)</sup> Dem Schema zufolge hatte Goethe selbst die Absicht, diese Arbeit vorzunehmen.



ein Leichtes sein werde. Mit diesem Glauben waren die jungen Nazarener nach Rom gepilgert. Sie suchten sich zu geheimnißvoll persönlicher Gemeinschaft mit dem jungen Raphael zu erheben. Die bildlichen Darstellungen aus Raphael's heiligem Privatleben nahmen ihren Anfang. Dergleichen zu zeichnen oder zu malen, sehen wir übrigens Künstler vieler Nationen sich zur Pflicht machen, denn die Anschauungen der Nazarener waren nicht bloß den Deutschen eigen. Raphael, das gottbegnadete Kind, schlank und mager, gehüllt in enganliegende, der sogenannten altdeutschen Tracht nachgebildete Bekleidung, bei der ein weitüberschlagener Hemdskragen nicht fehlen durfte, stand vor der Staffelei, umgeben von einem ehrfurchtsvollen Kreise anderer gleich costümirter Jünglinge, welche die Entstehung seiner Wunderwerke durch Inspiration mit eignen Augen erleben wollten. Die dem falschen Raphael dieser Schule angedichtete bedenklichste Eigenschaft war geistiger Natur: sein künstlerisches Schaffen sollte die Thätigkeit nicht zielbewußtem, arbeitendem Fleiße, sondern unbewußtem schöpferischen Drange gehorchender Fingerspitzen gewesen sein. Am weitesten sehen wir diese Anschauung von Achim von Arnim verfolgt, der in der Novelle ‚Raphael und seine Nachbarinnen‘ ihn darstellt, wie er, in magnetischen Schlaf versunken mit geschlossenen Augen seinem Gehilfen Baviera die Linien und den Farbauftrag eines Gemäldes in die Hand und in den Pinsel dictirt. Raphael also malt ohne zu sehen und ohne Hand anzulegen! Größere Kreise des deutschen Publicums fanden ihr Genügen in solchen Absonderlichkeiten.

Zuerst erhob sich Goethe dagegen. Die Nazarener sahen ihn als einen der ihrigen an und Goethe hatte



gezögert, bis er sich offen aussprach. Die 1817 erscheinende „Italiänische Reise“ war sein Manifest: Goethe zeigte in ästhetischen Dingen staatsmännische Kraft. Dreißig Jahre war er nicht in Rom gewesen, Paris und Napoleon's Museum kannte er nicht: seine eigenen respectablen, aber heute spärlich erscheinenden Sammlungen sammt denen des Herzogs waren sein Material. Wäre er 1817 selbst in Rom gewesen, so würde er Cornelius vielleicht nicht so schroff abgewiesen haben. Denn Cornelius und seine Gesinnungsgenossen arbeiteten dort ernst und erfolgreich. Die Zeichnungen der Nazarener nöthigen uns heute Bewunderung ab. Schnorr's erstaunliche Actzeichnungen im Sinne Michelangelo's und Raphael's besitzt die Berliner Nationalgalerie. Seine Bilderbibel ist ein voller Nachklang der raphaelischen Auffassung. Die in Frankfurt wiederaufgefundenen Cartons Overbeck's und Schnorr's für den Palazzo Massimo in Rom, sowie Cornelius' Cartons dafür sind in Raphael's Geiste edel, einfach und aus tiefer Naturempfindung heraus gezeichnet. (Sie werden, wenn man sie nicht unter Glas bringt, langsam aber sicher in Frankfurt zu Grunde gehen.) Goethe in der Mitte dieser sich selbst überlassenen jungen Leute lebend, würde vielleicht Anfänge einer Deutschen Kunst in ihren Arbeiten erblickt haben, denen nur die richtige Leitung fehlte, um sich breiter auf heimischem Boden dann zu entwickeln. Ihre Begeisterungslehre ist der natürliche Glaube junger Leute, die sich etwas zutrauen, und stimmt mit der Goethe'schen Lehre vom Genie, die er fünfzig Jahre jünger selbst so kraftvoll vertreten hatte. Künstlerisches Schaffen muß im Fluge der Begeisterung geschehen. Goethe sagt von sich, er schreibe wie ein Nachtwandler. So urtheilt und arbeitet die Jugend immer, wenn das Gefühl einer



neueinbrechenden Gegenwart sie überkommt. Hätten die jungen deutschen Künstler in Rom ein nationales Leben zu Hause hinter sich gehabt, dessen Flügelschläge über die Alpen herüber in der Fremde sie ermutigten, so wären sie nicht bloß die armen ‚frömmelnden jungen Herren‘ geblieben, als die sie in Rom von den Fremden verspottet, von den übrigen Deutschen dort mit Mißtrauen betrachtet wurden. Sie fanden weder warme noch kalte Aufnahme, sondern gar keine. Goethe ließ Cornelius' Faustwidmung unbeantwortet. Tieck und Schlegel setzten ihre kunsthistorische, anfangs proclamationsartige Schriftstellerei nicht fort und auch das bischen Litteratur, das sonst sich entwickelte, blieb ohne Nachhall. Nur einzelne Stimmen erhoben sich. 1819 erschien ein Leben Raphael's von Braun schon in zweiter Auflage. Das Eintreten einer ‚heiligen Malerei‘ wird wohlwollend gemüthlich hier prophezeit und in diesem Sinne 1820 in Mainz, wo das katholisch empfundene Buch erschien, Raphael's dreihundert-jähriger Geburtstag begangen.

Auch in Berlin wurde dieser Tag gefeiert <sup>1)</sup>. Im Saale der Akademie stand ein Katafalk zwischen vergoldeten Candelabern. Vier vom Bildhauer Tieck modellirte weibliche Gestalten legten Lorbeerkränze darauf nieder. Raphael's Bildniß, Copien der Dresdener Madonna, der Jungfrau mit dem Fische und der heiligen Cäcilie hingen an den Wänden. Zelter dirigitte die Musik, Tölken hielt die Rede. In der Vorrede zu ihr wird die Feierlichkeit beschrieben und in einem Anhange eine kritische Biographie Raphael's gegeben, worin das Zuverlässige dem Mythischen entgegengestellt und auf Raphael's Bedeutung als Antiquar

<sup>1)</sup> Ueber diese Feste Schorn's Kunstblatt I (1820).



und Architekt hingewiesen wird. Was hätte sich in Deutschland entwickeln können, wenn Berlin zum Centrum einer nationalen Kunstentwicklung zu machen gewesen wäre, wie Niebuhr in Rom glaubte. Aber es fehlte an Geld und an einem unabhängigen Publicum bei uns. Von den Männern, die dafür in Deutschland hätten auftreten können, lebte keiner in Berlin. Auch Goethe's kunsthistorische Studien sind die Bemühungen eines einsamen Liebhabers geblieben. Gelegentliche Aeußerungen, die in Briefen, im Gespräch oder in Zeitschriften hervortreten, zeigen, wie er von Allem Notiz nahm. Man lese, wie einfach und richtig er in dem Aufsätze ‚Antik und Modern‘ Raphael, Lionardo und Michelangelo vergleicht. Die Zeiten aber sind für Goethe nie eingetreten, von denen er einst in Italien träumte: daß in Deutschland ein großes vergleichendes Museum errichtet würde, welches kunsthistorische Fragen zu lösen gestattete.

An Kunstbegeisterung fehlte es damals nicht bei uns. Die Sammlung der Boisseree erregte größeres Aufsehen, als gesammelte Gemälde überhaupt jemals in Deutschland bewirkt haben. Aber diese herrlichen Werke der alten deutschen Meister führten weit von Raphael ab. Auf unsere eigene schaffende Kraft blieben sie ohne Einfluß. Mangel an Geld und an Vorbildung in den mittleren Ständen waren der Grund, warum nach den Freiheitskriegen das Principat in den bildenden Künsten den Franzosen verblieb. Die Freiheitskriege haben uns in den geistigen Dingen, welche unmittelbares Echo aus dem Publicum bedürfen, eher zurückgebracht als gefördert. Begeisterung irgendwelcher Art, selbst für vaterländische Dinge, ward bald verdächtiger bei uns als in den Zeiten der napoleonischen Herrschaft. Man fand es unsrerseits



natürlich, daß in Rom die französischen Künstler und Kunsthistoriker an erster Stelle ständen. Der Graf d'Agincourt, ein vornehmer Franzose vom Schlage des Grafen Caylus, ließ dort ein wichtiges Werk erscheinen. Schon 1787 finden wir ihn von Goethe als den Verfasser einer zu erwartenden Kunstgeschichte erwähnt. „Wenn das Werk zusammenkommt, wird es sehr merkwürdig sein!“ urtheilte er damals<sup>1)</sup>. Noch über zwanzig Jahre aber brauchte d'Agincourt für die Vollendung der Arbeit, die in Wort und Abbildung eine Darstellung des Weges ist, den durch ein Jahrtausend hindurch die Kunst zurücklegen mußte, um den einzigen Raphael hervorzubringen. D'Agincourt sieht in den Malereien der römischen Katafomben die Anfänge der neueren Kunst. Aus Quellen jeder Art hat er sein Material zusammengetragen: man fühlt, daß er beim Abschlusse nur die Auswahl einer Sammlung gab, deren Umfang wir nicht ermessen. Er hat damit die Grundlage der heutigen historischen Kunstwissenschaft geliefert.

Die Aufgabe aber stand noch aus, eine Biographie zu schreiben, die Raphael inmitten seines Jahrhunderts zeigte, betrachtet vom Standpunkte des neuesten Tages aus. Nur ein Zufall vielleicht war Schuld, daß ein anderer französischer Kunstfreund seine Gedanken damals nicht als Buch, sondern zerstreut in der Form geliefert hat, die Goethe für seine Italiänische Reise wählte. Stendhal, wie der Schriftstellernamen Henry Beyle's lautet, ein ehemaliger Offizier der napoleonischen Armee,

---

<sup>1)</sup> Das Buch, das 1811 zu erscheinen begann, war eine Offenbarung für ihn. Der Briefwechsel mit den Boissereés enthält das Meiste darüber.



hatte sich in Italien wie in einem zweiten Vaterlande niedergelassen und neben Romanen einige Bücher über italiänisches Kunstleben verfaßt, an erster Stelle die ‚Promenades à Rome‘, noch heute angenehm zu lesen. Seine Bemerkungen über bildende Kunst, die nur einen Theil des Buches ausmachen, sind von bleibendem Werthe<sup>1)</sup>.

Die Stendhal umgebende, aus den höheren Kreisen sich zusammensetzende Gesellschaft schwelgte im Genuße der neuen Friedenszeiten. In Rom ließ sich diesen Träumen am schönsten nachhängen. Stendhal's ‚Promenades‘ sind ein Tagebuch aus den zwanziger Jahren. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen zur Discussion. Hätte Raphael einmal in's Leben zurückkehren müssen, so würde er sich damals in Rom am ehesten vielleicht wieder heimisch gefühlt haben. Stendhal's ‚Geschichte der italiänischen Malerei‘ schließt leider vor Raphael ab. Das Leben Michelangelo's sehen wir darin beinahe schon im Sinne der heutigen Zeit aufgebaut. Er sucht ihn als Bürger der eigenen zu ergreifen. Raphael dagegen, so oft Stendhal ihn in beiden Büchern auch erwähnt, behandelt er nicht im Zusammenhange.

Wir bedauern das umsomehr, als der, dem zunächst die Aufgabe zufiel, nun ein Leben Raphael's zu liefern, mit allzu wohlfeiler Arbeit den Ruhm einheimste, den

<sup>1)</sup> Taine's Aeußerungen über Italien müssen von Stendhal aus beurtheilt werden, unter dessen Einfluß er stand, ohne es genügend auszusprechen. Ich urtheile hier nicht über Taine's historische Schriften; seine ‚Voyage en Italie‘, so verbreitet und geschätzt das Buch in Frankreich ist, enthält meist oberflächliche und schiefe Urtheile über Raphael und reicht in der Gesamtauffassung des italiänischen Daseins weder an Stendhal's noch an Frau von Staël's Anschauung heran. (Ich kannte Stendhal's Buch nicht, als ich mein Leben Michelangelo's schrieb.)



die eine angenehm geschriebene Biographie Raphael's auch Andern vielleicht damals eingetragen hätte. Quatremère de Quincy, Membre de l'Institut, schrieb das Buch, das, 1824 erscheinend, in Rom als ein Ereigniß betrachtet wurde. Er giebt einen leicht hingeworfenen Ueberblick der Thätigkeit Raphael's und eine elegante Beschreibung der Werke, soviel man in den Salons, in denen damals zumeist doch nur von Raphael die Rede war, zu wissen brauchte. Wie geschickt er sich bei Abschluß der Arbeit des vielfachen bibliographischen Ballastes entledigte, der nur beschwert hätte ohne zu bereichern, zeigt Longhena's italiänische Uebersetzung, der in Anhängseln jeder Art den ganzen Wust wieder hineingearbeitet und aus dem knappen Bändchen ein Repertorium von über 800 Seiten gemacht hat. Auch in das Deutsche ist Quatremère's Buch übersetzt worden.

Es verdiente den Beifall, den es bei seinem Erscheinen fand, und die Vergessenheit, der es verfallen ist. Quatremère glaubte noch an den Stammbaum der Familie Santi, der sich auf dem Porträt eines der angeblichen Vorfahren Raphael's in der Villa Albani zu Rom findet<sup>1)</sup>. Die darauf sichtbaren zahlreichen Persönlichkeiten gehören vielen Lebensstellungen an, auch ein Maler ist darunter, neben Raphael's Vater. Daß Quatremère sich betrogen ließ, wäre nicht so schlimm gewesen; aber daß, während er 1824 diese Dinge vorbringt, 1822 bereits Pungileoni sein ‚Elogio storico des Giovanni Santi, Vater des großen Raphael‘, veröffentlicht hatte, worin der echte Stammbaum der Familie Santi aus urbinatischen öffentlichen Actenstücken festgestellt war, ist ein ernsterer

<sup>1)</sup> Bellori (Ed. 1752) S. 63.



Vorwurf. Indessen Quatremère lebte und schrieb in Paris, und Pungileoni's in Italien an versteckter Stelle gedruckte Schrift konnte ihm entgangen sein. Schwerer wiegt die von Rumohr erhobene Anklage, Quatremère habe außer der vita di Raffaello Vasari's andere Künstlerbiographien mit den darin anzutreffenden Aeußerungen über Raphael nicht gekannt. Pungileoni hätte nun leichtes Spiel gehabt, ein maßgebendes Leben Raphael's zu verfassen, allein er hat sich über die Form der Elogi storici, historischer Predigten mit langgestrecktem Anmerkungsmaterial, nicht hinausgewagt.

Jetzt endlich tritt die Deutsche Gelehrsamkeit ein.

6.

Die Deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Die Anfänge der Deutschen wissenschaftlichen Arbeit, die seit den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Rom, wo allein doch diese Dinge damals behandelt werden konnten, sich Raphael zugewandt hat, sind in den Bestrebungen derer zu suchen, von denen die große Beschreibung der Stadt Rom' unternommen worden ist. Bunsen's und Gerhard's Namen sind hier an erster Stelle zu nennen<sup>1)</sup>. Platner übernahm die der neueren Kunst gewidmeten Kapitel. Das Buch sollte alles umfassen was Rom betrifft. Mit der geologischen Betrachtung des Bodens anhebend, auf dem die Stadt gebaut worden ist, würde es, heute verfaßt, mit den neuesten Schicksalen Roms erst abschließen. Dies Buch ist ein

---

<sup>1)</sup> Gotta verlegte das Werk. Es ist eines der Ruhmestitel seiner Buchhandlung.



bleibendes großartiges Denkmal der seit Winkelmann in Rom thätigen gelehrten Deutschen Colonie<sup>1)</sup>.

Winkelmann's römische Thätigkeit hatte sich der von den Albani's gehegten römischen Gelehrtenwirthschaft verbunden. Der Onkel, der Papst wurde, war der Beschützer Maratta's; der Nefte, der es nur bis zum Cardinal brachte, ist als Protector, ja Freund Winkelmann's von diesem in die Unsterblichkeit mit eingeschmuggelt worden. Justi beschreibt in seinem ‚Winkelmann‘ die Geschichte des gelehrten Italiens im achtzehnten Jahrhundert. Das Buch gehört zu denen, die man gelesen haben muß. Winkelmann's römisches Dasein stand im Zusammenhange mit dem Emporkommen der Deutschen Philologie und hat so viel Natürliches, Nothwendiges gehabt, daß sich nach Winkelmann's Tode immer wieder Deutsche in Rom fanden, die seine Art zu arbeiten fortsetzten. Der hervorragendste darunter war Zoëga, ein Däne von Geburt, den damaligen Anschauungen nach ebenso gut Deutscher. Seine Lebensbeschreibung ist von Welcker vortrefflich geschrieben worden. Zoëga lebte einsam, aber man empfand seine Anwesenheit in Rom. Gleich Winkelmann waren auch ihm antike und moderne Kunst untrennbar, nur daß ihm die Gelegenheit fehlte, für die Neuere Kunstgeschichte etwas zu thun, während sich für die Alte die zu erledigenden Aufgaben zudrängten<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Welche heute ihre letzte Form in dem freilich in beengterem Sinne nun geleiteten ‚Deutschen Institute‘ gefunden hat.

<sup>2)</sup> Man wäre ja geneigt, Bottari's Basari-Ausgabe, die in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt, als etwas Erträgliches und zugleich als das Beste anzuerkennen, was damals zu leisten war, aus dem Grunde, weil die in den ‚Lettere pittoriche‘ gleichfalls von Bottari gesammelten Briefe der angesehensten Kunst-



Erst zu Anfang des vorigen Jahrhunderts empfing die gelehrte Zwecke verfolgende Deutsch-römische Gesellschaft — der die bildenden Künstler selbstverständlich sich angeschlossen — in Wilhelm von Humboldt ein sichtbares Oberhaupt. Durch ihn und seine Gemahlin wurde Preußen zu einer Schutzmacht dieser Bestrebungen. Seit Humboldt empfanden die deutschen Gelehrten und Künstler sich als ein berechtigtes Element in Rom, das mit dem Kunstbetriebe in Deutschland selbst und mit der heimischen Gelehrsamkeit in Verbindung als ideale Vor-  
schule in beiden Richtungen heute auch von der Deutschen Regierung anerkannt worden ist. Auf dem Wege natürlicher Entwicklung war so eine in freier Form wechselnde Vereinigung entstanden, die in Deutschem Sinne das ersetzte, was den Franzosen die durch eine geniale Maßregel Ludwig's XIV. ins Leben gerufene römische Akademie leistete. Unsere einzelnen Gelehrten und Künstler waren ungebunden; es hielt sie nur die Aufgabe zusammen, Rom von den ältesten Zeiten an als das damals wichtigste historische Phänomen zum Ausgange ihrer Arbeit zu machen. Das Rom, auf dessen Boden man stand, bildete gleichsam den unerforschten Erdtheil, in den man eindringen wollte. Litteratur und Kunst der antiken Zeit und des Zeitalters Dante's oder Raphael's schienen gleichberechtigt und die geistige Förderung der aufstrebenden

---

gelehrten der damaligen Zeit von keiner Seite her eine etwa bessere Behandlung Vasari's in Aussicht stellen; aber man nehme Lessing's Aufsatz über Theophilus' Buch von der Delmalerei, mit wie solider Kritik da einige Stellen Vasari's auf ihre Zuverlässigkeit hin geprüft werden. Warum hätte man nicht damals schon die Quellen Vasari's aufspüren und die verschiedenen Ausgaben vergleichen können?



den Bildhauer und Maler ebenso wichtig als der gelehrte Betrieb der Ausgrabungen.

Sei vorausgreifend hier bereits bemerkt, daß der Niedergang unseres Deutschen Institutes zu einer philologischen archäologischen Fachschule leider bereits eingetreten ist. Er wird einst von der Zeit ab datirt werden, wo die von Berlin aus beaufsichtigende Pflege dessen, was das classische Alterthum allein, mit festbetontem Ausschluß der Neueren Kunst darbietet, die Herrschaft behielt. Beschränkteren Naturen dünkt dieser Schulzwang das Heilsamere; Höherstrebenden darf nicht entgehen, daß die freieste geistige Ausbreitung Lebensbedingung für wissenschaftliche erfolgreiche Bestrebungen sei.

Dergleichen aber lag damals noch in weiter Ferne und Niemand hegte Befürchtungen solcher Möglichkeiten. Niebuhr führte Humboldt's Gedanken weiter. Ihm war zu verdanken, daß Cornelius Raphael verstehen lernte. Die oben schon erwähnten Deckenmalereien der Villa Massimi und die frühesten Entwürfe für das Götterzimmer der Münchner Pinakothek entsprangen diesem ersten jugendlichen Verkehre Cornelius' mit Raphael. Die Schönheit dieser unter Niebuhr's Augen entstandenen Zeichnungen ist nicht Raphael allein, sondern der Bekanntschaft mit den antiken Dichtern zu verdanken, die Niebuhr Cornelius damals vermittelte. Auf Niebuhr folgte der universal angelegte Bunsen, dessen fördernde persönliche Kraft diejenigen noch erfahren haben, die, als ich diese Bemerkungen zum erstenmale drucken ließ, in ihrer letzten Spitze eben zu Grabe getragen wurden. Bunsen ist der eigentliche Urheber der Geschichte der Stadt Rom. Die von ihm geleitete Geselligkeit schuf Arbeiter und Publicum für das Unternehmen, dessen erster



Theil auch die Entwicklungsgeschichte der römischen Renaissance enthält. Raphael's und Michelangelo's Biographien mit Beschreibungen ihrer Werke werden in sachgemäßer Fassung darin gegeben. Bunsen selbst machte die Entdeckung von der Disposition der raphaelischen Teppiche in der Sixtina, die erste Aufgabe dieser Art die aus dem Geiste wahrer Gelehrsamkeit Raphael gegenüber gestellt und zugleich gelöst worden ist. Es fehlte nicht an neuem archivalischen Material für die Regesten der Neuere großen Meister. Die Forschungen Fea's hatten im Vatican auf Raphael bezügliche Rechnungen ans Licht gebracht. Wäre, was der erste Band der Geschichte der Stadt Rom nur über Raphael enthält, für sich erschienen, so würde die Arbeit bekannter geworden sein. Auch die folgenden Theile enthalten viel ihn betreffendes. Den ersten aber durchweht ein besonders erhebender Strom wissenschaftlicher Begeisterung. Es galt, Rom im höchsten Sinne zu bewältigen. Ueber fast alle Materien wohl ist später maßgebender geschrieben worden, dennoch sollte Jeder beim Eintritt in Rom diesen ersten Band lesen und seines Urhebers und der Mitarbeiter gedenken.

Bunsen's Interesse an Raphael fand im Kronprinzen (später Friedrich Wilhelm IV.) einen feingebildeten Vertreter in Berlin. Friedrich Wilhelm III. hegte Vorliebe für Raphael. Ueber seinem Schreibtische hing eine Copie der Dresdener Madonna. Der König betrieb die Herstellung weiterer Copien nach Raphael's Werken; er hat die Madonna Colonna durch Bunsen für das Berliner Museum ankaufen lassen, in dem den damaligen Plänen zufolge ein besonderer Saal Raphael geweiht sein sollte. Diesen Saal hat Friedrich Wilhelm IV. später dann in Sansjoui eingerichtet.



Es ist das Schöne beamtenmäßigen Betriebe ferngerückter geistiger Bewegungen, daß sie Manche in ihren Strom einlenken lassen, die sich unabhängig fühlen und bleiben wollen. Zu den dem römischen Kreise in diesem Sinne verbundenen freien Gelehrten gehörte C. F. von Rumohr. Rumohr war einer jener universalen Naturen, die, wenn sie Arbeitskraft besitzen und vom Glücke äußerlich begünstigt werden, das edelste Material zum Schriftsteller sind. Vorgeworfen könnte ihm nur werden, daß er zu fein geschrieben habe. Seine in breit ausgebildeten Sätzen gegebene Mischung gelehrter Untersuchung mit ästhetischen und historischen Betrachtungen verlangt über bloße einmalige Lectüre des Buches hinausdringendes Studium. Rumohr hing zu wenig davon ab, was die Leute über ihn urtheilten.

Der dritte Theil seiner „Italiänischen Forschungen“ enthält eine Kritik der Thätigkeit Raphael's. Rumohr weist die Arbeit Quatremère's als unzureichend nach, kann aber kein abgerundetes, eigenes „Leben Raphael's“ hervorbringen. Er giebt unter dem Titel „Ueber Raphael und seine Zeitgenossen“ eine chronologische Kritik der Werke, liefert darin aber doch nur den Beweis lebenslänglicher Beschäftigung mit dem Meister in Beobachtungen eines Kenners, der mit Selbstgefühl über die Meinungen Anderer Gericht hält. Er bringt zuweilen gewagte Behauptungen, bedenkliche Schlüsse und unrichtige Daten, aber diese kleinen Auswüchse fliegen vom Ganzen ab ohne dessen Wert zu mindern. Rumohr hat von Allen, die bis heute über Raphael geschrieben haben, am meisten aus dem Besitze selbsterworbener Kenntniß heraus und stilistisch am besten geschrieben. Er ist als ein Schüler Goethe's nicht allein Gelehrter, sondern auch Schriftsteller.



Als ein in den höchsten Kreisen lebender Mann kannte er den Wert sorgfältiger Schreibart, die einem Schriftstücke über seinen Inhalt hinaus eine Art von Adel verleiht und seine Glaubwürdigkeit erhöht. Wem die Schwerfälligkeit seines Satzbaues auffällt, wird wissen, daß auch diese Goethe's letzter Art entspricht und in der Zeit lag.

Rumohr erfüllen Gedanken über die gesammte Kunstgeschichte, die er der Gegenwart zu Nutzen darlegt. Seine Resultate sind allgemeine historische Notionen. Er erblickt in Raphael einen der Factoren der großen Menschheitsentwicklung und sucht seine fortdauernde Betheiligung an deren Fortschritte zu bestimmen. Es ergiebt sich aus den drei Theilen seiner Forschungen ein Aufbau der Neuere Kunstgeschichte, dessen Spitze die Feststellung des Verhältnisses bildet, in dem der in der Gegenwart lebende Künstler sich zur Summe des bis zu seinen Zeiten Hervorgebrachten zu verhalten habe. Der Standpunkt, den auch Goethe einnimmt: Förderung der Künstler des neuesten Tages durch Betrachtung des früher Geleisteten. Goethe und Rumohr empfanden, wie sehr den Künstlern ihrer Zeit und dem Publicum das Verhältniß zur Kunstgeschichte abgehe.

Rumohr aber gab sich der Ausführung dieser Aufgabe oft zu sehr hin. Als vornehmer reicher Mann, der mit sich allein bescheiden über sich dachte, war er genöthigt, im Verkehr mit Künstlern Herablassung zu zeigen. Auch darf ihm ein zu weit getriebenes Ausdeuten der Kunstwerke vorgeworfen werden. Er betrachtet ein Gemälde, einen Holzschnitt, eine Handzeichnung als eine Geheimschrift, deren Sinn ihm allein sich enthüllte, und verlangt Glauben, wo ihm Beweise fehlen. Er ver-



geistigt seinen Stoff zu sehr und wendet sich an Leser, welche über die ihm selber zu Gebote stehenden Kenntnisse und Erfahrungen gebieten; ein Besitz, der, wie ihn doch die Erfahrung hätte belehren müssen, Niemandem außer ihm verliehen war. Denn wie er war in Florenz und Umbrien Keiner zu Hause. Darum wohl haben die ‚Italiänischen Forschungen‘ keine zweite Auflage erlebt und sind nur Fachleuten bekannt geworden.

Damals übrigens war nicht bloß Goethe auf nur fragmentarische Kenntniß Raphael's bei uns angewiesen. Nehmen wir seinen hauptsächlichsten Kunstcorrespondenten für diese spätere Zeit, einen Mann, der überall selbst gesehen hatte: Sulpiz Boisserée, dessen Briefwechsel einen feingebildeten, in persönlichen Verhältnissen etwas befangenen Gelehrten, zugleich aber immer den Geschäftsmann zeigt, so fühlen wir, wie unsicher seine Versuche sind, manche Werke Raphael's, die er hier und dort zum erstenmale sieht, aus eigenem Gefühl an ihre Stelle zu setzen, und wie er die Epochen Raphael's nur im Großen auseinanderzuhalten weiß.

Auf manchen Arbeitsfeldern glaubt Jeder so fest daran, den richtigen Weg betreten zu haben, daß ein baldiges Anlangen an einem erfreulichen Ziele als selbstverständlich angenommen wird. Soviel Arbeit könne nicht aufgewendet worden sein, meint man, wenn nicht ein Resultat sich zeigen werde. Es ist, als sei die Vorsehung engagirt. Aber — um ein anderes Bild zu wählen — die so viel versprechende Knospe erschließt sich nie, sondern war als Knospe der Abbruch einer Entwicklung, die mit ihr abbricht. Rumohr schien in seinem Buche die Prolegomena zu einem Leben Raphael's geliefert zu haben, das nun zu erwarten stand. Alles



war, von heute ab vor etwa 60 Jahren, in Rom und Deutschland bereit, den höchsten kunsthistorischen Leistungen Unterstützung und Anerkennung zu schaffen. Hätte nicht Dr. Gaye von Florenz aus, wo er arbeitete, das Leben Raphael's schreiben können? Oder Dr. Kugler, oder Dr. Waagen, die damals sich für solche Aufgaben zu rüsten schienen? Oder Rumohr selbst noch einmal die Feder ansetzen? Aber es griff Keiner zu. Und nun stellt die weit zurückgeschlagene Secte der Nazarener den Mann auf, der eine Geschichte Raphael's schreibt und der so sehr Autorität wird, daß sogar Rumohr zurückstand. Passavant aus Frankfurt am Main, den der Anblick der Werke Raphael's im Musée Napoléon einstmals für die große Aufgabe begeistert hatte, verfaßt das 'Leben Raphael's von Urbino und seines Vaters Giovanni Santi', in drei Theilen von 1839 bis 1856 herausgekommen, und durch die 1860 erschienene französische Uebersetzung zu europäischem Ansehen gebracht. Auch ins Englische und Italiänische wurde das Buch übertragen. Passavant und Vasari sind heute schlechtweg die beiden Biographen Raphael's.

Passavant beurtheilt in der Vorrede die Arbeiten seiner Vorgänger. Seine Geringschätzung Rumohr's hat etwas Entscheidendes für ihn selbst. Er war weder zu ihr berechtigt, noch zu Rumohr's Anerkennung befähigt. Das Gute und Dauerhafte, was Passavant geliefert hat, liegt im zweiten, katalogischen Theile seines Werkes, der in der französischen Umarbeitung, die jetzt citirt zu werden pflegt, als ein Musterwerk dasteht. Passavant's Name ist durch diesen zweiten Theil berühmt geworden. Anders urtheilen wir über den die Biographien enthaltenden ersten Band, bei dem heute nur noch interessant ist, weshalb er seiner Zeit überschätzt wurde.



Als er nämlich erschien, waren von den ehemaligen Trägern der nazarenischen Bewegung Leute von Bedeutung noch übrig, aber kaum noch sichtbar. Der Stifter allen Nazarenenthums, Dörbeck, arbeitete im alten Sinne in Rom still weiter; Veit, Schnorr und Andere in Deutschland. Daß die Nazarener eine Partei waren, die einmal um die geistige Führung der Deutschen Kunst gekämpft hatte, war vergessen. Unbesehen wurde Passavant als der genommen, der in die Geheimnisse der raphaelischen Existenz mit neuem Blicke am klarsten hineinleuchtete, und doch wiederholte er nur die alten Phantasiegebilde. Raphael ist bei Passavant der übermächtige, in einen gebrechlichen Körper niedergestiegene Geist, der diese Hülle, für die er eine zu große Last bildet, endlich zerbricht. Die Kindheitszeiten in Urbino und Perugia sind die liebliche, reine Blüthezeit des kindlichen Meisters. Der Vater Giovanni Santi steht als Künstler Passavant's Meinung nach so gleichberechtigt neben dem Sohne, daß die Nennung auch seines Namens auf dem Titel des Buches gerechtfertigt erscheint. Pungileoni hatte die Santi'schen Familiengeschichten construirt: die Streitigkeiten nach dem Tode des alten Giovanni, den bösen Charakter der Stiefmutter &c., die Passavant aufnimmt, der Alles in den Archiven selbst verglichen zu haben behauptet. Er hat die von Pungileoni in den verschiedenen kleinen Publicationen, die Niemand in Deutschland kannte, gedruckten Auszüge der Acten nur äußerlich zusammengezogen. Ebenjowenig gesteht er ein, wie weit Rumohr ihm vorgearbeitet hatte. Von diesem ist die außerflorantinische, mittelitalische provinzielle Malerei, die dem jungen Raphael die ersten bedeutenden Eindrücke lieferte, zuerst als ‚umbriische Schule‘ erkannt



worden. Rumohr auch hat die Eigenthümlichkeiten der Lerngenossen Raphael's im Atelier des Perugino zuerst hervorgehoben.

Auch der chronikhaft-sentimentale Ton, in dem Passavant erzählt, ist der der Nazarener. Man lese den Brief, worin Overbeck an Veit über die Aufdeckung des Grabes Raphael's im Pantheon berichtet: wie über die Gebeine eines Heiligen wird geschrieben. Tieck hatte in Sternbald zuerst seine Leute so sprechen lassen. Als Cornelius in den Loggien der Münchener Pinakothek eine Kunstgeschichte in Bildern zu malen hatte, gab er Raphael's Entwicklung in dieser Auffassung. Raphael ist in erster Linie der Madonnenmaler. Man dachte sich ihn umgeben von heiligen Visionen. Das auf der Accademia di San Luca in Rom heute befindliche, allgemein für ein Nachwerk angesehene Gemälde, das den an der Staffelei sitzenden heiligen Lucas darstellt, dem die Madonna als Erscheinung in's Atelier schwebt, während Raphael, etwa als Lehrling des Evangelisten, Theilnehmer der Scene wird, drückt am besten aus, wie man sich ihn dachte. Was Irdisches aus seinem Dasein nicht fortzuschaffen war, wurde mit einem gewissen Dunste umhüllt.

In Berlin besonders fand Passavant's Auffassung innige Anhänger. In Italien war er bald Autorität. Die Anmerkungen zu Lemonnier's Vasariausgabe beruhen auf ihm. Die Kunstgeschichte der Neuereu Franzosen fand in Passavant's neuromantischem Katholicismus ein ihr sehr verständliches Element. Rio, Geyer und Clément reproduciren ihn. Sein Einfluß dauert fort.



## 7.

## England.

Die ersten Engländer von Bedeutung, die sich meiner Kenntniß nach über Raphael geäußert haben, sind die beiden Richardson, Vater und Sohn, reiche Reisende, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hochgeachtete Autoritäten. Unter all' den Schwierigkeiten, die damals noch der Befriedigung der Kunstliebhaberei sich entgegenstellten, gingen sie Raphael's Spuren nach und legten ihre Bemerkungen in einem berühmt gewordenen Buche nieder. Sie wollen nur über das sprechen, was sie selbst genau kennen gelernt hatten. Die Position, die sie den bildenden Künstlern innerhalb des Haushaltes der Nationen geben, ist eine männlichere, als ihnen in Italien und Frankreich damals zugestanden wurde, wo die Begriffe ‚Kunst‘ und ‚Luxus‘ kaum noch zu trennen waren. Die Richardson's, in freier Weltanschauung erzogene Männer, stellten den bildenden Künstler mit dem Dichter und Historiker auf gleiche Höhe. Die Cartons zu den Teppichen hielten sie für Raphael's vornehmstes Werk. Diese Zeichnungen waren ihnen als realistisch empfindenden Engländern am verständlichsten. Die Nachahmung Michelangelo's durch Raphael — das alte Streitthema, das man im achtzehnten Jahrhundert als Etiquettenfrage behandelte — gaben die Richardson's zu, urtheilten aber, daß diese Nachahmung Raphael zur Ehre gereiche.

An ihren Schriften hatte Sir Joshua Reynolds sich begeistert, der in das vorige Jahrhundert weit hereinreicht. Dieser studierte Raphael's vaticanische Fresken und



copirte sie zum Theil. Von einem Engländer erhielt er in Rom den Auftrag, die Schule von Athen so zu wiederholen, daß den Gestalten die Köpfe der in Rom damals anwesenden hervorragenden Engländer verliehen würden. Als Director der Londoner Akademie kommt Reynolds später in den öffentlichen Ansprachen stets auf Raphael zurück, für den er, noch ehe er mit so hoher Autorität bekleidet war, in Zeitungsartikeln eingetreten war, ‚Kennern‘ gegenüber, die die Teppichcartons auf Grund sogenannter akademischer Regeln meisterten.

Zu gleicher Zeit ließ Webb die weit sich verbreitenden ‚Untersuchungen über die Schönheit‘ erscheinen, Gespräche, die Raphael vorzugsweise gewidmet sind. Auch ihm zufolge zeigen die Cartons zu den Teppichen Raphael's Genie in der höchsten Potenz. Zwar muß der, der in Webb's Dialogen für Raphael einzustehen hat, zugeben, es hätten die Compositionen der antiken Künstler einfacher und mit geringerem Figurenaufwande die Stimmung höchster menschlicher Momente auszudrücken gewußt: Raphael dagegen wird neben den Alten doch wieder die Kraft eingeräumt, das charakteristische bewegende Motiv aus Gruppen von Menschen herausleuchten zu lassen. Diese Ausführungen sind vielleicht auf Goethe nicht ohne Einfluß gewesen. Uebrigens setzen Webb sowohl als Reynolds Correggio in Betreff der Farbe über Raphael. So hatte auch Mengs geurtheilt. Correggio gab den selbstthätigen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts technisch die größten Räthsel auf und entsprach in seiner Weichheit dem Geschmacke des Publicums. Raphael wurde, was die malerische Behandlung anlangt, von Webb und Reynolds als überwunden angesehen. Die



damalige Zeit bewegte sich trotzdem noch innerhalb der von Raphael ausgehenden Kunstübung. Kritik derselben und Rechtfertigung des eigenen Standpunktes erschien den Malern nöthig. Niemals, spricht Reynolds (im Hinblick auf Vasari) aus, habe Raphael die Trockenheit und Kleinlichkeit der Auffassung, die sein Erbtheil von Perugino her gewesen sei, ganz abgelegt. Wo er in Del male, schein seine Hand den Pinsel krampfhaft umklammert zu halten, daß Geist und Leichtigkeit dabei zu Schaden kämen. Ja, nicht einmal die correcte Form, die wir auf seinen Fresken bewunderten, finde sich auf seinen Staffeleigemälden gewahrt.

Die englische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts erhob sich nicht über der Richardson's Gedankenkreis. Einen Schritt weiter ging erst Roscoe, der in seinem Mitte der neunziger Jahre erscheinenden 'Leben des Lorenzo dei Medici' Raphael im Zusammenhange mit den Zeitläuften besprach<sup>1)</sup>. Wir begegnen bei Roscoe dem Verständniß der Werke und der Kenntniß der betreffenden Litteratur, aber er urtheilt mit der objectiven Kühle über diese Dinge, die dem Historiker auch den höchsten Erscheinungen gegenüber ansteht und die dem englischen Charakter entspricht.

England wurde von der das übrige Europa umgestaltenden französischen Revolution kaum berührt. Es erfolgte im Publicum keine Aenderung der ästhetischen Anschauungen. Reynolds' Autorität wirkte widerspruchslos

<sup>1)</sup> Er widmet ihm einen besonderen Exkurs. Auch Tiraboschi hat in seiner Litteraturgeschichte die Geschichte der bildenden Kunst im Zusammenhange mit ihr behandelt, aber die betreffenden Kapitel wirken wie eingeschobene Zuthaten.



weiter<sup>1)</sup>. Duppa, als er 1816 sein kümmerliches ‚Life of Raffaelo‘ erscheinen ließ, ging wörtlich auf Reynolds zurück. Lord Byron's Briefe und Gedichte ergeben nichts. Dagegen tritt uns aus Shelley's Briefen ein Verständniß entgegen, das ihn, der Byron an Hoheit des Urtheils übertraf, als den ersten Engländer zeigt, der Raphael in modernem Sinne betrachtete. Ueber die heilige Cäcilie in Bologna schreibt er: ‚Du vergiffest im Anblicke des Gemäldes, daß es ein Gemälde sei. Und doch hat Cäciliens Gestalt nichts von dem, was bei uns Realität genannt wird. Sie ist begeisterter innerer Anschauung entsprossen: demselben zur That werdenden Gefühle, dem die gemeißelten und gedichteten Gestalten der antiken Kunst entstammen, die alle späteren Nachahmer in Verzweiflung setzen. Man weiß nicht, was das Geheimniß der Wirkung des Bildes sei: ich nenne es Einheit, Vollendung. Die Figur der Heiligen scheint selbst die Begeisterung zu hegen, mit der sie vor ihrer Entstehung die Seele Raphael's erfüllt hatte. Ihre tiefen, dunklen, sprechenden Blicke sind emporgerichtet. Das kastanienbraune Haar ist zurückgestrichen. Sie hat eine Orgel in den Händen. Sie scheint von der Tiefe ihrer Leidenschaft und Entzückung weniger erregt als in Ruhe versenkt zu sein und durch und durch von warmem und strahlendem Lebenslichte durchleuchtet. Sie horcht auf die himmlische Musik; sie hat, scheint es, selbst gesungen und eben aufgehört: die sie umgebenden vier Gestalten lassen es in ihrer Haltung erkennen, Johannes zumeist, der in sanfter,

---

<sup>1)</sup> Neue Ausgaben seiner gesammelten Schriften folgten sich. Die letzte erschien in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.



aber leidenschaftlicher Bewegung und wie erschöpft ihr sein Antlitz zuwendet. Zu ihren Füßen liegen zerbrochene Musikinstrumente. Vom Colorit nur soviel: es geht über die Natur hinaus und es sind ihm doch alle Wahrheit und Sanftheit der Natur eigen'. Das sind Sätze, die wir nachempfinden wie die in Goethe's Briefe, dem hier allerdings anzumerken ist, daß er dreißig Jahre früher geschrieben hatte.

Es ging im 18. und 19. Jahrhundert das Meiste, was von Raphael noch zu kaufen war, nach England. Am reichlichsten flossen die Handzeichnungen dahin ab. Dem englischen Charakter ist ein gewisses Wohlgefallen an ganz exacter Wiedergabe des Sichtbaren eigen, das in der Herausgabe von Facsimiles dieser Blätter seinen Ausdruck fand. Graf Caylus, der in Frankreich die ersten mangelhaften Nachbildungen raphaelischer Handzeichnungen herstellen ließ, wurde von den englischen Stechern überholt. Die Kostbarkeit der Bände aber, in denen vereinigt diese Arbeiten erschienen, und die dem Streben nach Eleganz entspringende Unvollkommenheit, die ihnen bei noch so bewunderungswürdiger Genauigkeit der Wiedergabe anhaftet, stehen ihrer Brauchbarkeit im Wege. Zuverlässig waren sie nicht. Nun trat die Photographie ein und der Prinzgemahl von England legte mit ihrer Hilfe eine Sammlung aller künstlerischen Aeußerungen Raphael's an, keinen Strich seiner Hand ausgenommen.

Bei der ersten Anfangs der fünfziger Jahre in Paris abgehaltenen internationalen Gewerbeausstellung hatte sich herausgestellt, daß das englische Kunstgewerbe im Material das französische überbiete, in der Form hinter ihm zurückstehe. Man wußte nicht, wie dem abzuhelfen sei. Jetzt zeigte sich, was der rechte Mann an der



rechten Stelle leistet: der Prinzzemahl glaubte, daß es möglich sein werde, das nationale Schönheitsgefühl auf ein höheres Niveau zu erheben. Arbeiter und Publicum: Jedermann im Lande sollte besser sehen lernen und Besseres vor Augen haben. Die Art, wie diese Aufgabe angegriffen wurde, und der eintretende Erfolg sind das Wirken seiner Initiative. Auge und Hand mußten gebildet und Schulen dafür eingerichtet werden. Dergleichen in's Werk zu setzen, wäre, sollte man glauben, Mancher befähigt gewesen: das jedoch, wozu es wiederum gerade des Prinzen bedurfte, war die Erkenntniß, als Vorlagen seien nur die besten Stücke gut genug. Wiederum zeigte sich der Segen der Cartons zu den Teppichen. Man unternahm die Herstellung großer Photographien und verbreitete sie über das Land, um es ästhetisch zu befruchten. Die Cartons haben ihre Aufgabe erfüllt. Waren sie früher schon in Verehrung gehalten, so gelten sie der gesammten öffentlichen Meinung heute als eines der kostbarsten nationalen Besitzthümer. Für die Raphael-sammlung des Prinzen wurde ein Katalog angefertigt, der leider nur in einigen, an die größeren Institute verschenkten Exemplaren nach Deutschland gelangt ist. Die darin gegebene systematische Zusammenstellung alles dessen, was Raphael gemalt und gezeichnet hat, andererseits was ihm nur zugeschrieben werden darf, gewährt einen Ueberblick über seine Thätigkeit, wie wir sie bei Passavant nicht empfangen.

Passavant gehörte zu denen, deren Herz bei Rechtsheitsfragen weit war. Das in Raphael liegende, zur Mythenbildung verlockende Element hatte sich auch auf die Werke übertragen. Vergessene Gemälde Raphael's zu entdecken und ihre Rechtheit durchzufechten, war zur



Lebensaufgabe von Kunstliebhabern geworden. Dester begegnet man in Italien Kunstfreunden, die von einem unbekanntem Raphael wissen, jedoch ablehnen die Stelle zu nennen, wo er sich befinde. In Rom lebt ein Geistlicher, der eine ganze Gallerie von Werken Raphael's besitzt, die er allein als solche anerkennt. Um solche Werke sind litterarische Kriege geführt worden, wie um das Abendmahl von San Onofrio in Florenz, dessen Raphaelicität in Florenz so sicher festgestellt wurde, daß es schlechter Ton war, sie zu bezweifeln. Um ‚Apollo und Marysas‘, jetzt endlich in Paris angekauft, ist dreißig Jahre gestritten worden. Es gab Fanatiker hier, die Raphael soviel Arbeit nachträglich aufbürdeten, wie er Tag und Nacht weiter schaffend nicht hätte liefern können. Aus inneren Gründen war einem Verehrer des großen Meisters klar geworden, nur Raphael könne dies oder jenes Werk gemalt haben, und es wurde an die Stelle, die es einzunehmen berechtigt schien, auf Grund gewaltfamer Beweise eingeschoben. Je mehr die Zahl dieser Einschießel wuchs, um so sicherer fühlte sich jeder Neuhinzukommende, der etwas dieser Art zu besitzen glaubte. Um so geneigter auch waren die mit ihren Ansprüchen bereits durchgedrungenen Besitzer, Anderen durch Gewährung ihrer Anerkennung den gleichen Vorzug zu bereiten.

Der Glaube an ein ächtes Werk ist an sich erfreulicher als die Genugthuung, es als zweifelhaft abzulehnen. Daher in Italien die allgemeine Bereitwilligkeit, Werke großer Meister anzuerkennen. Niemand verlor dabei, Viele gewannen. Pungileoni hat mit einem gewissen geistlichen Eifer, als gelte es die legendaren Thaten eines Heiligen zu bekräftigen, Raphael's Wirksamkeit zu ver-



breitern gesucht. Er hätte geglaubt sich selbst zu berauben, wäre er allzu kritisch vorgegangen. Weder er, noch Rumohr, noch Passavant waren Leute, deren kunsthistorische Ueberzeugung mit öffentlicher Lebenshätigkeit zusammenhing, oder die mit Zeitungen zu thun hatten, welche Interessen dienten. Bedenken Andersgläubiger machte den damaligen Raphaelbekennern wenig Kummer, fester Widerspruch trat ihnen kaum entgegen; was sie annehmen oder bestreiten wollten, war ihrem Gutdünken anheimgelassen. So nahm Passavant Pungileoni's Zuwüchse zum Theil willig auf, und auch Rumohr gab sich der Lust hin, neue Werke Raphael's aufzuspüren und als solche zu vertheidigen. Die Sammlung des Prinzgemahls von England erst setzte den Kunstfreund in Stand, Raphael's gesammte Arbeit vergleichend zu übersehen. Sofort fielen eine Reihe von Werken aus. Bald auch trat hervor, daß die ihm sicher zuzuschreibenden Arbeiten nicht, wie von Passavant gethan war, in eine sichere chronologische Reihe zu bringen seien. Hiermit ward Klarheit in die Masse gebracht. Doch haben die Engländer sich schriftstellerisch nicht höher erhoben, als daß auch von ihnen eine Uebersetzung Passavant's geliefert wurde.

England ist das Vaterland der Präraphaeliten, einer producirenden Schule, die in den letzten Jahren auch dem übrigen Europa in Originalen und Photographien sich vorstellte. Der Name Präraphaeliten scheint Raphael zwar auszuschließen. Aber diese durch geschickte Benutzung nachgeahmter Nebensachen scheinbar realistischen Bilder wären nicht entstanden ohne den Passavant'schen Raphael. Süßlichkeit, die sich manchmal bis zur Liebenswürdigkeit zu steigern scheint, romantische Verträumtheit, vorwurfs-



volle Resignation bei auf das Höchste gesteigerter Empfindung, die Sehnsucht nach einem neuen Planeten gleichsam, wo man sich heimisch fühlen dürfte, die Verfunkenheit seiner Naturen in unproductive Trauer um nichts, als ob ‚bei wachen Sinnen sein‘ nur eine Unterbrechung des Schlafes und das Resultat alles Lebens Wehmuth sei über unverlorene Güter. Diese Gefühle werden von Veighton und Burnes John unter Theilnahme eines Theils des besseren englischen Publicums glorificirt. Es liegt etwas raffinirt Unwahres darin. Die Zeiten werden nicht ausbleiben, wo man von diesen Bestrebungen durchaus nichts mehr wissen wird. Mit dem Raphael der Nazarener stehen sie in Zusammenhang.

## 8.

## Schluß.

Ich habe den Verlauf der Dinge bis zu der Stelle geführt, wo ich um 1870 mein Buch über Raphael begann, das 1872 in erster, 1886 in zweiter Auflage erschienen ist. Die neueste Raphaelforschung ist internationaler Art; zumeist Sache der Universitätslehrer und Museumsbeamten. Diese neue Epoche zu besprechen, muß späterer Geschichtsschreibung anheimfallen. —

Raphael ist mir zuerst in vier Madonnen entgegengetreten, die ich von Kind auf vor Augen gehabt habe. Im Zimmer meines Vaters hing Müller's Stich der Dresdner Madonna, auf die er selbst noch subscribirt hatte, bei meiner Mutter die Belle jardinière von Desnoyers, die Jungfrau im Grünen von Agricola und die Madonna della Sedia wiederum von Desnoyers. Ich sah die Bilder an als etwas, ohne das die Welt nicht



zu denken sei, und sie haben sich mir so tief eingepägt, daß, wenn eines von ihnen genannt wird, mir nicht das Original, sondern der Stich zuerst vor die Seele tritt. Ich erinnere mich der Verwirrung, in die mich der erste Anblick der wirklichen Madonna Raphael's in Dresden setzte. Etwas mir durchaus Vertrautes stand plötzlich in ganz anderer Gestalt vor mir: ich hätte, wäre ich um ein Urtheil gefragt worden, dem Stiche den Vorzug gegeben, denn ich kannte jede Schraffirung darauf und hielt die sich kreuzenden Linien für eine nothwendige Eigenschaft des Werkes. Rechne ich zusammen, was in den Wohnungen unserer Freunde an Werken Raphael's in Stichen zu finden war, so kann ich behaupten, daß ich im Anblicke seiner gesammten Thätigkeit aufgewachsen sei. Bei Homeyer's, die neben uns wohnten, hingen die vaticanischen Fresken in Volpato's Stichen, bei Gerhard's Angelo Doni und seine Frau, die Farnesina und viele Madonnen. Alle diese Stücke kannte ich einzeln genau, so wenig aber lag damals die herrschende chronologische Anschauung in der Luft, daß mir nicht einfiel diese Werke als Resultat einer Lebensentwicklung anzusehen, deren fehlende Theile gesucht werden mußten. Auch hörte ich nirgend über Raphael sprechen. Eingepflanzt war mir nur, diese Darstellungen als das Bornehmste im Bereiche der bildenden Kunst anzusehen. Die Raphael zugeschriebenen Gemälde des Berliner Museums, auch die Teppiche, erweckten meine Theilnahme nicht.

Den Anstoß zu einer andern Anschauung der Dinge gab das Erscheinen von Guhl's Künstlerbriefen. Sie haben, es sind nun schon viele Jahrzehnte her, in Berlin das Interesse des Publicums für neuere Kunstgeschichte plötzlich hervorgerufen. Persönlicher Zusammenhang der



Werke und ihrer Urheber wurde sichtbar. Man las, wie die großen Künstler gedacht hatten, wie das Leben sie erzog und formte, wie ihre Werke sich als Producte ihrer Existenz erklären ließen. Raphael und Michelangelo wurden zu Persönlichkeiten. Zugleich zeigte Guhl, wie man es anzufangen habe, diesen Dingen selbständig weiter nachzuforschen. Die von ihm citirten, wenig zahlreichen Bücher standen in der königlichen Bibliothek. Ich installirte mich im letzten obersten Winkel des großen Baues in vollkommenster Einsamkeit und ruhte nicht eher, als bis ich in der dort aufgestellten Litteratur zu Hause war, um die fast Niemand sonst sich damals kümmerte. Dazu bot das königliche Kupferstichkabinet die nöthige Ergänzung. Das heutige lebendige Treiben erfüllte dieses Institut noch nicht. In den stillen Räumen hallten nur selten Schritte oder gar Gespräche wieder. In jener Zeit gelangte ich zum erstenmale nach Rom<sup>1)</sup>.

Ende Mai 1857 kam ich an. Die Stadt war von den Franzosen besetzt. Das alte Rom Pio nono's. Der Schwarm der Winterfremden war schon davon geflogen. Die Stadt, damals noch völlig in sich versunken und von keiner Eisenbahn berührt, schien im Sonnenschein erstarrt wie in einem unbewegten Meere auf ewig vor Anker zu liegen. Die heißen Straßen, die erst Abends sich belebten, waren verlassen, wenn ich Morgen für Morgen mich im schmalen Schatten der Häuser haltend zum Vatican pilgerte, wo ich die unendlichen Treppen hinaufstieg und die mir bald wohlbekanntem Gänge durchwan-

<sup>1)</sup> Damals schrieb ich, noch ehe ich Italien gesehen, als Besprechung der Künstlerbriefe einen Aufsatz über Raphael und Michelangelo: *Zehn ausgewählte Essays*. 2. Aufl. S. 7 ff.



derte, deren mauerkühle, vom leisen Dufte der im päpstlichen Garten blühenden Orangen durchhauchte Atmosphäre mich manchmal in der Erinnerung noch umgiebt. An manchen Tagen begegnete ich keiner Seele auf diesem Wege durch den ganzen Palast. An der Thür zu der ich wollte, wurde der Custode durch langsam verhallendes Geläute herbeigeloct, er ließ mich ein und ging wieder. So habe ich lange ungestörte Stunden dort und in der Farnesina, die ebenso verlassen dalag, zugebracht. Hier lebte ich mich allmählich in Raphael's Werke ein, um endlich zu wissen, was ich sähe. Nicht so schnell wird dies Wissen erlangt. Abends, wenn ich wieder in meiner Stube auf dem Capitol saß, schrieb ich nieder, was ich Tags über gesehen. Aus der Erinnerung beschrieb ich die Gemälde. Jeden Umriß und jede Farbennüance glaubte ich mir eingepägt zu haben und mußte staunen über den geringen Rest dieser Eindrücke, wenn ich schreiben wollte.

Ich war mit diesen Eindrücken damals ganz einsam. Es fehlte mir noch jede Kenntniß der Handzeichnungen. Unsere öffentliche Litteratur kümmerte sich wenig um Raphael. Meine Umgebung hatte archäologische Interessen und Cornelius äußerte sich nur im Allgemeinen in dem Sinne, daß Raphael und Michelangelo zwei höher stehende Wesen waren, an die mit Kritik nicht gerührt werden dürfe. Raphael und Michelangelo erschienen mir als ein und dieselbe productive Macht, zwei Personen, die wie Frühling und Sommer desselben Jahres nebeneinander standen. Was Rom übrigens an öffentlicher Malerei beherbergte, meist Werke der Bolognesen, fiel vor ihnen ab; näher standen ihnen die antiken Sculpturen, deren endlose Stücke, in gleicher Einsamkeit im



Vaticane aneinander gereiht, ich zu bewältigen suchte. Hierfür hatte ich Brunn, der, noch jung damals, von der Anschauung Winkelmann's im alten Sinne der Deutsch-römischen Bunsen'schen Schule getragen ward. Er sah, wie sehr man die neuere Kunst vom Trecento bis Cinquecento bedürfe, um die Entwicklung der antiken zu verstehen, während mir die Erkenntniß der Neueren ohne die der Antike ebenso unmöglich scheint.

In meinem Buche über Michelangelo habe ich Raphael's Werken so viel Raum angewiesen, als ihnen neben denen Michelangelo's gebührt. Raphael hatte kein volles Menschenleben gelebt wie dieser. Michelangelo zog tiefe Fahrgeleise, Raphael hat etwas von einem Geiste gehabt, der über der Erde wandelnd keine irdischen Fußtapfen hinterließ. Ich habe im Leben Goethe's dargelegt, wie Goethe's Erlebnisse unentbehrlich seien für die Erklärung seiner Dichtungen, Schiller dagegen, so stürmisch auch sein Dasein war, als Dichter unabhängig erscheine von dem was er erlebte; wie er ganz anders vom Schicksal dahin oder dorthin habe geführt werden können, um doch vielleicht die gleichen Schöpfungen hervorzu bringen, wie sein Geist in höheren Regionen die eigentliche Wohnung gehabt habe, und seine Dichtung nur als in diese gehörig zu betrachten sei. Dasselbe gilt von Raphael. Ich ahnte dies Verhältniß bei der ersten näheren Bekanntschaft. Wir vermissen den Mangel schriftlichen Materials für Raphael nicht. Für unsere Blicke ist er den römischen Verhältnissen seiner Zeit entwachsen. Was liegt uns heute am bewundernden Staunen Leo's X. und der Römer anno 1517, wo Calcagnini geschrieben haben mag? Aus seiner Stellung als Hofmaler und Hofarchitekt des Vaticanus hat Raphael in vier Jahrhunderten heute



sich zu einer der mächtigen Gestalten entwickelt, deren Lebenszeit nun nach Jahrhunderten weiterzählt. Es wird die Menschheit vielleicht einmal auch von Goethe's interessanten Erlebnissen nichts mehr hören wollen und Jeder sich nur an seine besten Werke halten. Die Männer müssen dann in ganz einfacher Art neu construirt werden. Ich sage mir was Raphael anlangt: die Natur brauchte eine solche Erscheinung für ihre schöpferischen Zwecke. Die Natur ist weder geizig, noch verschwenderisch: sie bewirkt das Nothwendige. Für die Entwicklung der modernen Menschheit sind Anschauungen, wie Raphael sie lieferte, unentbehrlich. Fast scheint es, als ob die ihm vom Schicksal zugewiesene Rolle heute erst beginne. Was wollen jene Photographien heute schon besagen, die der Prinzgemahl sich mühsam überall beschaffen ließ, um seine Sammlung einer Zeit als Unicum in Europa zusammenzubringen? Heute kann sich Jeder an jeder Stelle der Erde eine solche Sammlung vollständiger mit geringen Kosten herstellen. Aus den Lichtbildern des Skioptikons dringt Jedem, der nur die Augen öffnen will, Raphael's ganze Entwicklung entgegen. Jeder Student kann im Laufe eines Semesters mehr über Raphael erfahren, als vor fünfzig Jahren die vornehmsten Kenner wußten. Zu der Zeit, wo ich als Kind die Sistineische Madonna in meines Vaters Stube sah, wußten vielleicht einige tausend Leute überhaupt von ihr. Lange Zeit war der Prinzgemahl der einzige dann, dem es erlaubt worden war, das Dresdener Original in einem Exemplare photographiren zu lassen. Heute ist diese einzige Madonna in nicht mehr zu zählenden Exemplaren über die ganze Erde verbreitet.

Und wie wirkt sie! Ich hatte mir die Dresdner



neueste ganz große Phototypie einrahmen lassen und in meinem Zimmer aufgestellt. Nach kurzer Zeit empfand ich mich wie bedrängt, denn diese Gestalten, Mutter und Kind, hefteten ihre Blicke zu sehr auf mich. Dann war mir, als gehöre dieser Raum nicht mir, sondern der Madonna. Als dürfe vor ihr nicht gesprochen werden. Ich stellte das Gemälde in ein anderes stilles Zimmer. Darauf erzählte mir ein Freund, es sei bei einem Familienfeste diese Madonna jungen Leuten zum Geschenke gemacht worden. Es habe eine Ueberraschung stattfinden sollen und die eingeladene Gesellschaft sei unversehens in das Zimmer geführt worden, wo die Madonna stand. Es sei eine plötzliche Stockung der Gedanken eingetreten und Einige von den Anwesenden seien in Thränen ausgebrochen.

Von der Lebensarbeit eines solchen Menschen wird Jeder wissen wollen. Raphael ist zu einem der Elemente geworden, auf dem die höhere Bildung des menschlichen Geistes beruht. Wir möchten ihm näher treten, weil wir seiner zu unserem Wohlssein bedürfen.

