



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Frankreich.

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

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 Consumenten 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 kommen¹⁾.

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's²⁾ und in Paris Angesichts raphaelischer Werke empfand Poussin den Beruf, sich der Malerei zu widmen. Poussin war der erste Meister von Ansehen

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

²⁾ 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 verlassenem 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 Raphael¹⁾, 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.

¹⁾ 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 ¹⁾.

¹⁾ 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 *Reiterschlacht*. 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 Triumphe französischer Arbeit für englisches Geld¹⁾ war Frankreich unbetheiligt. In Paris

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

¹⁾ 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 höfisches 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.