



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Das Sposalizio.

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

Oheim von mütterlicher Seite, der Vormund wird; der Goldschmied Parte, Vater der Stiefmutter, der diese bei dem beginnenden Erbschaftsprocesse vertritt, über welchen wir noch Akten haben. Und Andere. Man hat diesen Leuten den Anschein eigener Persönlichkeiten zu geben versucht: jede Familie pflegt in guten und bösen Mitgliedern ein Abbild der großen Menschheitsfamilie zu liefern <sup>1)</sup>.

Nach Urbino ist Raphael zu verschiedenen Zeiten zurückgekehrt und hat mit den Seinigen dort immer in freundschaftlichem Verkehr gestanden.

## 3.

## Das Sposalizio.

Zu Perugino also, in dessen Werkstatt nach Perugia war Raphael früh von seinem Vater gebracht worden.

Perugino kennen wir aus zahlreichen Werken. Er war vielbeschäftigt und berühmt, hat die höchste Höhe individuellen Künstlerthums aber nicht erreicht. Er hatte Ateliers in Rom und Florenz und nahm Aufträge an bis nach Norditalien. Bei harter Arbeit war er emporgekommen. Im Alter noch heirathete er und hatte

<sup>1)</sup> Aufsatz im Jahrbuche der preuß. Kunstsamml. 1882, Heft II. Drei Actenstücke aus dem Archive von Urbino. Ungenügend herausgegebene Bruchstücke aus Actenstücken, die die Besitzverhältnisse betreffen, haben zu diesen Vermuthungen über die Charaktere und die Gegensätze innerhalb der Familie Santi Anlaß gegeben, die, aus einem Buche in's andre übergehend, den Anschein von Thatfachen angenommen hatten. Die Publication dieser Documente und deren nun mögliche richtige Interpretation hat all das beseitigt. In der ersten Auflage sind diese Verhältnisse zum Theil bereits genau erörtert worden.



Freude daran, die schöne, junge Frau selbst zu schmücken und aufzuputzen. Die Bildnisse Perugino's verrathen in der Stärke der unteren Kinnlade eine gewisse brutale Kraft. Giovanni Santi nennt in seinem großen Gedichte, in dem auch dem Ruhme der gleichzeitigen Kunst viele Verse geweiht sind, Perugino und Lionardo, ein liebenswürdiges Paar: sie waren in gleichem Alter in der Florentiner Werkstätte des Verrocchio. Vasari bringt in seinen Künstlerbiographien beide noch auf andere Weise in Zusammenhang. In deren erster Ausgabe nämlich (1550) wird der kirchlichen Rechtgläubigkeit Lionardo's Tadel angehängen, in der zweiten aber (1568) die Stelle fortgelassen. Dieselben Vorwürfe werden 1550 auch gegen Perugino erhoben. Er habe nicht an die Unsterblichkeit geglaubt, in dieses ‚Gehirn von Porphyr‘ sei der rechte Glaube nicht eingedrungen. Nun war, als Perugino 1487 in der sistinischen Capelle in Rom malte und über alle anderen Meister dort den Sieg davontrug, im Vatican die Verehrung der antiken heidnischen Philosophie in vollster Blüthe und die Erinnerung hieran könnte bis zu Vasari noch gedrungen sein. Schlüsse auf Raphael daraus zu ziehen, ist nicht möglich, aber zu vermuthen steht, daß er als Kind schon in der Fremde Gespräche miterlebte, die ihn zu eigenem Nachdenken nöthigten. Anzunehmen ist nicht, daß er immer in Perugia saß, sondern er wird seinen Meister auf dessen Fahrten begleitet haben. Denn wer damals in eine Werkstatt gethan wurde, bekam mitzugreifende Arbeit darin und hatte sich an fester Stelle nützlich zu machen. So war Raphael als Kind schon mit seinem Vater gegangen und von manchem Kinderköpfchen auf dessen Gemälden wurde geglaubt, Raphael habe dafür Modell gegeben.



Was Raphael erlebt hat, bis er 1504 sein erstes mit Namen und Jahreszahl datirtes Gemälde vollendete, wissen wir nicht. Ohne Zweifel hat er während dieser Zeit, wie Vasari versichert, viel gearbeitet und ist mit vielen Leuten in Verbindung getreten. Ich habe mich an der Bestimmung, wer das Alles gewesen sein könnte, früher bethelligt, denn derartige Untersuchungen sind bei der Schönheit und Liebenswürdigkeit des Materiales verführerisch und es ist ihnen eine Pitteratur entsprungen. Sicheres aber ist nicht festzustellen. Nur dem darf hier mitzuthun erlaubt sein, der mittelitalische Kunst in den Sammlungen und an Ort und Stelle Jahre lang aus eigenem Urtheil kennen gelernt hat. Auf Grund bloßen litterarischen Studiums zu urtheilen, ist unstatthaft, denn auch das Einleuchtendste, was darüber gesagt werden kann, darf sich nur als schwebende Vermuthung darbieten. Für die jedoch, welche auf ganz festem Boden gehen wollen, kommen für Raphael's künstlerische Anfänge nur in Betracht seine datirten, reiferen Werke: die Vermählung der Jungfrau (das Sposalizio); die Madonna di Perugia, gemalt für die Nonnen des Klosters S. Antonio di Padua in Perugia; ein begonnenes Wandgemälde in San Severo in Perugia, und die verlorene Himmelfahrt Mariä, deren Wiederholung im Vatican steht. Alle vier Werke begonnen ehe Raphael zwanzig Jahre zählte.

Das Sposalizio wurde von Raphael in Città di Castello, einer kleinen Stadt nicht weit von Perugia, gemalt, in deren Hauptkirche das Gemälde drei Jahrhunderte gestanden hat. Kaum aber wird einer von Raphael's römischen Freunden die Tafel dort gesehen haben und kein Stich danach ist im Cinquecento gemacht worden. Besprochen finde ich sie außer von Vasari



nirgends, obgleich dieser versichert, das Werk habe Raphael berühmt gemacht. Auch keiner der Reisenden, die in den späteren Jahrhunderten um der Kunstwerke willen Italien durchwanderten, beschreibt es. Bottari, der spätere Herausgeber Vasari's, begnügt sich mit der bloßen Erwähnung; er sah die Tafel schwerlich an Ort und Stelle. Erst nachdem sie Ende des vorigen Jahrhunderts von den Franzosen nach Paris geführt, dort gereinigt und dann wieder zurückgegeben worden ist, hat sie ihren Rang geltend zu machen begonnen. Heute haben Unzählige das Gemälde in Mailand betrachtet, und Photographien und Stiche seinen Ruhm über die Welt verbreitet. Neben der sifinischen Madonna, der Arbeit seiner höchsten Kraft, ist dieses Jugendwerk Raphael's populärste Schöpfung. Ein entzückender Anblick. Es erscheint heute so frisch, als sei es unlängst gemalt worden. Von ferne leuchtet es uns entgegen und wir stehen bewundernd davor, ohne zu merken wie die Zeit vergeht. In den Gestalten, aus denen die Composition aufgebaut ist, erkennen wir Typen menschlicher Altersstufen wieder, die den jugendlichen Raphael als den romantischen Inhaber jugendlicher Weltanschauung erscheinen lassen.

Auf dem Platze vor einem Tempel, der als zierlicher Kuppelbau im Hintergrunde sich erhebt, findet das Sposalizio, die Vermählung, statt. In der Mitte der beiden Gruppen von Männern und Frauen, die von rechts und links her Maria und Joseph einander entgegengeleitet haben, steht der Priester, des Brautpaares Hände ergreifend und zwar, wie auf allen Darstellungen dieser Scene, jede Hand am Gelenk fassend <sup>1)</sup>. Maria

<sup>1)</sup> Tener lo dito alla sposa.



hat die ihre mit aneinanderliegenden Fingern sanft ausgestreckt und der Leitung des Priesters anheimgegeben. Joseph, die gesenkten Blicke darauf geheftet, hält den Ring zwischen Daumen und Zeigefinger; auch er überläßt dem Priester, den Uebergang des Ringes zu vermitteln. So hat jede von den drei Hauptpersonen den ihn geistig beherrschenden Antheil an der gemeinsamen Handlung. In symmetrischem Aufbau bilden sie die Mitte, an die von beiden Seiten her die Hochzeitsgesellschaft sich anschließt: links, hinter Maria, die Frauen; rechts, hinter Joseph, die Männer. Ganz im Vordergrund jedoch rechts vor Joseph, ein Jüngling, der tief geneigt den Stab, der nicht in's Blühen gerathen war und ihm kein Glück gebracht hatte, vor dem Knie zerbricht. Bewegt und frei ist jede Figur hingestellt und das strenge Ebenmaß der Gruppierung wird mehr empfunden, als daß es sich dem Auge aufdrängte. Der Ring aber bildet so genau das Centrum der Composition, daß, eine Linie mitten durch die Tafel gezogen, durch ihn hindurchgehen müßte <sup>1)</sup>.

Der Besitz dieses Ringes war ein Ruhmestitel für Perugia, das, in sehr bedenklicher Weise freilich, diesen vermeintlich echten Trauring der Maria, der gestohlen worden war, erworben hatte. Ein kostbares Gehäuse umschließt ihn noch heute im Dome von Perugia, und für die Capelle, worin er steht, hatte Perugino das jetzt in Caën befindliche Sposalizio vor der Entstehung des raphaelischen gemalt. Dieses Bild wurde früher als das von Raphael copirte Vorbild angesehen. Weder hier

<sup>1)</sup> Vergl. Fünfzehn Essays. Dritte Folge. S. 425. Auch Crowe und Cavalcajelle weisen später auf den Umstand hin.



aber, noch wenn wir die Predella einer in Fano von Perugino früher gemalten Tafel als Raphael's Vorbild auffassen, träfen wir das Richtige. Die Stellungen der Figuren waren hergebracht. Auf vielen Gemälden finden wir ähnliche Compositionen. Keine der Gestalten des raphaelischen Sposalizio's hätte vor Raphael von Perugino so geschaffen werden können. Dazu reichte dessen in Formeln befangene Kunst nicht aus. Wie hat Raphael auf dem Sposalizio die Hände und Füße behandelt! Mit der Schönheit die nur ihm eigen ist. Raphael's Eleganz drängt sich nirgends auf, was Eleganz sonst immer thut. Wir empfinden sie nur. Dazu auf dem ganzen Gemälde die Harmonie der Farben, die, grell aneinanderstoßend, es doch lieblich wie ein Blumenbeet erscheinen lassen, das als Einheit harmonisch wirkt. Eine jugendliche Freude an der Frische und Klarheit der Farben, die später bei Raphael anderer Auffassung Platz macht. Denn wie Dürer hätte auch Raphael in seiner letzten Zeit von sich sagen können: er habe in seiner Jugend eine gewisse Buntheit geliebt, die er später aufgab. Verglichen mit der auf dieses erste Werk folgenden Grablegung muß das drei Jahre früher entstandene Sposalizio als ein kindlicher Anfang erscheinen, wie die Grablegung selbst dann wieder den Malereien in der Camera della Segnatura gegenüber nur als ein Uebergang erscheint. —

Nun, was den geistigen Inhalt Sposalizio anlangt, hier eine Reihe von Gedanken, die nichts weiter ja als Träumereien sind, die mir in Betrachtung des Werkes aber immer wieder sich aufdrängten.

1503, als Raphael das Sposalizio begann, war sein Vater neun Jahre todt. Lebte noch etwas fort in Raphael aus seinen Kinderzeiten, um in unbestimmter



Stunde wieder aufzublühen? Lassen sich Spuren von Giovanni Santi's Denkweise in Raphael's Entwicklung finden?

Es steckt eine Weltanschauung in Giovanni Santi's Dichtung. Aus eigener Erfahrung und aus Büchern war sie ihm zugewachsen. Er mußte, um so schreiben zu können, viel gelesen haben. Er giebt einen Aufbau der geistigen Thätigkeit seiner und der früheren Zeit: nicht den bildenden Künstlern aber, sondern den Dichtern und den Geschichtsschreibern räumt er die erste Stelle ein. Hätte die Ausübung der Malerei Giovanni ausreichende Mittel geboten, seinem Triebe, mit den Gedanken in einer idealen Welt zu wohnen, gerecht zu werden, so würde er sich vielleicht nicht in solchem Maße der Dichtkunst zugewandt haben. Sein Dichten war ein beruhigendes Werk für ihn. Wir sehen einen mit Handarbeit und Familienlast beladenen, vielleicht kränklichen Mann im Aneinanderreihen von Terzinen befangen. Jahrelang muß er Tag für Tag auf Stunden die Einsamkeit gesucht haben, um sein Pensum zu erledigen. Ein Bedürfnis nach Sammlung und nach Vergessen des Alltäglichen redet uns aus seinen Versen an. Mehr als einmal finden wir bei ihm die Wendung: *„i pensieri in me rivolti“*, *„die Gedanken in mich selbst gekehrt“*; sie kehren in einem der Sonette Raphael's wieder.

Giovanni Santi's schreibender *„Heiliger Hieronymus“*, ein großes Gemälde das im Museum des Lateran steht, würde auch wenn man nicht wüßte, von wem das Werk herrührt, Eindruck machen. Der Heilige, den man als Verfasser der lateinischen Bibelübersetzung den vier Evangelisten zuzurechnen pflegte, sitzt da als suche er einen Gedanken in sich zu formuliren, um ihn mit, ich möchte



sagen, bereits gezückter Feder niederzuschreiben. Mir ist manchmal die Vermuthung gekommen, ob Giovanni Santi seine eigene Schriftstellerei nicht symbolisch hier dargestellt habe.

Raphael hat auf vielen seiner Gemälde Porträts Gleichzeitiger unter ideale Gestalten gemischt, es war das die Art seiner Zeit, besonders aber die seinige: ich habe nachgeforscht, ob sein Vater nicht irgendwo sichtbar sei. Auf dem Parnasß, oder auf der Schule von Athen, auf der Raphael sich selbst angebracht hat. Denn trifft die Annahme zu, daß die Camera della Segnatura das Bibliothekszimmer Giulio's II. war <sup>1)</sup>, so hätte Giovanni's Gedicht selber vielleicht darin gestanden. Die urbinatische Bibliothek war von Cesare Borgia, als er den Palast von Urbino plünderte, nach Rom fortgeführt worden und mußte nach dem Untergange der Borgia's Giulio II. im Vatikan anheimfallen. Finden wir aber die modernen Dichterporträts (und somit auch das da möglicherweise angebrachte Bildniß des Giovanni Santi) auf dem Parnasse in der Camera della Segnatura nicht mehr heraus, so darf vielleicht noch eine andre Spur verfolgt werden: der Gedanke kam mir, ob nicht der Joseph auf dem Sposalizio die idealisirte Gestalt des Giovanni Santi sein könne, denn die Figur hat etwas bildnißmäßig Individuelles <sup>2)</sup>.

Die Legende läßt Joseph als uralten Mann Maria zur Frau empfangen, nur um sie neben den eignen

<sup>1)</sup> Man lese hierüber das in der ersten Auflage (S. 208) und in der zweiten (S. 334) hierüber Gesagte, und vergleiche den Aufsatz im Jahrbuch der preussischen Kunstanstalten Bd. XIV S. 49 ff.

<sup>2)</sup> Vielleicht finden Andre mehr als ich auf dem Parnasse.



Kindern zu behüten; Anderen zufolge hatte er ein jüngeres Alter. Die Künstler durften es halten, wie sie wollten und ihre Unbefangenheit zeigt sich wenn ganze Folgen des Marienlebens dargestellt werden. Die schönste Erzählung des Lebens der Maria in vielen Bildern stammt von Dürer, zu derselben Zeit in Deutschland entstanden, wo Raphael das Sposalizio malte. Dürer's Darstellung der Scene, freilich nur ein Holzschnitt, bleibt neben dem Werke Raphael's die reinste. Joseph steht als uralter Mann Maria gegenüber und scheint auf Geheiß des Priesters erst heranzutreten. Es liegt etwas Zögerndes in seinem Wesen, als schäme er sich, die hohe Ehre anzunehmen. In den folgenden Bildern aber wechselt Dürer dann mit Joseph's Gestalt. Bei der Flucht nach Aegypten und bei der Zimmermannsarbeit ist Joseph ein kräftiger Mann in den besten Jahren, mit vollem Haar und Barte und von durchaus anderer Gesichtsbildung als bei der Trauung. Dieselbe Freiheit nimmt sich Raphael, der auf seinen Madonnenbildern Alter und Jugend, Kahlköpfigkeit und Haarwuchs, vollen Bart und glattes Kinn, schlichtes und geringeltes Haar bei Joseph wechseln läßt. Auf dem Sposalizio aber hat Raphael ihn geistig bedeutender als jemals später auf seinen Madonnenbildern gestaltet. Wie das Christkind auf seinen späteren Werken als höchster Ausdruck dessen erscheint, was unter dem Begriffe Kind denkbar ist, stehen Joseph und Maria auf dem Sposalizio als das Ideal von Eheleuten vor uns. Obgleich beide durch ihre Haltung schon als Hauptpersonen hervortreten, hat Raphael durch einen unscheinbaren Kunstgriff dieses Hervortreten verstärkt, und wie bewußt er ihn angewandt hat, zeigt seine letzte Madonna, die Sistineische, bei der er Aehnliches auf ähnlichem Wege



erreicht. Die Stoffe nämlich, aus denen Kleid und Schleier der Sistine Madonna bestehen, sind nicht erkennbar. Sie ist wie von einer Hülle umgeben, die keine Laune menschlichen Gewandwechsels zuläßt. Was wir vor Augen haben, sind ihr Antlitz, die Hände, die unbekleideten Füße: das Kleid kommt nicht in Betracht. Den Eindruck über das Zufällige erhabener stiller Majestät hat Raphael dadurch gesteigert, daß er zu beiden Seiten Maria's zwei Heilige hingestellt hat, die er mit allem Reichthum weltlicher Pracht ausstattet. Die rechts neben Maria mit den Füßen in den Wolken versinkende Heilige Barbara trägt ein Kleid, das der Sachkenntniß eines vornehmen Schneiders entsprungen zu sein scheint, und ihr Haar verräth dieselbe schmückende Sorgfalt. Dazu stimmt die Handbewegung, die wie die Neigung des Kopfes vornehme Herablassung andeutet. Papst Sixtus steht links neben Maria. Von einem schwerfältigen prachtvollen Mantel umhüllt, ist er die sichtbare Verkörperung kirchlichen höchsten Ranges. Dieser Gegensatz zwischen der bescheidenen Himmelskönigin und ihrem glänzend costumirten Gefolge wirkt um so sicherer, als man seiner zuerst nicht inne wird.

In der gleichen Weise sind auf dem ‚Sposalizio‘ Joseph und Maria über ihre Umgebung erhoben worden. Die Absicht ist unverkennbar und der Gegensatz mit gleicher Natürlichkeit bewirkt worden. Das in großem Faltenbruche sich aufstauende Ueberkleid der jungen Frau links in der Begleitung Maria's und ebenso die in geschmeidigen Wendungen dem Körper sich eng anheftende Kleidung des vor dem Knie den Stab zerbrechenden Jünglings vorn rechts sammt all dem zierlichen Haar- und Hutschmucke der übrigen Figuren zeigen die Absicht,



eine mit ihren besten Kleidern angethane Hochzeitsgesellschaft vorzuführen; wie unscheinbar im Vergleich zum festtäglichen Anzuge dieser Leute Maria's Gewand und Joseph's Rock! Seine Füße sind ohne Bekleidung, nichts Aeußerliches beeinträchtigt den Ausdruck feierlichen Einerschreitens bei ihm, nichts bei Maria den Ausdruck ruhevoller Erwartung ihres Geschickes. Raphael war sich hier in den Anfängen seiner Laufbahn schon bewußt, wie groß die Wirkung solcher Gegensätze sei. Nun will ich nicht die Vermuthung aufstellen, sondern nur sagen, der Gedanke sei mir gekommen, Raphael habe, als er Joseph so verklärt in jugendlich männlichem Alter hinstellte, ferne Erinnerungen an seinen Vater in die Gestalt einfließen lassen. Auffallend auch ist, wie anders in ganz bestimmter Richtung Joseph hier erscheint als auf Raphael's späteren Werken. Ueberall sonst nämlich spielt Joseph als mehr oder weniger betagter Mann nur eine ehrenvolle Nebenrolle neben Maria, nicht um eine Spur mehr hervortretend als nöthig ist, während er auf dem Sposalizio sogar neben Maria die vornehmste Gestalt ist. Und noch etwas auf dem Gemälde: Wem blieben nicht die Erinnerungen an weite Ausblicke im Gedächtnisse, die er als Kind zu fernen schmalen blauen Linien in unendlicher Ferne sich ziehender Berge gethan, hinter denen Unerreichbares uns zu erwarten schien. Auch Raphael's Sposalizio zeigt im Hintergrunde diesen Ausblick. In Urbino hatte er als Kind in die blaue Ferne so hinabgesehen, die die steile Höhe, auf der die Stadt erbaut ist, umgiebt.

Ich bringe mit Raphael's Kinderjahren in Urbino die Stille noch in Verbindung, die einige seiner späteren Werke zu erfüllen scheint. Seine Madonna della Sedia,



die ich oben schon nannte, enthält voller als jedes andere Madonnengemälde seiner Hand die Ruhe, die auch die Seele eines Kindes erfüllt. Nur aus dem Nachklang eigener Erinnerung heraus meint man, habe ein Maler das so fühlen können. Wie das Kind aus dem Gemälde heraus uns ansieht! So machen die Kinder nach dem Schlafen die Augen groß auf als wachten sie, während sie noch im Traume sind. Kein Maler, so weit die Welt ist, hat das zu malen gewußt wie Raphael und keiner vielleicht erlebte es so wie er. Nur Dürer, wenn er im Marienleben die Jungfrau neben der Wiege sitzen läßt, von Engeln umgeben, die des ganzen Haushaltes rings herum als dienende Geister sich bemächtigt haben, während Gottvater im langen Mantel aus den Höhen herab blickt, hat den Ausdruck des glücklichen Gefühls in anderer Weise hier erreicht. Auch er schildert den Märchentraum, in den das Leben für die ersten Zeiten sich einem Kinde auflöst<sup>1)</sup>.

## 4.

## Piero della Francesca in Città di Castello.

Perugino war Florentiner seiner Kunst nach. Giovanni Santi aber weist in seinen Bildnissen auf eine andere Schule hin, deren Malweise er sich aneignete, die berühmte Umbrische Schule, die von Rumohr, dem geistreichsten unter den modernen Beurtheilern Raphael's, zuerst festgestellt wurde. Ihr Stifter war Piero della

<sup>1)</sup> Man wird bei allen denen, welche Raphael's Leben geschrieben haben, Träumereien dieser Art entdecken. Ueber Raphael's Verhältniß zu seinem Vater schreiben Pungileoni und Passavant in diesem Sinne; über seinen Verkehr mit Perugino Crowe und Cavalcaselle.