



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Drittes Kapitel Die Grablegung.

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

## Drittes Kapitel.

### Die Grablegung.

Das Gemälde. — Geschichte der Composition.

---

#### 1.

##### Das Gemälde.

Die auf eine große Holztafel gemalte Grablegung steht heute im Palaste Borgheje in Rom. Sie wurde als ein Borgheje Pabst war auf dessen Befehl heimlich von Perugia entführt. Es wäre beinahe ein Aufruhr deshalb in der Stadt entstanden. Eine Copie mußte das Original dann ersetzen. Bestellt wurde das Gemälde von Altalante Baglioni, einer Dame der in Perugia regierenden Familie. Gleich vielen großen Geschlechtern, die in Städten zur Alleinherrschaft emporgekommen waren, behaupteten die Baglioni durch Gewaltthatigkeiten, auch im Schooße der eigenen Familie begangen, ihre Stellung. Schon im Laufe des Cinquecento ist ihr Palast, in dem vieler Künstler Werke sich fanden, der Erde gleich gemacht worden, damals als die Stadt dem Kirchenstaate zufiel. Der an seiner Stelle sich aufthuende freiliegende Platz gewährt eine herrliche Aussicht über das Land. Denn wie Urbino liegt Perugia auf der Höhe. Immer bergauf bergab geht es da und ein herrlicher Umblid auf das umliegende Land bietet sich

den Blicken. Nach der Zerstörung des Palaſtes der Baglioni wurde ſpäter auch die Kirche abgebrochen, in der Giovanni Santi malte.

Manchmal bei ſolchen inneren Zwiften ſprangen die Thore des Palaſtes auf, und vor den Augen der Bürger ſchlachteten die Baglioni im Freien einander ab. Da lagen auf dem Plaze dann die Todten. Dergleichen kann Raphael miterlebt haben. Maler und Baumeiſter fanden hinterher zu thun, wenn zur Sühne ſolcher Thaten Kunſtwerke geſtiftet wurden. Atalante Baglioni war alt geworden unter Scenen furchtbarer Art, und die Beſtellung einer ‚Grablegung‘ bei Raphael für die Capelle Baglioni in der Kirche San Francesco wird wohl nicht der einzige in dieſem Sinne von ihr ertheilte Auftrag geweſen ſein. Raphael vollendete die Tafel 1507. Ob er in Perugia ſchon die Studien dafür machte, wiſſen wir nicht. Ich meine aber, daß er die Arbeit kaum zu Stande gebracht haben kann ohne vorher in Florenz und Rom geweſen zu ſein.

Beglaubigt finden wir, daß er damals der beſte Maler in Perugia war. Feſt ſteht aber, daß er zu Zeiten in Florenz arbeitete, wo er ein Atelier hatte, ohne das in Perugia aufzugeben. —

Die Geſchichte Chriſti wird von einem Kranze von Legenden umgeben, die ohne im Neuen Testamente Begründung zu finden, zu Raphael's Zeiten mit dem in den Evangelien Erzählten ohne Weiteres gleichen Rang einnahmen. Das Publicum, dem ſie in Malereien überall vor den Augen ſtanden, war daran gewöhnt. Perugino's berühmtes Fresko der Uebergabe der Schlüssel an Petrus in der Siftiniſchen Capelle zu Rom ſtellt eine Scene dar, von der im Neuen Testamente nirgends die

Rede ist. Und so das Sposalizio. Als Grundlage solcher Darstellungen dienten die städtischen Aufzüge an hohen Festtagen. Deshalb auch wurden auf solchen Gemälden bei den heiligen Begebenheiten Bürger porträtmäßig mit angebracht als gehörten sie dazu und seien dabei gewesen.

Neben dieser festmäßigen Auffassung der heiligen Begebenheiten lief eine andere nebenher. Man begann im Quattrocento die Erlebnisse Christi als Stufen seiner individuellen Charakterentwicklung darzustellen. Christus ist Anfangs so sehr nur als Theil der Dreieinigkeit gefaßt worden, daß seine Gestalt und sein Antlitz von dem Gottvater nicht zu unterscheiden ist. Erst allmählich wurde Gottvater der ältere, Christus der jüngere Mann. Aber auch in dieser Gestalt behält Christus etwas übermenschlich Ruhiges, fast Starres, und sein Leiden wird durch Schönheit gemildert. So läßt Giotto ihn noch erscheinen. Im Quattrocento aber wird das Bedürfnis, das Individuelle hervortreten zu lassen, so mächtig, daß Christus als Träger seiner Erlebnisse in voller Menschlichkeit einhererschreitet.

Die Sculptur ist der Malerei hier vorausgegangen. Die Thüren Ghiberti's haben für Maler und Bildhauer Musterstücke geliefert. Die Ereignisse des Neuen Testaments werden dramatisch von ihm gefaßt und würden auch den reinmenschlich ergreifen, der nicht wüßte, was das Gemälde bedeute. Auf Ghiberti folgt Donatello, dessen Talent den bürgerlichen Geist der Florentiner repräsentirt. Ghiberti gab seinen Figuren etwas Aristokratisches und ließ ihnen heldenmäßigen Schwung: es ist, als ob Donatello im Gegensatz zu Ghiberti so hätte arbeiten wollen, daß Jedermann sähe, er sei nicht etwa

mit ihm einverstanden. Es liegt etwas Herausforderndes, hart auf den Effect Berechnetes in Donatello's Art. Ungekünstelte Natur zeigte jene erste der drei Thüren von San Giovanni, auf der wir in Andrea Pisano einen der edelsten Schüler Giotto's kennen lernen: dahin hätte Donatello sich zurückwenden können; so einfach aber wollte er die Natur nicht erfassen. Ist Ghiberti dramatisch bewegt, so ist Donatello theatralisch aufgereg't. Ghiberti's Figuren reden in erhabenem Versmaße, Donatello's in Prosa. Er benutzt die rohe Natur, um seine bis zum Schreien realen Scenen glaubwürdiger zu machen: hierum ist es ihm zu thun. Ghiberti hatte die Antike nicht nachgeahmt, aber in sich aufgenommen; er verehrte sie, sie floß in seine Arbeit hinein. In seinen Schriften spricht Ghiberti von den antiken Werken als von unübertrefflichen, in ihren Feinheiten kaum zu erkennenden Arbeiten. Donatello dagegen hat den antiken Meistern nur die Kunstgriffe abgesehen. Wir haben in der Nationalgalerie den Abguß eines seiner Basreliefs, die Beweinung des todten Christus. In dem fürchterlichen Ausbruche heulender Trauer zeigt sich hier sein innerstes Wesen. Weit entfernt von dem Raphael's, der, wenn er wollte, die Natur mit grausenhafter Wahrheit abbilden konnte, der das aber nur selten that. Ich erinnere an Raphael's Scenen aus der Pest, die Marcanton gestochen hat, wo die vergiftete träge Luft über den Kranken und Todten lagert <sup>1)</sup>.

Raphael war für das Verstehen künstlerischer Arbeit bei Anderen besonders befähigt. Der Gegensatz zwischen Ghiberti und Donatello mußte ihm ebensosehr auffallen,

<sup>1)</sup> Il morbetto. Das Blatt, das Goethe so bewunderte.

wie der zwischen Perugino und Piero della Francesca. Weiter bemerkte er, wie neben Ghiberti und Donatello sich Verrocchio, der Lehrer seines eignen Meisters, erhob und wie aus dessen Schule außer Perugino auch Lionardo und Botticelli hervorgingen, wie Signorelli außerdem Botticelli's und zugleich Piero della Francesca's Schüler war. Und all diese Meister und die unzähligen übrigen, die damals Italien erfüllten, sah er bemüht, Momente aus dem Leben Christi darzustellen, frei, wie Jeder seine Auffassung eben zu verantworten im Stande war. Dieses auf Christi irdisches Leben gerichtete Bestreben des gesamten malenden und bildhauernden Quattrocento hat jedoch keine Ähnlichkeit mit dem künstlerischen und literarischen Bestreben unserer eigenen Zeit, eine Biographie Christi hervorzubringen, oder sein Bildniß zu schaffen. Es waltet der Unterschied, daß damals für Kirchen Werke gearbeitet wurden, die auf Verehrung Anspruch erheben durften, während unsere heutigen Künstler meistens auf Grund der Evangelien allerlei novellistisch arrangirte Scenen zu erfinden bestrebt sind, die mit der Kirche und Theologie nichts zu thun haben. Sie wollen durch das Fremdartige Aufsehen machen.

Sowohl unser Jahrhundert aber wie die vorhergehenden haben doch nur das Unmögliche hier versucht. Das Leben Christi ist undarstellbar. Weder Kunst noch Litteratur reichen aus, um die menschliche Erscheinung zu schildern, der wir das verdanken, was durch Christus der Menschheit gegeben worden ist. Unsere heutige Fragestellung ist falsch. Wir wollen Christus betreffend unsere Neugier befriedigen. Wir verlangen actenmäßiges Material. Wo es fehlt, sehen und glauben wir nichts. Der einzige Weg, Christus historisch kennen zu lernen, ist das Studium

dessen, was die Evangelien enthalten und was Christus seit 2000 Jahren den ersten Männern aller Nationen gewesen ist.

Es ist nöthig, auf Giotto, Ghiberti und Donatello noch einmal die Blicke zu werfen, um auf den Meister zu kommen, dem Raphael's Phantasie sich nun auf einige Zeit ergeben hat. Der Christus Giotto's, sahen wir, hatte etwas Majestätisches, wie dem ‚Könige aller Menschen‘ geziemt, zugleich aber Etwas von einer bloßen Erscheinung, auch wo er sich im gewöhnlichen Leben bewegt. Ghiberti dagegen ließ Christus als den Helden einer Tragödie erscheinen. Christus ist nun nicht mehr nur als gleichsam lebendiges Traumbild anwesend, dem die Mißhandlungen seiner Peiniger nichts anzuhaben vermögen, sondern er tritt kraftvoll ein, greift zu, duldet und ist ein Mensch, aber ein von Anfang an verkürter. Donatello endlich suchte den bürgerlich ächten, der Menge verständlichen Christus, dem er körperliche Kraft verleiht, zu bilden. In den Grenzen dessen, was diese drei Meister thaten, bewegen sich alle übrigen Maler und Bildhauer. Nun kam Michelangelo im letzten Jahre des Quattrocento mit seinem Christus der Pietà. Er gehörte keiner Schule an, denn ehe er geboren ward, war Donatello, dem er in Einigem gleicht, schon gestorben. Michelangelo stand unter dem Einflusse der gesammten italienischen Kunst. Er hatte Florenz, Bologna, Venedig und Rom mit ihren Kunstwerken vor Augen: es ist überhaupt unmöglich, von einer Schule zu sprechen der er angehörte. Nun bemerken wir, daß, wie auf Michelangelo's Pietà, auf Raphael's Grablegung unsere Blicke zuerst von dem der Schulter zusinkenden Haupte Christi getroffen werden, dann von der Schulter selbst und dem lang herabhängen-

den nackten Arm. Kein Leichnam, sondern ein Schlafender. Wie der Christus der Pietà des Michelangelo im Schooße der Mutter, liegt der Raphael's mit eingesunkenem Schooße im Leintuche, in dem er dahingetragen wird. Zwei Träger haben sich in die Last getheilt. Der Länge nach geht der Zug von rechts nach links vor uns vorüber. Rechts am Fußende hält ein vorschreitender Jüngling mit straffem Arme den Saum des Bahrtuches, am Kopfende ein rückwärts schreitender, die zur Grabhöhle führenden Stufen mit den Hacken der Füße gleichsam suchender bärtiger Mann, sich zurücklehnend, um im Tragen des Leichnams gegen den Andern das Gegengewicht innezuhalten; hinter dem Leichnam eine andere männliche Gestalt, ihnen behülflich. Zwischen diesen drei Trägern wird Johannes sichtbar, der mit unter dem Kinn gefalteten Händen auf den Leichnam von oben herabblickt. Ebenfalls hinter dem Leichnam eine weibliche Gestalt, die schluchzend die linke Hand Christi emporhaltend neben dem Zuge hergeht, während sie mit der rechten eine seiner langen Locken aufhebt.

Diese ganze Gruppe nimmt aber nicht genau die Mitte der Tafel ein, sondern ist als Ganzes nach links gerückt, so daß zwischen ihnen allen und dem Rande rechts ein Raum frei bleibt, der die mit geschlossenen Augen ohnmächtig umsinkende, von ihren Begleiterinnen emporgehaltene Maria erblicken läßt. Den Hintergrund bildet eine in zarten Linien gezeichnete Landschaft.

Bestattungen geliebter Todten sind wohl dargestellt worden so lange es eine Kunst giebt und es scheint die Anordnung der Figuren dabei eine so natürliche, daß die ältesten Denkmäler sie kaum anders enthalten konnten als die neuesten. Auf griechischen Basen, auf heidnischen

und christlichen Sarkophagen finden wir dergleichen; auf letzteren nicht die Grablegung Christi — denn diese Darstellung war, wie alles Leiden Christi, der früheren christlichen Kunst fremd — aber das Hinwegtragen anderer Todten. Es scheint, daß Raphael eine jener antiken Darstellungen kannte. Schon im Quattrocento war der im Palaste Doria zu Rom stehende Sarkophag berühmt, auf dem wir den todten Meleager herbeigetragen sehen, vor dem die Mutter, an Raphael's Maria erinnernd, in Ohnmacht zusammenbricht. Schon von Masaccio war ihre Gestalt in einem Wandgemälde in San Clemente wiederholt worden. Auch ein Stich Mantegna's zeigt, wie Christus in einem Leintuche zum Sarkophage getragen wird. Donatello's Einfluß ist hier sichtbar. Christus liegt da in der Ruhe eines älteren Mannes, auf dessen von Schmerz zerarbeiteten Zügen die Stille des Todes liegt: aus diesem letzten Schlafe wird er zu neuen Qualen nicht erweckt werden. Der eine von den Trägern, welcher die beiden Zipfel des Bahrtuches am Kopfende faßt und sie mit in den Ellbogen aufgeknickten Armen starkfaustig emporhält, damit die Last in der Mitte nicht auf dem Boden schleife, vereinigt den Ausdruck körperlicher Energie und verhaltenen Schmerzes. Der das Fußende trägt, wo weniger angestrengte Kraft erfordert wird, steht mit abgewandtem Gesichte da. Zwischen beiden, quer über den Leichnam herübergreifend, die Mutter in aufschreiendem Jammer; hinter ihr, gleichsam um diese drei zuerst beschriebenen Personen in einer gewissen Fassung erscheinen zu lassen, mit erhobenen Armen die andere Maria. Zwischen ihnen der Leichnam: die Hände, bei enganliegenden Armen, über den Leib gekreuzt: das Bild eines gemarterten Mannes, aus dessen Körper mit der Seele

die geistige Spannkraft gewichen ist. Fast sollte es scheinen, als habe die bildende Kunst als Erklärerin der Evangelien hier das Aeußerste geleistet. Manches auf Mantegna's Composition zeigt ferne Anklänge an Raphael's Werk, als habe er des Stiches sich erinnert, den er, wie eine ihm zugeschriebene Federzeichnung zu beweisen scheint, copirte.

Wie anders aber faßt Raphael auf seinem eigenen Gemälde nun die Scene! Der laute Jammer ist gedämpft und die zusammenbrechende Maria in den Hintergrund versetzt; als sei sie umgesunken als der Zug vorwärts schreitend an ihr vorüberkam, giebt sie gleichsam den Anblick irdischen Todes im Vergleich zu Christus, der wie von ewigem Leben erfüllt nur schlummernd daliegt. Die zweite Maria, dicht neben dem Leichnam, scheint nur deshalb dem Zuge sich angeschlossen zu haben, weil sie die Hand Christi nicht sinken lassen wollte, die erhoben zu halten ihr Amt war. Die Träger des Leichnams schreiten im Gefühl, die edelste Last zu tragen, einher. Und Christus selber: Milde und Ruhe und Schönheit wohnen noch in ihm, sein Geist erfüllt noch seinen Leichnam und verklärt ihn. Keiner vor Raphael und nach ihm hat den Abglanz himmlischen Lichtes auf irdischen Formen so darzustellen gewußt.

## 2.

## Geschichte der Composition.

Signorelli's Grablegung in Orvieto ist eine der symbolischen Darstellungen, welche realen Stempel tragen. Christus liegt lang hingestreckt mit dem Haupte auf dem Schooße seiner Mutter. Hinter seiner Gestalt hockt eine

andere Frau auf dem Boden, die seine Hand in die ihrige genommen hat und an die Lippen drückt. Dicht und nah, als Hintergrund der Scene aber, ist ein Sarkophag der Breite nach sichtbar, oder, wenn man genau sein will, eine den Anblick der vorderen, langen Sarkophagseite darbietende Marmorarchitektur, auf der als Basrelief das Hintragen des Leichnams zum Grabe sichtbar ist: drei Figuren, die den wagerecht im Profil hingestreckten Körper Christi dahinschleppen; Einer von hinten ihm unter die Arme greifend, Einer die Füße zusammenfassend, und Einer, in der Mitte des Körpers von hinten herübergreifend, ihn hier gleichfalls umfassend. Dieser Darstellung entspricht zum Theil eine Federzeichnung Raphael's, die zwar nur in einigen (als unecht zu bezeichnenden) Copien bekannt ist, echt jedoch irgendwo noch liegt oder verloren ging und die den Namen ‚Tod des Adonis‘ führt: meinem jetzigen Urtheile nach die erste vorhandene Niederschrift Raphael's für das, was auf dem Gemälde schließlich dann ganz anders zur Erscheinung kam.

Ich habe oben ausgeführt, wie die Meister des Quattrocento bei der ersten Conception ihrer Arbeiten von der bekleideten menschlichen Gestalt ausgehen. Sie wissen das Nackte wohl darzustellen, empfinden die gesammte Bewegung des menschlichen Körpers aber nicht wie die Meister des Cinquecento oder die antiken Künstler: die Phantasie der Meister des Quattrocento arbeitet nur mit dem, was ihnen zufällig sichtbar vor Augen steht. Michelangelo war der erste, den die antiken Statuen und anatomische Studien zu einer höheren Behandlung des Körperlichen leiteten. Sein Carton der badenden Soldaten zeigte den staunenden Florentinern, daß unser Körper

eine Architektur enthalte, ohne deren Kenntniß die Darstellung menschlicher Bewegung unvollkommen sei. Nun erst erkannte man in Florenz, die Composition aus bekleideten Gestalten, durch deren Gewandung diese Architektur nicht durchleuchtete, könne auf den höchsten Rang als Kunstwerk keinen Anspruch erheben; das innere Auge des Schaffenden müsse eine neue Schule durchmachen; die, denen diese abgehe, träten als veraltet zurück. Deshalb machte Michelangelo dem Ruhme der Früheren ein Ende: seine nackten Gestalten ließen erkennen, daß in anderer Richtung ein Größeres sich erreichen lasse. Er zuerst verbindet sie in Gruppen so miteinander, daß die Bewegung der einen Figur die der anderen bedingt und aus vielen Körpern ein von gemeinsamer Bewegung erfülltes einheitliches Ganzes sich bildet. Und das ist die sonderbare Eigenschaft der ersten Skizze Raphael's für die Grablegung, daß er die hier nackt dargestellten Träger des nackten Leichnams mit diesem selbst zu einem Ganzen vereinigt, das ebenfalls zu Anfang nackt gedacht war, so daß die Gewandung als etwas besonderes später erst herumgelegt wurde. Von jetzt ab sehen wir Raphael all seine Werke in diesem Sinne bearbeiten.

Zwei Auffassungen derselben Gestalten also empfangen wir auf seinen Skizzen zur Grablegung: die eine giebt sie in voller Gewandung und die andere nackt. Beide Compositionen, dasselbe darstellend, laufen von nun an in seiner Phantasie nebeneinander her. Von jetzt ab auch beginnen bei ihm die sich folgenden Umarbeitungen der Composition, das Fortlassen und Hinzusetzen von Gestalten, das Umwerfen des gesammten Figurenaufbaus, sowie zuweilen die schließliche Wiederaufnahme bereits ausgestoßener Elemente. Raphael's Grablegung hat drei

Phasen durchgemacht. Von der ersten Auffassung (Tod des Adonis) sehen wir Raphael sich nun zu einer neuen erheben, für welche Studienblätter vorliegen.

Die Richtung des Zuges zum Grabe hin war beim ‚Tode des Adonis‘ die gewesen, daß der Leichnam mit den Füßen voran getragen wurde, so daß derjenige, der diese zusammengefaßt hielt, die Führung hatte; während der, der mit den Händen unter den Schultern des Todten ihn am Kopfende emporhielt, nachstoßend den Schluß des Zuges bildete. Raphael läßt bei der nächsten Umgestaltung der Composition den Zug die entgegengesetzte Richtung einschlagen. Der die Leiche am Kopfende Emporhebende hat die Führung. Rückwärtsschreitend sucht er mit den Hacken der Füße die wenigen Stufen sich hinaufzutappen, welche zu der nun auf diese Seite verlegten Grabhöhle führen. Und ferner, es wird der Leichnam nicht mehr von seinen Trägern unmittelbar angefaßt, sondern liegt in einem Leintuche, das am Kopfende von zwei Figuren straff emporgehalten wird, während am Fußende der Träger die Beine des Todten nicht mehr mit den Armen umschließt, sondern ebenfalls nur die Zipfel des Bahrtuches hält, über dessen Saum die Beine, von den Knien an, herabbaumelnd frei hinausragen.

Für diese Fassung der Composition haben wir in einer zu Oxford befindlichen Federzeichnung ein Blatt, auf das hin eine Anzahl anderer als Fälschungen bezeichnet werden dürfen. Diese allein echte Oxforder Skizze läßt erkennen, wie tief Raphael den Carton der ‚Badenden‘ Michelangelo's in sich aufnahm. Zugleich zeigt sie die sichereren Strichlagen, wenn auch in anderer Kreuzung nun, die wir auf den im vorigen Kapitel besprochenen

Silberstiftzeichnungen für die Krönung Mariä vor uns hatten.

Raphael geht zu einer abermaligen Aenderung dieser Composition über. Die drei Träger des Leichnams, wie das Oxfordter Blatt sie zeigt, bilden mit Christus eine eher hohe als breite compacte Gruppe. Der in der Verkürzung zusammengeschobene und nur geringen Raum einnehmende Leichnam ist das Verbindende zwischen den Trägern. Die Umrisse des Leichnams sind mit leisen Strichen hinzugezeichnet. Möglich, daß Raphael in der allzustarken Zusammenschiebung der Gestalt Christi nachträglich eine Einbuße erkannte, die der Wirkung des Gemäldes schadete: auf einem noch späteren Florentiner Blatte sehen wir, auf welche Weise Abhülfe gewonnen wird. Auf diesem dehnt der zusammengesunkene Leichnam sich nun wieder aus, die Träger dagegen, die vorher eine einzige Gruppe bildeten, sind in zwei Massen geschieden. Zwar ist die Stellung jedes Einzelnen die alte geblieben, aber während es sich vorher darum für sie handelte, den Leichnam mit concentrirten Kräften als Last gemeinsam fortzubewegen, ist die Aufgabe der Träger jetzt, das Leintuch in die Länge straff gezogen so zu halten, daß der Körper ohne zusammenzusinken darauf liegen könne. Die zweifache, sich verdoppelnde Anstrengung läßt die Thätigkeit der Tragenden schärfer nun hervortreten und der Künstler schafft sich die herrliche Aufgabe, die Entfaltung lebendiger Kraft in verschiedener Weise in den Gestalten der Träger der lastenden Todesruhe Christi entgegenzusetzen. In der Durchführung dieses Contrastes sucht Raphael sich jetzt genugzuthun und die Unterschiede der Florentiner Zeichnung, von der ich hier rede, und wiederum des fertigen Ge-

mälde bekunden, wie er den Gegensatz schließlich noch zu steigern wußte.

Eine Zeit lang scheint das ebengenannte Florentiner Blatt jedoch die Form gewesen zu sein, in der Raphael das Gemälde auszuführen gedachte. Die darauf gezogenen Quadrate deuten vielleicht an, daß mittelst ihrer aus dieser Skizze der umfangreichere Carton hergestellt werden sollte, nach dessen Form die Ausführung auf der Tafel dann erst erfolgte<sup>1)</sup>. Die Florentiner Zeichnung scheint das Gemälde selbst schon so sehr zu enthalten, daß Rumohr sie für eine ‚ängstlich genaue Vorbildung‘ desselben erklären durfte. Wie tiefgehende Veränderungen aber wurden hinterher noch vorgenommen, die Rumohr über sah!

Dies ist immer das Wunderbare bei Raphael, wenn wir die Entstehungsgeschichten aller seiner Gemälde in Vergleich zu den vorbereitenden Studien verfolgen: geht es an die letzte Ausführung, so scheint er sich noch einmal frei zu machen und unbefangen sich dem Hauptgedanken gegenüberzustellen. Alles Vorbereitende schüttelt er von sich ab und baut die Composition wie zum ersten Male von Frischem auf. In der Beschreibung des Gemäldes oben ist die nun eintretende Aenderung schon gegeben worden: Raphael's letzte Umgestaltung zeigt die Gruppe der den Reichthum Tragenden als nicht mehr genau die Mitte der Tafel innehaltend, und nur an der linken

<sup>1)</sup> Das Netz könnte indessen auch später von einer fremden Hand gezogen worden sein, die die Zeichnung als solche copiren wollte. Auch die Quadrate auf der einen Handzeichnung für die Bibreia von Siena können so aufgefaßt werden. Warum aber, wenn man die Zeichnung nur copiren wollte, die Linien der Quadrate so hart in das kostbare Blatt hineinziehen? (Ich habe früher einmal geglaubt, das Blatt sei überhaupt nur als Copie anzusehen. Dieser Meinung bin ich nicht mehr.)

Seite, wo der Felsen sich erhebt in dessen Höhlung der Leichnam hinein soll, geht der Zug nun bis an den Rand des Gemäldes; nach rechts hin dagegen ist zwischen dem letzten Träger und dem Rande der Tafel ein Durchblick geschaffen für den Anblick der ohnmächtig zusammensinkenden, von Frauen aufgefangenen Mutter Christi. Die zum Eingang der Höhle führenden Stufen sind nun steiler gehalten als auf der Florentiner Skizze, damit die Anstrengung der beiden Träger am Kopfende sich noch steigern. Derjenige zumal, der sich rückwärts mit den Hacken die Stufen hinauftastet, scheint nun den bedeutenderen Theil der Last zu tragen: denn geistige und körperliche Anspannung mischen sich auf seinem stark zurückstrebenden Antlitze. Zwischen ihm und der ihn beim Tragen am Kopfende des Leichnams hier unterstützenden Gestalt drängt der dem Todten die letzten Blicke zuwendende Kopf des Johannes sich ein, jetzt erst als Johannes kenntlich gemacht. Dieser zweite Träger am Kopfende aber, auf der Skizze bartlos und unbedeutend, ist durch volles Haar und Bartwuchs nun gegen den etwas frauenhaft erscheinenden Johannes in Gegensatz gebracht. Die Frau, die Christi Hand mit der ihrigen emporhält, ist nun allein und die auf der Florentiner Skizze neben ihr sichtbare andere Frau ausgelöscht. Dadurch ist mehr Raum um den einzigen Träger zu Füßen Christi herum gewonnen: auf der Florentiner Skizze, wie ich wiederhole, ein härtiger Mann, auf dem Gemälde ein unbärtiger Jüngling, eine Figur die Blicke auf sich zieht. Die Mühe ist ihm ein Spiel. Er nähme den Leichnam allein in seine Arme und trüge ihn weiter. Dieser Gegensatz eines Ueberflusses jugendlicher Stärke zu dem Sichabmühen, das die anderen Figuren, jede in

ihrer Art, bekunden, ist eine jener im Stillen wirksamen Schönheiten, von denen Raphael's Werke erfüllt sind und durch die das Gefühl der Harmonie in uns hervorgebracht wird, das uns seinen Gemälden gegenüber so oft überkommt ohne daß wir es auf seinen Ursprung gleich zurückzuführen wüßten. —

So mühte Raphael sich ab, etwas zu schaffen, das ihm selbst endlich als vollendet erscheinen dürfte. Ursprünglich nahm er was er fand. Vieles aber hat er genommen, das unter seinen Händen erst zu dem geworden ist, was er brauchte. Man glaubt im Gemälde des Palazzo Borghese etwas von Anfang an Fertiges, in jeder Linie Nothwendiges vor sich zu haben, als sei es Raphael so in die Phantasie hineingeflogen, und könne es sich nur darum gehandelt haben, es zu ergreifen. Und trotzdem so viel tastende Arbeit bei ihm! So viel Unbestimmtheit als Vorstufe der letzten Vollendung! All diese Gestalten, die sich fertig ihm aufgedrängt zu haben scheinen, hat er langsam fortschreitend erst herausgearbeitet! Raphael's Grablegung ist ein Meisterwerk, aber ein allmählich hervorgebrachtes. — Raphael war dreiundzwanzig Jahre alt, als er sie begann. Hieran haben wir uns zu erinnern, um dem Werke die richtige Stellung zu geben. Alles, was nach 1507 von ihm und Anderen in Italien gemalt wurde, war, als die Grablegung vollendet ward, noch nicht vorhanden. Versetzen müssen wir uns auf den Standpunkt des toscanischen Publikums von 1507. Lionardo hatte in seiner Heimath bisher nichts Großes geleistet. Michelangelo's Madonna Doni und was er sonst bis dahin als Maler geschaffen, war nebensächlicher Natur; die Decke der Sifinischen Capelle

wurde 1508 erst von Michelangelo begonnen. Mantegna, Perugino, Signorelli, Botticelli, Filippino, Francia sind die Meister, mit denen Raphael damals in Vergleich kommen konnte: weder im Technischen, noch in der Tiefe des Gedankens vermochte einer von diesen ihn zu erreichen. —

## 3.

## Schlußbetrachtung.

Ohne Michelangelo's Pietà nun also wäre Raphael's Gemälde nicht entstanden: in Einem aber wird Michelangelo's Werk von dem Raphael's übertroffen.

Die Natur läßt unter den Menschen, aus denen sie Völker zusammensetzt, von Zeit zu Zeit so gewaltige Erscheinungen sich erheben, daß sie inmitten von Millionen hervorragen, und wenn solche Männer schaffende Künstler sind, so entstehen Leistungen außerordentlicher Art. Sie völlig zu begreifen wird den Massen des Volkes aber nicht immer gleich gegeben sein. Daher Anfangs mehr Staunen als Verständniß, mehr Ehrfurcht als Liebe. Die Werke werden sich auch mit dem dargestellten Gegenstande nicht gänzlich decken. Der Meister selbst wird gleichsam erst hinzutreten und sich geltend machen müssen. Erst allmählig tritt so das volle Verständniß ein und dann bewundert man ohne Vorbehalt. Wie lange hat es gedauert, ehe Hamlet und Faust verstanden wurden!

Hier nun überbietet Raphael alle anderen Künstler. Seine Werke bedürfen dieses Hinzutretens seiner Person nicht. Sie sind sofort verständlich. Er will nichts. Er schafft absichtslos wie die Natur. Eine Rose ist eine Rose: nichts mehr und nichts weniger; Nachtigallengesang

ist Nachtigallengefang: keine Geheimnisse sind da noch weiter zu ergründen. So auch sind Raphael's Werke frei von persönlicher Zuthat und ohne Anspruch auf Dank.

Ein gewisser Glanz, der über ihnen liegt, läßt uns aussprechen: Raphael hat das gemalt!

Niemals werden wir so unbefangen und aus voller Seele ein Werk Michelangelo's genießen. Immer wird eine leise Stimme aus ihnen zu sagen scheinen: ich bin das Werk des Michelangelo, nur durch meine Person geht der Weg zum letzten Verständnisse. Niemand wird jemals die stille Mahnung an die Person des schaffenden Meisters vergessen, der in Michelangelo's Pietà den todten Christus im Schooße der Mutter sieht. Aber nicht Christus und seine Mutter allein, sondern Michelangelo unsichtbar mit ihnen ist dargestellt. Sein Geist zugleich spricht zu uns aus diesem Marmor. Und sein Geist als der eines besonderen Menschen, der unter eigenen trüben, schweren Gedanken dies Abbild höchster Trauer mit Meißelschlägen dem Marmor entlockte.

Bei Raphael fehlt auch den erschütterndsten Dingen alle persönliche Besonderheit, als seien eigene Erlebnisse des Künstlers hineingearbeitet worden. Seine Persönlichkeit drängt sich nirgends vor. Wie übermächtig steht Michelangelo in der florentinischen Geschichte da: Raphael scheint gar nicht zu denen zu gehören, die das Durchschnittliche des italiänischen Nationalcharakters überragen, sondern er steht gerade wie eine Personificirung dieses Durchschnittscharakters da. Er hat etwas entzückend Mittelmäßiges, Gewöhnliches. Als könne Jeder so sein wie er. Er steht Jedem nah, ist Jedermanns Freund und Bruder: Keiner fühlt sich geringer neben ihm. Es bleibt in seinen Werken kein Rest von Geheimniß un-

erklärt und ungenossen zurück. Dürer würde ihm darin vielleicht gleich stehen, in seinen letzten Werken aber nur.

In einem Punkte aber sind Dürer und Raphael ihrer Natur nach sehr verschieden. Schon beim Sposalizio sahen wir Raphaels natürliche Neigung hervortreten, Männer in jüngeren Jahren darzustellen. Auch bei der Grablegung zeigt sie sich. Das sind, Maria abgerechnet, lauter jugendliche Personen. Bei Dürer dagegen hat das Alter den höheren Preis. Seinen Christusgestalten prägt er den Typus eines älteren Mannes auf. Ueberall wird das sichtbar, am schönsten bei dem Crucifixe von 1523, zu dem Ephrussi die Zeichnung zuerst veröffentlichte. Die Erfahrungen eines langen Lebens scheinen in diesem Haupte Christi und in diesem Leibe verkörpert. So faßt Dürer auch die Grablegung auf, verwandt darin Mantegna. Ältere Männer sehen wir Einen, der im Leben wie sie war, in das Grab hinabsenken. Auf vielen Federzeichnungen hat Dürer den Weg Christi zum Grabe dargestellt: immer sind ältere Männer die ihn Begleitenden. Auf dem Blatte der kleinen Holzschnittpassion legen sie ihn sanft in den Sarkophag nieder. Ältere Männer waren in den Deutschen Städten das ausschlaggebende Element: sie bilden überall bei Dürer die Hauptmasse wo er Publicum auf seinen Darstellungen anbringt. Bei Raphael dominirt immer die Jugend. Selbst auf der Disputa und Schule von Athen, wo das Alter den Vorrang haben muß, hat Raphael so viel jugendliche Gestalten der Composition zugemischt, daß sie vorzuherrschen scheinen. Der Anblick der Jugend hat etwas Befreiendes, Erquickendes. Wir kommen unter den jungen Leuten, deren Blicke in den Vorlesungen auf mich gerichtet sind, die besten Gedanken. Es ist, als

lockten sie sie hervor. Raphael muß empfunden haben, daß einem Gemälde, wenn es recht wirken sollte, dieser Bestandtheil so reich als möglich verliehen werden müsse.

Darin aber gleicht Raphael's Schicksal dem Dürer's wieder, daß die Darstellungen, bei denen sie ihre vornehmste Kraft einsetzten, sofort allgemein verständlich waren.

Und noch Eins.

Wie sicher schrieben die beiden Jahrhunderte, in denen Raphael und Dürer gelebt haben, dem Künstler die Arbeit vor. Scheinbar ein geringer Umkreis von Stoffen: immer wieder Madonnen und heilige Geschichte, dazu Darstellungen antiker Mythen, ornamental gefaßt. Wie völlig aber nehmen diese Dinge des Künstlers schaffende Kraft in Anspruch! Eine Vermählung Maria's! Eine Grablegung Christi! Ein Künstler, dem das darzustellen obliegt, kann Alles in sein Werk hineinlegen, was in der Seele eines Menschen an Gefühl und Gedanken liegt. An sein Talent darf er hier die höchsten Anforderungen stellen und das Publicum von ihm das Höchste begehren. Dies der Grund, weshalb diejenige Epoche der Kunstgeschichte am eindringlichsten zum Studium auffordert, in der unter solchen Vorbedingungen von Bildhauern, Malern und Architekten gearbeitet worden ist.

Das heutige Leben producirt, Personen ausgenommen, die in Porträts und Statuen darzustellen sind, wenig, das dem bildenden Künstler sich als Stoff aufdrängte. Porträts und Statuen sind großartige Aufgaben, werden nie aber das Talent eines Malers oder Bildhauers bis in die Tiefe in schaffende Bewegung setzen. Welches Werk also nun soll ihm das Gefühl geben, ein für die Lebensarbeit der Zeit unentbehrliches Element zu schaffen?

Noch eine letzte Betrachtung.

Welches war der Gang gewesen, in dem Raphael's Grablegung nach dreifachem Ansatze sich zu ihrer endlichen Gestalt entwickelte? Drei Männer sehen wir zuerst, die einen Todten forttragen. Die Leiche ist die zu bewegende Last: der eine faßt sie oben, der andere unten, der dritte umfängt sie in der Mitte: die natürlichste Arbeitstheilung. Und wohin war Raphael beim Abschlusse gelangt? Zwei Hauptkräfte nur, die sich in die Last theilen: am Kopfe ein härtiger Mann, am Fußende ein Jüngling, der Leichnam wie der Körper eines Schlafenden zwischen ihnen. Alle übrigen Gestalten sind entbehrliche Zuthat. Nur die die Hand Christi emporhaltende Frau dürfte nicht fehlen, bleibt immer aber eine begleitende Gestalt nur. Wir haben auch gesehen, wie die Scheidung von Jung und Alt bei den Trägern eine allerletzte Nuance war, die Raphael's künstlerischer Takt fand.

Und nun stellt sich heraus, daß dieses letzte individuelle Erzeugniß Raphael's doch nichts Anderes sei, als, ihm unbewußt, die Rückkehr zu der edelsten Formel, die die griechische Kunst zweitausend Jahre vielleicht vor Raphael für Grablegungen gefunden hatte!

In griechischer Malerei besitzen wir so gut wie nichts. Nur Bruchstücke sind wieder an's Licht gekommen, die uns ahnen lassen, was die Augen der griechischen Maler der Natur absahen und wie ihre Hände es niederzeichneten. Die Scherben athenischer Todtenvasen, die, in das Grab dem Leichnam nachgeworfen um zu zerbrechen, nun wieder zu Tage gefördert und neu zusammengesetzt worden sind, verrathen uns entzückende Gebilde griechischer Zeichnung. Auf solchen Todtenvasen erblicken wir Grablegungen.

Da dehnt sich ein Leichnam vor uns aus: ein Todter,

und zugleich doch nur ein Schlafender. Zwei Gestalten tragen ihn. Der eine zu Häupten, hinter ihm stehend, ihm unter die Achseln greifend. Der eine Arm des Todten, dessen Kopf sich der Schulter leise zuwenkt, hängt herab. Die andere Hand des Todten ist leise erhoben: eine Gestalt ist hier hinzuzudenken die sie emporhält. Der zweite Träger, am Fußende, faßt nach den Beinen des Leichnams. Jener ein geflügelter Jüngling; dieser, auch geflügelt, ein härtiger Mann. „Tod und Schlaf“ werden beide erklärt. Was Raphael dunkel tastend einsam fand, war von den Griechen längst zur gemeingültigen Formel ausgebildet worden.

Mit welcher Sorgfalt Raphael sein Werk ausgeführt habe, zeigt auch das Fußgestell des Gemäldes, das aus einer Reihe grau in grau leicht gemalter Figürchen besteht, von großer Schönheit. Diese Predella befindet sich heute in der vaticanischen Gallerie, während die Grablegung, wie wir sahen, im Palaste Borghese steht. Die darüber einst angebrachte halbrunde Tafel mit Gottvater, welche Passavant für Raphael's Arbeit hält, wird ihm von Anderen abgesprochen.