



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Der Parnaß.

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

Hand ehrfurchtgebietend dasteht, von Raphael als Repräsentant der gesammten griechischen Philosophie gefaßt worden war, so daß uns freistände, Plato oder Aristoteles in ihm zu erblicken. Möglich auch — doch ist es nichts als eine Vermuthung —, daß diese Gestalt, eben weil sie Plato oder Aristoteles genannt wurde, zu dem Glauben Anlaß gab, die andere Gestalt neben ihr müsse ihrerseits entweder Aristoteles oder Plato sein, weil beide nebeneinander gehörten.

Die Titel der Bücher welche beide tragen, ‚Timeo und Etica‘, können nicht als maßgebend angesehen werden, sondern — dies wird von allen Seiten zugegeben — sind wahrscheinlich auf Vasari's Angaben hin bei einer der vielfachen späteren Auffrischungen des Gemäldes aufgemalt worden. Denn der Ruin der Fresken begann schon frühe, da sie mit Händen leicht zu erreichen sind.

5.

Der Parnak.

Disputa und Schule von Athen nehmen, einander gegenüberliegend, die beiden vollen Wände des Gemaches ein. Die beiden andern Wände sind von gewaltigen Fenstern durchbrochen, die, in jeder Wand nur eines, nach Osten und Westen gehend, der Morgen- und Abendsonne Eingang gewähren. Die hoch und breit einschneidenden Fensterhöhlen beeinträchtigen hier die zu bemalende Fläche so stark, daß die Möglichkeit ihrer Benutzung für eine zusammenhängende Composition hätte bezweifelt werden können. Raphael hat nicht nur in der Camera della Segnatura jedoch, sondern auch in dem daneben-

liegenden, ähnlich gebauten Zimmer gerade diese Formation der Wandfläche in genialer Weise ausgenutzt. Für den Parnaß mußte sie ihm dazu dienen, den Parnaß, oder, wie Vasari sagt, den Helikon selbst darzustellen, dessen Gipfel über dem Fenster liegt, während es rechts und links daneben herabgeht. Schlanke, zartbeblätterte Lorbeerbäume, die sich an den Seiten und auf der Höhe erheben und unter denen die Bewohner des heiligen Gebirges stehen oder gelagert sind, verleihen dem Gemälde den großen Zusammenhang, den auf der Disputa die Wolkengebilde, auf der Schule von Athen die Architektur liefert. Auf der Mitte des Berggipfels sitzt, völlig uns zugewandt, Apollo, nackt, wie ein Gott sein darf, in behaglich genießender Stimmung die Violine spielend. Während der Apollo, der auf der Schule von Athen als Statue eine der Nischen füllt, welche die Architektur des Tempels dort darbietet, nichts als das Bild einer Statue sein soll (und zwar seltsamer Weise das Abbild eines Narcissus, den man in mißverständener Wiederherstellung mittelst einer in den Arm gelegten Leiter zu einem Apollo machte), hat der Apoll des Parnaß nichts von der unbewegten Ruhe einer Sculptur, sondern erscheint wie durchzittert von Leben und Bewegung. Die rechts und links um ihn her gelagerten Musen zeigen sich nur zum Theil in antiker Gewandung, einige tragen die Tracht moderner vornehmer römischer Damen ihrer Zeit, in elegantem Faltenwerk. Apoll und die Musen nehmen die Höhe des Berges ein, zu welcher links, halb im Hintergrunde, Homer, Virgil und Dante eben emporgestiegen sind: diese drei als Gruppe für sich zusammengehörig und Homer als der vornehmste unter ihnen. Jedes Zeitalter hat Homer als den größten Dichter an-

erkannt. Das zurückgebeugte Haupt mit den blinden Augen gen Himmel gewandt, scheint er begeistert zu reden: alle übrigen schweigen oder gebieten einander Stille, in dem Maße als Homer's Gesang sich verbreitet, den Apoll mit leisen Tönen der Violine begleitet.

So hat Raphael also auch hier Bewegung in die Composition gebracht. Auf der Disputa macht die sichtbar werdende Herrlichkeit Gottes dem Durcheinandersprechen der Versammlung ein Ende, auf der Schule von Athen sucht Paulus sich Gehör zu verschaffen, auf dem Parnas lassen Homer's lautgesprochene Verse Stille entstehen. Von den übrigen Gestalten der Composition ist zu sagen, daß, wie bei Disputa und Schule von Athen, Bewohner aller Jahrhunderte bis zu Raphael's eigener Zeit untereinandergemischt sichtbar sind und daß seine Absicht nicht war, eine Geschichte der poetischen Litteratur aufzubauen.

Bei der Schule von Athen fehlten, wenigstens ausgenommen, Zeichnungen, aus denen das allmähliche Herauswachsen der Composition klar wird. Wer darauf bestände, könnte behaupten, sie sei von Anfang an so beabsichtigt gewesen wie wir sie vor uns haben. Beim Parnas dagegen ist Material reichlich vorhanden. Wie bei der Disputa zeigen sich hier die Entstehungsepochen verschieden sowohl in der Auffassung des Ganzen, als in der technischen Behandlung. Auch hier verfolgen wir eine Entwicklung aus dem Einfachen in's Complicirte, eine Zunahme an innerer Lebendigkeit bei allen Gestalten, eine sich steigernde Verbindung jedes Einzelnen mit den übrigen, sowohl denen, welche sie unmittelbar berühren, als überhaupt mit dem gesammten Bestande,

so daß jede den integrierenden Theil eines Ganzen bildet.

Die älteste Conception des Parnaß ist uns nicht in Raphael's eigenen Handzügen, sondern in einem nach seiner Zeichnung angefertigten schönen großen Kupferstiche des Marcanton erhalten, durch dessen Grabstichel so viele andere erste Entwürfe Raphael's gerettet worden sind. Wir sehen, wie er Anfangs die Absicht hatte, die Scene im Sinne eines antiken Basreliefs darzustellen. Steif, eine Leier im Arme und mit antikem Faltenwurfe bekleidet, sitzt Apollo unter den Muses da. Lauter einzelne Figuren ohne inneren Zusammenhang. Bei den Köpfen herrschen die Profilanfichten vor, den Mangel an Bewegung soll die etwas gezierte Haltung verdecken. Der zu bemalende Flächenraum ist dadurch besonders bewältigt worden, daß die Vorbeerbäume dichter stehen und stärkere Laubmassen darbieten als das Gemälde. Die auf der Disputa Anfangs vorhandene Architektur war mit Amoretten belebt: Marcanton's Stich des Parnaß zeigt fliegende Liebesgötter, die Kränze aus den Gipfeln der Vorbeerbäume herabwerfen. Raphael's Verlegenheit der Wandfläche gegenüber tritt auch darin hervor, daß die rechts und links vom Fenster den herabgehenden Parnaß besetzt haltenden Gestalten ohne Verbindung mit denen auf der Höhe sind. Nicht die Figuren, sondern die aneinanderstoßenden Bäume und Baumkronen vermitteln den Zusammenhang.

Die erste Umgestaltung des Werkes besitzen wir auf einem Blatte das die Composition nun in der festen Gruppierung von nackt nach der Natur gezeichneten Gestalten zeigt. Diese Oxford's Federzeichnung (eine alte Copie des verlorenen Originals) entspricht der

Behandlung nach etwa der Frankfurter Studie für die Disputa¹⁾. Auch hier scheint es, als habe Raphael, im Glauben, die definitive Gestalt der Composition bereits gefunden zu haben, die einzelnen Figuren nach der Natur durchzuarbeiten begonnen. Das Resultat, das sich aus der Vergleichung der heute noch vorhandenen Vorarbeiten für Disputa und Parnas (sowie für einige Theile der Deckengemälde) ergibt, ist überraschend. Denn weitere Zeichnungen von Raphael's eigener Hand lassen erkennen, daß der Parnas, so, wie er fertig dasteht, aus der Oxfordter Composition allmählich nun erst sich entwickelte. Eine Anzahl ganz zuletzt erst zugesetzter Gestalten erscheinen, wie auf der Disputa, als die lebensvollsten von allen. Auch der Schule von Athen war nach Herstellung des Mailänder Cartons noch eine Gestalt zugesetzt worden. Niemand, der vor der Schule von Athen steht, würde glauben, der an der Treppe unten uns entgegengelagerte, in Nachdenken versunkene Mann sei nicht von Anfang an dagewesen. Und so lassen auf dem Parnasse, vorn, rechts und links vom Fenster, Sappho und der lorbeergekrönte sitzende Dichter die übrige Composition an Werth zurücktreten. Diese beiden herrlichen Figuren haben etwas von dem machtvoll symbolischen Wesen der Propheten und Sibyllen, die Michelangelo damals in der Sixtinischen Kapelle malte.

Das auf antike Muster Hinweisende der ersten Skizze des Parnas ist zuletzt nicht mehr sichtbar. Neben Disputa und Schule von Athen erscheint das Gemälde sehr realistisch, ja modern. Auch die vorhandenen Studien

¹⁾ Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo tritt wiederum hervor.

nach der Natur tragen diesen Charakter. Raphael hat dieser Composition den Schein des Zufälligen zu geben gewußt, den seine späteren Werke tragen. Die Gewänder haben die letzte Spur des Arrangirten, vom Studium älterer Meister oder der Antike Zeugnenden verloren: den Gestalten der Schule von Athen und Disputa sitzt die Kleidung weniger behaglich auf dem Leibe als denen des Parnas. Die Mischung antiken und modernen Geistes, die uns auf ihm sich offenbart, enthüllt die Gesinnung der Tage Raphael's. Die vornehm eleganten Gestalten der Musen zeigen, daß er in den Palästen Roms intim zu Hause war. Bewegtes Leben erfüllte die Stadt damals. Der Papst verheirathete seine natürliche Tochter: es ging toll zu in Rom bei dieser Hochzeit. Die urbinatischen Herrschaften — Rovere's aus Giulio's II. Familie, die der kinderlose Guidobaldo von Urbino adoptirt hatte — kamen nach Rom und die junge Herzogin, von der Bembo im Frühjahr 1510 berichtet, daß sie alle Tage schöner werde, war die Mitte der Festlichkeiten. Raphael fand seine angestammte, heimische Fürstenfamilie im Besitze der höchsten Stellung, er hatte schon Aufträge von ihr empfangen, und an Gunstbezeugungen für ihn wird es nicht gefehlt haben. Damals wohl dichtete er die durch die Gluth der Empfindung uns anmuthenden Sonette, die sich auf Skizzenblättern zur Disputa gefunden haben. Möglich auch, daß die Gestalt der Poesie, die als Ueberschrift über dem Parnas an die Decke des Gemaches gemalt ist, auf irgend ein Porträt zurückgeht, von dessen Urbild wir freilich nichts wissen. Unter den vier Gestalten dieser Art ist sie die schönste. ‚Numine afflatur‘, ‚Von der Gottheit wird sie angehaucht‘, lautet die Umschrift. Mit ausgebreiteten Schwingen, einem Lorbeerkränze um

die Stirn und jugendkräftig entblößten Armen, die so recht an das Keimnenschliche der Gestalt erinnern, sitzt sie da. Die unverhüllten Füße hat sie unter sich übereinander geschlagen: in dieser Stellung unbeschreiblich schön. Und auch die Amorettenengel, mit den Tafeln, auf denen die Schrift steht, sind die schönsten von allen.

Für diese Gestalt haben wir eine frühere Redaction, die ein Stich Marcanton's zeigt. Und auch für die anderen Compositionen der Decke fehlen Beweise früherer Auffassung nicht. Ich nenne nur die Darstellung des Sündenfalles, die in der Farbe am meisten die ursprüngliche Frische bewahrt hat. Auf der ersten Skizze stehen die Figuren beinahe unbewegt nebeneinander. Adam an den Stamm eines Baumes gelehnt, greift, sich ein wenig vorbeugend, nach der Frucht. Auf dem Gemälde ist Alles umgeändert. Adam sitzt uns zugewandt da. Es ist als hätte ein Wort aus Eva's Munde, oder das leichte Geräusch nur, mit dem sie den Ast herabbog, um die Feige zu pflücken, ihn aus Gedanken erweckt: plötzlich wendet er sich ihr zu und sieht sie in voller verführerischer Schönheit dicht neben sich. Lächelnd steht sie da, die verhängnißvolle Frucht zwischen den Fingerspitzen der erhobenen Hand. Wer hätte da widerstanden? Wie anders hat Michelangelo die Scene an der Decke der Sistineischen Capelle dargestellt. Er faßt den Sündenfall im höchsten Sinne als Ereigniß. Die Schuld stellt er dar. Die erste böse That, deren Frucht alle anderen bösen Thaten sind. Deren nächste Folgen Adam und Eva zuerst zu tragen haben. Raphael scheint sich all dessen nicht zu erinnern. Kein Kampf, kein heimliches Schuldgefühl, nicht die leiseste Erinnerung, daß gegen ein Gebot gesündigt werde. Den Moment stellt er dar,

wo die beiden ersten Menschen einander so schön erscheinen, daß das Entzücken, mit dem der Eine die Gegenwart des Andern empfindet, all ihre Gefühle und Gedanken überwältigt.

Dieser Trieb Raphael's, die Macht der Schönheit darzustellen, durchleuchtet all seine Werke. Das bedeutendste unter den übrigen Deckengemälden der Camera della Segnatura ist Salomo's Urtheil. Außer dem Kinde, das durch den tödtlichen Schnitt getheilt werden soll, nur vier Figuren: der auf dem Throne sitzende König; die Frau neben ihm, mit beiden Knien auf dem Boden und mit rechthaberischer Armbewegung zu ihm aufblickend; die rechte Mutter, auf den Krieger losstürzend, der das Kind an einem Beinchen gefaßt hoch in die Luft hält und mit der anderen Hand zum Hiebe ausholt.

Dieser Mann ist von Raphael zur Hauptperson gemacht worden. Vom Kopfe bis zu den Füßen unbekleidet, wendet er uns den Rücken zu: eine gewaltige, vom feinsten Ebenmaße überflossene nackte Männergestalt, ein Idealbild höchster menschlicher Kraft. Hier zuerst sehen wir Raphael in unmittelbarer Berührung mit griechischer Kunst.

Für die Zeiten Goethe's erhoben sich in Rom zwei Denkmale als die vornehmsten Repräsentanten der ewigen Stadt: die beiden Rossbändiger auf dem Quirinalischen Hügel. Für Goethe und Humboldt das kostbarste Kleinod ihrer römischen Erinnerungen. Auch mir das Erhabenste was in Rom aus antiken Zeiten sich erhebt. Zweifellos für mein Gefühl griechischen Ursprunges. Erfüllt von dem Geiste, der Homer einst erfüllte. Einen von diesen beiden hat Raphael in dem nackten Manne wiederholt, der auf Salomo's Befehl das Kind tödten soll. In ihm

erkennen wir, wie Raphael neben der historischen Bedeutung seiner Compositionen das zugleich im Auge hatte, was ihm nur Gelegenheit bot, seine künstlerische Kraft an's Licht treten zu lassen. Denn welchen Werth hat für die Scene an sich dieser Mann, dessen Amt war, gefühllos auszuführen was des Königs Wille war?

Ebenso deutlich tritt dieses Streben Raphael's nach Entfaltung des künstlerisch Schönen bei einer Composition zu Tage, die, niemals im Gemälde ausgeführt, zu seinen schönsten und berühmtesten gehört und die mit dem Urtheil Salomo's in enger Verwandtschaft steht. Eine Anzahl Studien für sie sind vorhanden, die dies Verhältniß deutlicher noch bestätigen, als Marcanton's in zwiefacher Ausführung vorhandene beiden Stiche des Werkes. Bis in das Kleinste hinein ist diese Arbeit von Raphael vollendet worden, die den Kindermord darstellt: nackte Krieger mit gezückten Waffen, vor denen Frauen flüchten, oder ihre Kinder mit den Armen und mit dem eigenen Leibe zu schützen suchen. Wieviel Bewunderung hat diese Zeichnung nicht schon erregt, wie hohe Summen sind für diese Blätter nicht schon gefordert und gezahlt worden. Die einzelnen Scenen der Composition finden wir beinahe sämmtlich schon auf einem der besten Basreliefs, das von der Hand des Giovanni Pisano, Niccolo Pisano's großem Sohne, erhalten blieb. Bei ihm geht es wilder zu; Raphael hat eine Schönheit über das Ganze ausgegossen, die das Furchtbare und Gewaltfame des Ereignisses so sehr mildert, daß wir es, von Bewunderung des rein Künstlerischen erfüllt, beinahe vergessen.

Auf ihn, der von Natur schon das Beruhigende darzustellen bestrebt war, wirkte die antike Kunst lehrmeisterlich in ganz anderem Sinne als auf Lionardo und

Michelangelo, die beide um jeden Preis nach der Verkörperung des Energischen, mit leidenschaftlicher Stärke sich Geltendmachenden strebten. Diesen Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst hat Winkelmann zuerst hervorgehoben. Die stille Schönheit der antiken Kunst ist für uns Neuere immer noch das Unerreichbare, das wir verstehen aber nicht hervorbringen können. —

Ueber den ersten Eintritt Raphael's in Rom bestehen verschiedene Meinungen. Daß er die Camera della Segnatura in den drei Jahren von 1508 bis 1511 fertig brachte, darf als sicher angenommen werden. Denn im April 1508 hatte er die Bestellung noch nicht und als Datum der Vollendung finden wir ‚1511‘ auf die Wand gemalt. Wie er aber überhaupt nach Rom gelangte und wann er zum erstenmale dort eintrat, wissen wir nicht. Denn Vasari's Angaben darüber lauten an verschiedenen Stellen seines Buches anders und lassen sich schwer vereinigen. Ich glaube, daß wir in der Annahme das Richtige treffen, Raphael, der in frühen Jahren schon selbständig war, habe, wie die anderen großen Meister seiner Zeit, Rom und Florenz, Perugia und Bologna, Pisa und Orvieto und was von anderen kunsterfüllten Städten in Mittelitalien nah beieinander liegt, so früh kennen gelernt, daß wir ihn als überall dort zu Hause ansehen dürfen. Der eigentliche Einfluß Roms auf seine gesammte Entwicklung trat erst ein als er im päpstlichen Palaſte arbeitete.

Unter den wenigen Briefen, die von Raphael's Hand erhalten blieben, wurde einer im April 1508 aus Florenz an seinen mütterlichen Oheim Simone Ciarla nach Urbino geschrieben. Wir lesen darin, daß Raphael mit den

Seinigen dort in engem persönlichen Verkehr stand und daß die regierende Familie ihm wohlgesinnt war. Eben war damals Federigo's Sohn, der Herzog Guidobaldo gestorben und Raphael erwähnt den Trauerfall.

Guidobaldo hatte keine erfreuliche Regierung hinter sich. Unter dem Papste Alexander Borgia erhob sich in Rom die Familie Borgia mit umfassenden Plänen und mit unerhört neuen Mitteln, sie durchzuführen. Als Anführer der Truppen seines Vaters, des Papstes, unternahm Cesare Borgia, indem er den Anschein wahrte für die Kirche zu kämpfen, die Gründung einer mittelitalischen Herrschaft für sich selbst. Städte sowohl als kleine Fürsten standen ihm im Wege und gegen beide ging er mit überlegenem Geiste vor. Diese Kämpfe haben ihm zu der Ehre verholfen, von Machiavelli als Musterstück eines mächtigen Emporkömmlings dargestellt zu werden.

Das Herzogthum Urbino sollte den Kern des Reiches bilden, das zu gründen Cesare vielleicht gelungen wäre, hätte der Tod des Papstes nicht Alles zu nichte gemacht. Gegen Herzog Guidobaldo führte Cesare im Frühling 1502 eine seiner brillantesten Ueberraschungen aus. Cesare knüpfte mit ihm Unterhandlungen an, unter welchen Bedingungen der Herzog in seine Dienste treten wolle, und plötzlich zugleich bricht er in das Herzogthum ein, das in seine Gewalt geräth. Im Mai geschah das, im October desselben Jahres erscheint Guidobaldo und nimmt mit Hülfe seiner rebellirenden Bürger Urbino wieder in Besitz. Anfang December aber zieht er zum zweitenmale ab, mit dem Gefühl diesmal, er werde nicht zurückkehren. Der Palast mit seinen Kostbarkeiten wird Cesare überlassen, der viele Ladungen daraus, besonders die werth-

vollen Teppiche und die Bibliothek, nach Rom schaffen läßt. Guidobaldo residirt in Città di Castello; er ist im Januar 1503 dort, zu der Zeit wo Raphael da malte.

Abermals erfolgte Unerwartetes. Cesare wurde gestürzt, Giulio II. gab Guidobaldo sein Herzogthum zurück, nöthigte ihn jedoch, als kinderloser Fürst einen Neffen des Papstes zu adoptiren, bei dem wir Raphael nun in Gunst stehen sehen. In jenem Briefe vom April 1508 ist von der Gemahlin des neuen Herzogs (Rovere) die Rede, für die er arbeitete, und vom neuen Herzoge selbst, an den er gern einen Empfehlungsbrief haben wollte, sowie von einem Empfehlungsbriefe an den regierenden Oberbürgermeister von Florenz, wo er sich um Arbeit bewerben wollte. Um diese Zeit etwa ließ Giulio II. Raphael nach Rom kommen. Viele Künstler arbeiteten im Vatikan damals und es konnte dem neuen Herzoge von Urbino nicht schwer fallen, Raphael durch seine Empfehlung in ihre Zahl einzureihen. Ob Raphael früher schon in Rom war, thut nichts dazu. Auch Michelangelo, als Giulio II. ihn 1508 nach Rom berief, war vorher schon oft dort gewesen.

Die Camera della Segnatura ist die berühmteste Stelle, an der er in Rom gemalt hat. Sie ist die Mitte seiner Thätigkeit. Sie erweckte in Deutschland das Gefühl, daß Raphael nicht nur der größte Maler, sondern auch der am tiefsten in die geistigen Probleme des menschlichen Denkens eindringende Geist gewesen sei. Wer Disputa und Schule von Athen gesehen hat, so elend sie heute dastehen, wird empfinden, daß dieser Anblick eine Erfahrung für ihn sei. Verlangen wir bestimmte Antwort auf die Frage, worin das liege, daß aus den Tempelhallen der Schule von Athen wie morgendliche Frühlings-

luft uns anwehe, woher das Prachtvolle, Feste, Freudige komme, das wir vor der Disputa in uns empfinden als eine Steigerung des gemeinen täglichen Gefühls, so sagen wir zuletzt, es war der Athemzug des römischen Frühlings von 1508, der Raphael umfing, als er auf Befehl des höchsten Fürsten der Christenheit diese Darstellungen begann.

Nicht in Rom allein waltete ein hoffnungsvolles Dasein damals. In dieses Jahr fiel auch Dürer's Arbeit an dem Gemälde, das unter seinen Jugendbildern den tiefsten Eindruck macht: die Anbetung der Dreifaltigkeit (in Wien). Es drückt aus, was Raphael's Disputa besagen will. Zwei Meister höchsten Ranges, die zu gleicher Zeit denselben Gedanken bildlich zu fassen suchen.

Das Skioptikon erlaubt jetzt, Dürer's Composition in derselben Größe erscheinen zu lassen wie die Raphael's. Nun erst tritt der Gedanke Dürer's in vollem Umfange hervor. Nun auch zeigt sich, wie der Einfluß der antiken Kunst bei Raphael besteht und bei Dürer die Freiheit von ihm. Dürer hatte in nur mäßigen Verhältnissen ein Altarbild für die Kirche des Nürnberger Hauses zur Verpflegung alter Männer zu liefern. Den Besuchern dieses kleinen Andachtsraumes mußte sein Werk verständlich sein. Man könnte aus beiden Werken die grundlegenden Gedanken des Katholicismus und des damals leise erwachenden Protestantismus herauslesen. Während bei Raphael nur der Klerus die Menschheit repräsentiert, vereint Dürer alle Stände des deutschen Volkes vom Papste bis zu den armen Insassen des Nürnberger Altmännerhauses herab zu der die Dreieinigkeit anbetenden Gemeinde. Hoch in den Lüften von Gewölk getragen kommen sie von zwei Seiten heran (wie bei Raphael).

Lauter unbefangen nach der Natur gebildete Gestalten, die armen Männer zumal in treuer Ähnlichkeit. Während bei Raphael auch unter den Geistlichen um den Altar die Vornehmen und Geringeren sich scheiden, bilden sie bei Dürer ein von erhebendem Gefühl ineinander sich mischendes Gedränge. Während der Beschauer bei Raphael zu ehrfürchtigem Zurücktreten sich aufgefordert fühlt, lockt Dürer's Darstellung ihn heran, als würde er eingeladen, der Andacht sich anzuschließen. Kein Altar ist sichtbar, keine Scheidung dessen was im Himmel geschieht, von denen die betrachtend daran theilnehmen, sondern diese werden von denselben Gewölken getragen, in die Gottvater, das Kreuz an dem Christus leidet mit beiden Händen vor sich haltend, und mit der Taube über sich, sich herabsenkt. Etwas Vertrauenerweckendes weht aus dem Gemälde uns an. Ganz in der Tiefe breitet eine deutsche schlichte Landschaft sich aus, in der, fern und klein, Dürer und sein Freund Pirckheimer stehen, als sei auf einem Gange in's Freie diese Vision ihnen gekommen, wie seltsame Wolkengebilde uns zuweilen in Erstaunen setzen, daß wir unsern Spaziergang unterbrechend stehen bleiben und abwarten, was daraus sich entwickeln werde.