



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Zweites Kapitel

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

Zweites Kapitel.

Der Palastbau in Urbino. — Giovanni Santi. — Perugino. —
Das Sposalizio. — Piero della Francesca in Città di Castello. —
Die Madonna di Perugia.

1.

Der Palastbau in Urbino.

Zu den mittelitalischen fürstlichen Geschlechtern gehörten die Montefeltro. Unter Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino, wurde Raphael in Urbino geboren. Sein Vater Giovanni Santi war nach heutigen Begriffen Hofmaler Federigo's.

Viele Portraits des Herzogs haben wir: Gemälde, Basreliefs, Medaillen. Ein Mann mit einem breiten starken Halse und einem wie aus Eichenholz gemeißelten Profil. Unverwüßlicher Soldat, aber leutselig und beliebt bei seinen Unterthanen. Zu der Zeit, wo Giovanni's Söhnchen auf die Welt kam, hatte der Herzog, seines Handwerks müde, demzufolge er im Auftrage mächtiger Gewalthaber Kriege übernahm, die erworbenen Reichthümer zum Schmucke seines Ländchens anzulegen begonnen, das mancherlei kleine Städte in sich schloß. In Gubbio wurde ein Palast gebaut. In Urbino sollte ebenfalls ein Palast erstehen, mit den kostbaren Manuscripten der herzoglichen Bibliothek darin. Urbino war damals, was es heute noch ist, ein in rauher Gegend,

fern von den großen Heerstraßen gelegenes Städtchen, befestigt und abgeschlossen wie alle anderen. Rings, soweit das Auge reicht, ruht der Blick auf Wäldern, die auf Gebirgen ruhen. In diesen östlichen Theilen Italiens herrschte nicht das bewegte Leben wie westlich, über die Apenninen hinüber in Toscana, wo die vielfachen Wege von Mailand über Florenz nach Rom liefen. Um so bedeutender war der Einfluß, den der Bau des Palastes auf Urbino hatte. Da kamen der Architekt und die Werkleute, die Maler, Bildhauer, Kunsttischler und die decorirenden Handwerker jeder Art von vielen Seiten an. Kostbare Schnitzereien sind für die Wände gearbeitet worden, Schmuck jeder Art zierte die Gemächer. Welche Kunst ist allein für marmorne Thüreinfassungen und die mächtigen Kamine aufgewandt worden, das Einzige beinahe, was von der alten Pracht noch sichtbar ist. Sie erscheinen der heutigen Welt wieder werthvoll, zumeist doch Raphael's wegen.

Unternehmungen dieser Art werden eigentlich nie vollendet, sie sind wie lebende Geschöpfe, für die von Tag zu Tag neue Anforderungen eintreten. Der emporschneidende Palast von Urbino bedeutete eine Reihe friedlicher Kriegsjahre für das Städtchen. Zunächst mußten in Urbino durch gewaltige Substructionen ein paar Hügel verbunden werden, um ebenen Grund zu gewinnen. Wir kennen den Baumeister, wissen auch, daß Raphael's Vater die Geldsachen mit den berufenen Malern im Namen des Herzogs zu regeln hatte und daß ein niederländischer Meister darunter war. Einige der den Palast zierenden Gemälde haben schließlich den Weg nach Berlin gefunden, fein ausgeführte technisch und geistig anmuthige Werke im Königl. Museum. In dem Maße, als die Räume

fertiggestellt waren, langten die gewirkten Teppiche (mit den Thaten der Helden vor Troja darauf) zur oberen Wandbekleidung an, die Möbel, die ausgemalten Bücher. Und als das Haus anfänglich vollendet war, kamen die Feste, an denen Jeder damals Theil hatte. All das verging. Dennoch, in Florenz und Rom würde Raphael sich heute weniger zurecht finden als in Urbino. Freilich erschrecken würde ihn der halb in Trümmern liegende Palast, der mit ihm aufwuchs als er ein Kind war, aber sein kleines Geburtshaus steht noch da mit den niedrigen Stuben.

2.

Giovanni Santi.

Vielleicht ist dieser Bau die Ursache gewesen, daß Giovanni Santi überhaupt sich der Malerei zuwandte. Auch liegt die Vermuthung nahe, daß der Palast zu dem Gedichte Anlaß gab, in dem Giovanni die Thaten seines Herzogs und den Ruhm Italiens als Hintergrund dazu besungen hat. Federigo war schon todt als das Gedicht, im Vermaße Dante's geschrieben und unzählige Verse lang, zum Abschlusse kam, worauf sein Verfasser es, selbst nun nahe vor seinem Ende stehend, dem neuen Herzoge Guidobaldo überreichte. Das Buch ist erhalten geblieben.

In der Vorrede spricht Giovanni von seiner Familie. Die Santi waren auf Sparsamkeit angewiesen, aber nicht arm. Die Bewirthschaftung des kleinen Gutes, das sie besaßen, brachte ihren Unterhalt nicht mehr auf. Ein Brand im Hause hatte Schaden gethan. Schon in reiferem Alter stehend entschloß Giovanni sich, Maler zu werden, und stand sich gut dabei. Vielleicht sind diejenigen Gemälde seiner Hand verloren, und waren es

zu Vasari's Zeiten schon, in denen sich zeigte, was er in seinen besten Stunden zu leisten vermochte. Heute hat er Freunde und Verehrer unter den Kunsthistorikern.

Ueber Raphael's erste Jugend berichtet sein Biograph Vasari:

„Geboren wurde er in Urbino am Charfreitage 1483, drei Uhr Nachts. Sein Vater war Giovanni Santi, ein nicht sehr ausgezeichnetes Maler, ein Mann jedoch von gesundem Verstande und wohlbefähigt, seinen Kindern die Erziehung zu geben, die ihm in seiner Jugend selbst leider nicht zu Theil geworden war. Dies bewies er darin schon, daß er darauf bestand, Raphael solle nicht zu einer Amme gethan, sondern von seiner eignen Mutter genährt werden. Als er bei seinem Sohne dann Talent zur Malerei entdeckte, so übte er ihn darin, und Raphael ist als Kind schon bei vielen Arbeiten, welche sein Vater im Urbinatischen ausführte, ihm zur Hand gewesen. Als Giovanni in der Folge aber merkte, daß sein Sohn wenig bei ihm lernen könne, entschied er sich, ihn zu Perugino zu thun, der unter den Malern damals den ersten Rang einnahm, und machte sich nach Perugia auf, fand Perugino dort aber nicht und nahm, um ihn zu erwarten, einige Arbeit in der Kirche San Francesco an. Perugino kam endlich aus Rom in Perugia wieder an, traf Giovanni Santi da, befreundete sich mit ihm und nahm seinen Wunsch, Raphael betreffend, gern entgegen. Giovanni kehrte nun nach Urbino zurück und führte das Kind nicht ohne viele Thränen der Mutter, die es zärtlich liebte, seinem neuen Meister zu, der beim Anblicke dessen, was Raphael von seinen Sachen vorwies, das günstige Urtheil über ihn fällte, das in der Folge sich dann auch bestätigte.“

Diese Erzählung läßt sich mit dem vereinigen, was Padre Pungileoni zu Anfang unseres Jahrhunderts in den urbinatischen Archiven gefunden hat. Magia Ciarla, Raphael's Mutter, stirbt den 7. October 1491 und Giovanni verheirathet sich 1492 von neuem. Er hat Raphael mithin vor dem October 1491, als achtjährigen Jungen schon zu Perugino gebracht. Den 1. August 1494 stirbt er selbst. Vom 27. Juli ist das Testament. Seine Wittve gebor ein Töchterchen, Elisabeth. Die anderen Kinder erster Ehe waren früh gestorben.

Es sind zwei Briefe erhalten geblieben, in denen von Raphael's Vater kurz vor seinem Tode die Rede ist. Giovanni war nach Mantua gegangen, um das Bildniß eines Cardinals zu malen, erkrankte und mußte nach Urbino zurück. Noch einmal machte er sich in Mantua an diese Arbeit und begann außerdem das Porträt der neuen Herzogin Elisabeth, welche die Briefe geschrieben hat, muß aber auch da wieder abbrechen, legt sich nieder und stirbt. Am 19. August theilt die Herzogin ihrer Schwester Isabella von Este Giovanni Santi's Tod mit: ‚klaren Geistes und in gutem Glauben‘ sei er verschieden.

Raphael wird hier nicht genannt. Kam er in das väterliche Haus damals zurück, so würden wir ihn als elfjährigen Knaben unter denen sehen dürfen, die an dem Leichenbegängnisse Santi's theilnahmen. Allerlei ungewisse Gestalten drängen sich uns nun auf: die Stiefmutter, die ein Kind erwartet ¹⁾; eine verheirathete Tante Raphael's vom Vater her, die in's Haus zieht; ein

¹⁾ Elisabeth, Raphael's Schwester, die bald auf die Welt kommt und die noch lebte als er starb. In der Tribuna zu Florenz ist ein Raphael von Einigen zugeschriebenes Frauenbildniß, das ‚Schwester Raphael's‘ genannt wird.

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 ¹⁾.

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

¹⁾ 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 lebenswürdiges 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 ¹⁾. Maria

¹⁾ 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 ¹⁾.

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

¹⁾ 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 Parnas, 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 ¹⁾, 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 ²⁾.

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

¹⁾ 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.

²⁾ 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 Sistineischen 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 auflöst¹⁾.

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

¹⁾ 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 Cavalcajelle.

Francesca, der noch in Città di Castello lebte als Raphael dort arbeitete. Es wäre wichtig, ein anderes Gemälde noch, das Raphael Vasari zufolge in Città di Castello malte und das verloren ist, vor Augen zu haben, um beurtheilen zu können, ob Piero della Francesca's Einfluß auf ihn ein plötzlicher war. Jedenfalls fand er statt und wir erkennen ihn in dem Altargemälde für die Nonnen von San Antonio, das nach dem Sposalizio in Perugia entstand.

Piero della Francesca's Hauptwerke waren lange vor Raphael's Geburt entstanden, allein die bloße Existenz des Mannes konnte genügt haben, Raphael in eine andere Richtung zu bringen. Vasari sagt von Raphael, er war ein großer Nachahmer'. Dieses Urtheil ist von auffallender Richtigkeit und paßt für seine ganze Entwicklung. Wir werden sehen, wie Raphael in der Folge fremdem Einflusse unterlag. Hierin gab er Goethe nichts nach. Gehalt und Form reizen auch diesen gleichmäßig. Boffens Luise und die Odyssee brachten Goethe's Hermann und Dorothea hervor: das Sposalizio war der Abschluß all dessen, was Raphael Perugino hatte absehen können, die Madonna di Perugia dann die Folge dessen, was Piero della Francesca's Art ihm neu erschlossen hatte.

Die Darstellungen der umbrischen Meister hauchen rauhe Wirklichkeit aus. Das Festliche, Theatralische, über das reale Dasein Erhobene der florentinischen Kunst fehlt ihnen. Sie haben etwas Gebirgsmäßiges, während die Florentiner die Welt in einen Garten umwandeln möchten. Das geziert Anmuthige, das Perugino seinen Gestalten giebt, war florentinischen Ursprungs. Wir begegnen dieser blühenden Art zuerst auf Ghiberti's Bronze-

thüren der Taufkirche von San Giovanni in Florenz: die Hauptereignisse des Neuen und Alten Testaments sind als dramatische Scenen hier so lebendig dargestellt, daß sie uns wie die Theile einer prachtvollen Tragödie anklingen. Nicht die meist genannte zweite Thüre, die ‚Thür des Paradieses‘, habe ich hier im Auge: in höherem Maße noch als diese hat Ghiberti's erste Thüre mit den Scenen aus dem Leben Christi auf die Anschauungen der Florentiner Meister gewirkt, die neben ihm und nach ihm arbeiteten. Kein Maler hat diese Ereignisse in wenig Figuren mit so dramatischem Pathos hingestellt. Der Bildhauer Ghiberti ist der, der für ein Jahrhundert lang den Ton in Florenz angab und Perugino noch suchte ihm nachzukommen¹⁾. Die Werke des Piero della Francesca dagegen, der nichts von Ghiberti's Einflusse erfuhr, zeigen Raphael jetzt eine neue Art, Geschichtliches darzustellen. Oberflächlich würde man vielleicht urtheilen, Piero's Gestalten bewahrten im Vergleich zu denen der Florentiner Kunst eine gewisse steife Haltung. Aber es läßt sich über diese scheinbare Unbeweglichkeit reden.

Wenn wir auf der Bühne Scenen der Leidenschaft oder der körperlichen Anstrengung sich entwickeln sehen, so empfangen wir sie in Begleitung heftiger Bewegungen, gleichsam wie den Ausbruch einer unaufhaltbaren Lava von Worten; im Leben des Tages aber, wenn wir uns solcher Scenen erinnern, an denen wir persönlich Theil gehabt, werden wir von beiden Elementen weniger in unserem Gedächtnisse finden. Unserer Erinnerung wird

¹⁾ Auch Lionardo's Anfänge liegen hier, im Durchgange gleichfalls durch die Schule des Verrocchio.

scheinen, als seien die wichtigsten Handlungen schweigend gethan worden, und die körperliche Bewegung, auch wo es zu äußerster Kraftentfaltung kam, eine mäßige gewesen. In den modernen Schlachten kommt es nur selten zu dem, was man poetisch Kampf und Ringen nennt. Piero della Francesca stellt die Begebenheiten diesem wirklichen Verlaufe nach dar. Auf seinem halbzerstörten Wandgemälde zu Arezzo zeigte er das Untergehen des Maxentius im Tiber. Die siegreiche Reiterei Constantin's ist bis an's Ufer gelangt: nun machen in ihren Rüstungen starr zu Pferde Alle da Halt, die Lanzen in Ruhe versetzt, und sehen schweigend den Todeskampf des Maxentius an, der mit seinem Pferde dicht vor ihren Augen versinken will. Ein anderes Fresko Piero's stellt die Kaiserin Helena dar, wie vor ihren Augen das in der Erde entdeckte Kreuz Christi aufgerichtet wird. Das Gefühl bewegungsloser Aufmerksamkeit, mit der sie in der Mitte ihrer Frauen den Fund betrachtet, und der wortlosen Mühe, mit der die Männer das Kreuz aus der Tiefe aufrichten, überkommt uns selbst. Keine unnütze Gliederbewegung: Jeder hebt und stemmt schweigend nur soweit, als er an seiner Stelle zu thun hat. Erwartung beherrscht die Scene. Das schönste Werk Piero's ist die Taufe Christi auf der Londoner Nationalgalerie. Wie feierlich Christus sich stark aufrecht hält, während Johannes ihm das Wasser des Jordan übergießt, der in flachem Gerinnel um seine Füße geht. Wie bescheiden zuwartend die dienenden Engel daneben sich verhalten. Wie selbst die Bäume, deren dichte Blätter oben einzeln jedes gezeichnet sind, mit der Bewegung ihres Laubes innezuhalten scheinen, damit nichts die Nähe Gottes störe, der aus dem Himmel fern herabblickt.

Vergleichen wir die Darstellung derselben Scene, wie Ghiberti sie auf der ersten der beiden Bronzethüren giebt. Wie schlank und selbstbewußt steht Ghiberti's Christus da, als sei die Menschheit bis in ihre vornehmsten Spitzen hinein Zeuge des Ereignisses: die eine Hand erhebt er pathetisch zum Segnen und das Haupt neigt er vor, von dem das gescheitelte Haar zu beiden Seiten herabfällt und auf den Schultern in Locken aufliegt. In einem Gespräche mit sich selbst, dessen Worte die dienenden Engel zur rechten Seite — die einen stehend, die anderen eben herzufliegend — auffangen und als Chor begleiten, scheint Christus sich auszusprechen. Johannes hält das zum Ausgießen umgewandte Wassergefäß über ihm: seine Stellung drückt aus, wie er im Bewußtsein seiner Inferiorität neben dem Höheren sich nur als Werkzeug fühle. Auch bei ihm die Bewegungen wie für Zuschauer berechnet. Das Repräsentiren, die Rücksicht auf ein urtheilendes Publikum, das als betrachtender Zuschauer stets vorausgesetzt wird, kennzeichnet die Werke der Florentiner. Und auch in den Porträts empfinden wir es.

In die Porträts des Piero della Francesca ist dieser tiefe Ernst der Auffassung eingedrungen und auch die Porträts des Giovanni Santi enthalten, wie ich sagte, dies Element. Raphael's Vater scheint zumeist Bildnisse gemalt zu haben. Auf seinen Altarbildern sind die Donatoren lebensvoller als die Madonna. Unser Berliner Gemälde, das wir von Giovanni Santi besitzen, läßt recht erkennen, wie verschieden er beide Theile behandelte. Nicht den Gestalten der Heiligen ist die beste Arbeit zugewandt: diese stehen fabrikmäßig abgethan, etwas unförmlich sogar da; der Stifter dagegen, der vor der Madonna kniet, hebt sich in Zeichnung wie Malerei

so sehr von den Hauptfiguren ab, als hätte Santi diese seinen Gehilfen überlassen und ihn allein dem eignen Pinsel vorbehalten. Diese Theilung der Arbeit war hergebracht damals und wir finden die schönsten Portraits mancher Meister nicht da, wo bloß eine einzige umrahmte Figur oder ein Kopf als Bildniß dasteht, sondern auf Massendarstellungen, oder neben Madonnen und Heiligen, wo die Andacht die Züge verklärt.

Für den Zusammenhang Giovanni Santi's mit Piero della Francesca haben wir feste Angaben. Piero malte — lange Jahre vor Raphael's Geburt — für den Herzog in Urbino, und Giovanni vermittelte die Bezahlung. Auch Signorelli, Piero's Schüler, stand Giovanni Santi persönlich näher. Ebenso Melozzo da Forlì, der großartigste von den umbriischen Meistern, von dem jenes oben erwähnte Gemälde stammt, das aus dem Palaste von Urbino in das Berliner Museum gelangte. Werke des Piero della Francesca hatte Raphael nicht nur in Perugia vor Augen, sondern deren als Kind schon in Urbino gesehen; in Città di Castello aber, in derselben Kirche, für die von Raphael 1504 das Sposalizio gemalt ward, hatte auch Signorelli gearbeitet.

5.

Die Madonna von Perugia.

In Raphael's Sposalizio vielleicht schon sehen wir die dramatische Grazie, die das Kennzeichen Raphael's als Schüler Peruginos bleibt, mit der schweigenden Haltung der umbriischen Schule sich vereinigen; niemals aber ist deren majestätische Ruhe auf einem Werke Raphael's so hervorgetreten als in den beiden Gestalten

des Petrus und Paulus, zwischen denen die Madonna thront, die er für die Nonnen von San Antonio di Padua in Perugia um 1505 gemalt hat.

Ich sah das Gemälde noch im königlichen Schlosse zu Neapel. Jetzt ist es in London. Ich habe es beinahe vierzig Jahre lang nicht vor den Augen gehabt, der Eindruck aber bleibt unverlöschlich. Nur die Nebenfiguren der weiblichen Heiligen rechts und links von der Madonna erinnern von ferne an Perugino: ganz auf eigenen Füßen stehen die beiden Apostelgestalten, die zur Rechten und Linken vorn neben dem schmalen, hohen Thronessel der Madonna stehen: Petrus und Paulus, auf eine Art zu einander in Gegensatz gebracht, die einen erfahrenen älteren Meister und nicht einen Einundzwanzigjährigen als Schöpfer dieses Werkes vermuthen ließe. Petrus, der Gründer der römischen Kirche, der conservative gewaltige Mann, für den Christus derjenige war, der die alte Kirche fortsetzte. Paulus der, der die Thore des Christenthums allen Völkern öffnete und sie einzutreten einlud. Es wäre ja Thorheit, Raphael's Phantasie damals schon als von der Natur dieses Gegensatzes befangen und mit der Absicht arbeiten zu sehen, historisch-theologisch Petrus und Paulus zu charakterisiren, aber ich bitte, diese beiden Gestalten, wie sie männlich monumental, statuenhaft da aufgestellt sind, auf ihren geistigen Gehalt auszudeuten. Wie Petrus, den Finger in das geschlossene Buch eingelegt, uns aufrecht beherrschend anblickt! Wie Paulus, in das aufgeschlagene Buch unmerklich geneigt hineinblickt und über dem Lesen in Gedanken zu versinken scheint! Und über der Tafel, in einem Halbrunde für sich, Gottvater, auf die Scene unter ihm die Augen herabgewandt. Hier tritt die An-

lehnung an das wirklich Menschliche am entscheidendsten hervor. Ein individuell bildnißmäßiges Antliz. Ein von Kummer gedrückter alter Mann. Als ob der ganze Jammer der Menschheit, seiner Familie, ihm gegenwärtig wäre.

Und all das von erfahrener Hand mit festen, breiten Pinselstrichen gemalt. In der modellirenden Art, die den großen Meistern damals eigen war, als habe Raphael schon Freskomalerei hinter sich. Ein großer Verlust ist es, daß in seinem, gleichfalls in das Jahr 1505 zu setzenden unvollendet gebliebenen Freskogemälde von San Severo die Stelle der Wand, wo Gottvater gemalt war, abgefallen ist, so daß Keller auf seinem Stiche die Gestalt so ergänzte wie die drei Jahre spätere Disputa sie zeigt. Ueber das heute durch elegante Uebermalung eines neueren Restaurators ganz ruinirte, unvollendete Wandgemälde von San Severo ist noch zu sagen, daß die beiden einander gegenüberliegenden Reihen von Heiligen gleichfalls Raphael's Bestreben bekunden, der Natur entnommene ernste Männerantlize zu geben.

Das vierte in diese Zeit fallende große Gemälde, ist die Himmelfahrt Maria's, im Vatican. Die Tafel kann nicht von Raphael herrühren, ein ähnlich gestaltetes Werk aber hat er entweder gemalt, das verloren ging, oder hat es malen wollen und kam über die Zeichnungen dazu nicht hinaus. Diese Zeichnungen überblicken wir heute zum ersten Male und staunen sie an. Sie bekunden eine Art, die Natur wiederzugeben, die uns von der Frage, was denn hier eigentlich als vorgefallen gedacht werden dürfe, nicht wieder loskommen läßt. Sie geben nur einige Gestalten, die mit Silberstift meisterhaft nach dem Modell gemacht worden sind. Das Wort

‚meisterhaft‘ im umfangreichsten Sinne gebraucht. Etwas modern Geistreiches liegt hier in Raphael's Manier. Die entsprechenden Gestalten des im Vatican stehenden, ihm zugeschriebenen Gemäldes dagegen erscheinen als die Arbeit eines mittelmäßigen Malers, der nicht nach der Natur, sondern nach hergebrachten Atelierschablonen arbeitete. Ich halte Raphael's Urheberchaft für unmöglich.

Bei noch anderen Gemälden und Zeichnungen, die in die Zeit zu Perugia gesetzt werden, kann nur mit Vermuthungen gerechnet werden, und der geistige Gehalt dieser Werke bietet nur denen etwas, die sich als Fachleute mit ihnen beschäftigen. Auch ob Raphael Perugia um das Jahr 1504 definitiv verlassen habe, läßt sich nicht feststellen. Er blieb mit der Stadt in Verbindung und in seinem Atelier zu Perugia wurde weitergearbeitet. Er sendet von Florenz eine Zeichnung dahin, nach welcher Domenico Alfani ein großes Gemälde ausführt, das in Perugia noch zu sehen ist.