



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Das Gemälde.

[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 Gewaltthätigkeiten, 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 Nationalgallerie 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 Pöeterei 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 verklärter. 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