



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Die Deutschen im Rom des 18. Jahrhunderts.

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

3.

Die Deutschen in Rom des 18. Jahrhunderts.

Wir haben zu constatiren, daß zu Anfang des 18. Jahrhunderts, als Dorigny's Stiche so große Wirkung thaten, Frankreich künstlerisch in Bahnen einlenkte, die es von Raphael wieder fortführten, während zu gleicher Zeit das eingeborene römische Publicum sich Raphael von frischem zuzuwenden begann.

Bernini hatte mit seiner unerschöpflichen Productivität in Rom eine bombastische neue Architektur und Sculptur geschaffen, deren Formen, von Michelangelo ausgehend, ihn aber weit überbietend, den Geschmack des 17. Jahrhunderts beherrschten, welches der Meister mit seinen Lebensjahren beinahe ausfüllte. Bernini war einer von den künstlerischen Weltbeherrschern. Wie Rubens umfaßte er Alles. Das einfachste sanfte Lächeln der Natur wußte er süß zu wiederholen und zugleich die barocksten Ungeheuerlichkeiten glaubwürdig grell emporzubauen. Seine Nachahmer und Nebenbuhler waren Stümper neben ihm, dem übermächtigen Zauberer, dem das Gewaltigste ein Spiel war, der mühelos die Oberfläche Roms mit seinen Schöpfungen bedeckte und solches Erstaunen erweckte und soviel Macht entfaltete, daß ihm allein schließlich nur noch gegeben schien, Dinge zu erfinden, die ermüdeten Augen der Generationen zu reizen, welche er, gleich Michelangelo, eine auf die andere sich folgen sah, und die er, eine nach der anderen, vor seinen Triumphwagen spannte. 1598 geboren und als Kind schon den Meißel führend, hielt Bernini seine Herrschaft bis 1680 aufrecht. Seinem Blicke konnte nicht entgehen, wie groß Raphael sei, bei der Unterweisung junger

Künstler aber wollte er ihn ausgeschlossen wissen. Die jugendliche kraftvolle Einfachheit Raphael's war ihm zuwider. Bernini schien wie Voltaire gleich als alter Mann auf die Welt gekommen zu sein. Er hätte sich selbst verneint, hätte er Raphael als Muster gelten lassen. Bei Bernini's Tode aber fand sich, daß in seiner Richtung nun kein Schritt mehr zu thun sei. Poussin war neben ihm mit seiner Raphaelverehrung eben nur geduldet worden, Sacchi, der bedeutendste einheimische Meister, hatte nicht wagen dürfen sich zu Raphael zu bekennen: endlich aber war auch Bernini's Reich zu Ende und Maratta, Sacchi's Schüler, trat für Raphael ein, während der erste Kunstgelehrte der ewigen Stadt, Bellori, litterarisch die gleiche Anschauung hatte. Schon als in den neunziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts Dorigny's Stiche nach den Gemälden der Farnesina erschienen, schrieb Bellori einen erklärenden Text dazu. Nicht lange darauf ließ er die Beschreibung der vaticanischen Stenzen Raphael's folgen (deren Autorität heute zum Theil noch fort dauert) und lenkte die Aufmerksamkeit auf deren herabgekommenen Zustand. Bereits Ende der achtziger Jahre hatte Maratta die Gemälde wenigstens zu schützen gesucht: jetzt brachen bessere Tage an. Der Cardinal Albani, mit Beginn des 18. Jahrhunderts Papst, theilte Bellori's und Maratta's Begeisterung für Raphael. Unter dem Widerspruche Vieler, die mit dreinzureden hatten, wurde die Erlaubniß erwirkt, vorerst nur ein kleines Stück auf einer der Fresken der Camera della Segnatura mit griechischem Weine abwaschen zu dürfen. Der Auftrag, das Ganze zu reinigen, war die Folge. Ein großes Moment, als der Papst die neugeborenen Wände zum ersten Male besichtigte.

Maratta kam Raphael in der Nachahmung so nahe, daß Werke von ihm Raphael zugeschrieben worden sind.

Während die Vorliebe der Franzosen für Raphael damals so tief heruntergegangen war, daß der Papst den Schülern der römisch-französischen Akademie den vaticanischen Palast verschloß, innerhalb dessen sie sich den Fresken Raphael's gegenüber unerträglich benommen hatten ¹⁾, begann das römische Publicum wieder zu fühlen, was die Welt an Raphael besaß. So langsam aber blieb diese Bewegung, daß um die Mitte des Jahrhunderts Mengs und Winkelmann erst, die für unsere Augen den römischen Dingen des vorigen Jahrhunderts Licht und Schatten verleihen, in Rom für Raphael eintreten mußten, um ihm die Autorität zu erringen, die seitdem dann nicht wieder erschüttert worden ist. Allerdings war Correggio Mengs' und des 18. Jahrhunderts eigentliches Ideal, und was Winkelmann anlangt, so stellte dieser wieder seinen Freund Mengs selbst unbedenklich neben oder über Raphael, wie auch Bellori seiner Zeit mit Sacchi und Maratta gethan: Thatsache aber bleibt, daß von der Zeit ab, wo Mengs Schüler unterrichtete, Raphael in seinem Atelier die höchste Stelle als Muster und Vorbild einnahm, und daß die deutschen Künstler in Rom dies im Gedächtniß hielten. Die Jüngeren unter den Deutschen begannen sich nun mit Raphael zu beschäftigen als einem unumgänglichen Meister. Der Streit, ob Raphael oder Michelangelo der Größere sei, entbrannte und wurde stets von Neuem entfacht. Raphael trug den Sieg davon, denn Mengs und Winkelmann haßten Michelangelo.

¹⁾ 1708. Schon 1702 hatte der Papst den Unfug nicht länger mit ansehen wollen.

Winckelmann's letztes Wort über Raphael haben wir nicht. In einem seiner Briefe giebt er als Hauptinhalt einer Schrift an, deren Herausgabe er vorbereite: die an's Licht zu bringenden Vorzüglichkeiten der Antiken und Raphael's, den noch Niemand bisher gekannt habe. Was war es, das Winckelmann dazu brachte, Raphael so neben der Antike zu nennen? Eine genügende Erklärung dieser Stelle würde auch deshalb von Wichtigkeit sein, weil sich zugleich zeigen würde, wie Winckelmann die innere Zusammengehörigkeit der Geschichte der antiken und der modernen Kunst als etwas Natürliches ansah.

Als Archäologe war Winckelmann auf Raphael kaum hingewiesen. Aber wie er aus der Anschauung der Kunstentwicklung der alten Völker zu den Griechen geleitet worden und wie ein Lobgesang auf die griechische Welt das gewesen war, was ihm, wie er schrieb, ‚Freiheit, Ruhm und Italien‘ verschafft hatte, so mußte ihm auch aufgehen, daß Raphael der frische Quell sei, ohne den das Cinquecento ebenso dürre daläge wie das darauf folgende Jahrhundert. Er empfand, daß Raphael aus eigener Natur heraus producirt habe wie die Griechen und erkannte die Verbindung des durch Fleiß ausgebildeten Schönheitsgefühles mit kindlich zweckloser Freude an der Natur, die den Griechen eigen gewesen. Das vielleicht war seinen Gedanken nach das, was noch Niemand in Raphael erkannt habe. Winckelmann proclamirte Raphael als den ‚großen Meister‘ und fand in der von Jugendkraft und Erwartung hoher geistiger Entwicklungen erfüllten jüngeren Generation begeisterte Aufnahme. Ein seltsames Phänomen beobachten wir nun: Raphael, von dessen eigenen Werken man in Deutschland so gut wie nichts vor Augen hatte — denn wer kam damals nach

Dresden und erkaufte dort für einen Dukaten den Eintritt in die Gallerie? — wird auf die Autorität eines verehrten Schriftstellers hin als Maler über allen Malern erkannt und verehrt. In der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begann die wissenschaftliche Kritik bei uns ihre Wirkung nicht allein auf das Publicum, sondern auch auf die schaffenden Künstler zu äußern. Nicht also aus der Anschauung der Werke heraus, sondern auf die Autorität von Gelehrten hin wurde Raphael als der erhabene Interpret der Natur, deren Geheimnisse er gekannt habe, von dessen Hand jeder Strich segensbringend sei und dem näher zu dringen zu den höchsten menschlichen Pflichten gehöre, anerkannt, und zu den Priestern dieses Cultus gehörte der junge Goethe. Deutschland war in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts für Raphael fast jungfräulicher Boden.

Ehe Winkelmann auftrat, war man bei uns über einen dunkeln historischen Begriff nicht hinausgekommen. Dürer erwähnt im ‚Tagebuch der niederländischen Reise‘ Raphael's Tod. Er läßt sich von einem der Schüler Raphael's in den Niederlanden erzählen, was aus der Hinterlassenschaft geworden sei. Vielleicht hat Dürer die Cartons gesehen, nach denen dort die Teppiche eben vollendet worden waren, doch findet sich in seinen Notizen nichts. Auch von überschwänglicher Bewundrung steht nichts da. Sandrart spricht in der ‚Deutschen Akademie‘ mit schuldiger Hochachtung von Raphael und benutzt Vasari für seine Mittheilungen. Besondere Gefühle aber waren weder ihm noch anderen Deutschen, scheint es, bis dahin vor Raphael's Werken aufgestiegen. Noch in den Anfängen des 18. Jahrhunderts hatte sich darin nichts bei uns geändert. Knobelsdorf, Friedrich des Großen, so

lange der König jung war ¹⁾, künstlerischer guter Genius, schreibt (1736) fast ironisch über Raphael's Transfiguration, wo der Heiland in einer ‚sibirisch kalten Luft gen Himmel fährt, während im Vordergrunde die Menge über die Capriolen eines vom Teufel Besessenen sich verwundert‘. Die Gebildeten der Deutschen Nation standen jenerzeit unter dem Commando Frankreichs, dessen damals niedrige ästhetischen Anschauungen Europa beherrschten. In Voltaire's Schriften finden wir Raphael kaum genannt. Raphael und Michelangelo waren phrasenhafte Namen, die man im Munde führte ohne Anschauungen mit ihnen zu verbinden. Wenn Montesquieu, am Ende des *Esprit des lois*, beide, in Gegensatz zu einander gestellt, einmal als Beispiel gebraucht, so war eigene Beobachtung dabei kaum im Spiele. Was konnte Raphael dieser Epoche sein? Boucher, der vornehmste unter den Pariser Meistern, *le peintre des délices*, gab einem seiner Schüler, einem Deutschen, der mit dem ersten Preise der französischen Akademie nach Italien abging ²⁾, die Weisung nicht zu lange in Rom zu bleiben, wo er Guido Reni's und Albani's Werke allein des Studiums werth finden werde, während Raphael, trotz seines Rufes, *un peintre bien triste* sei. Was auch hatte Boucher seiner Zeit selber von Raphael in Rom gehabt? 1725 war er dort, in jenen Jahren, wo der Vatican den Schülern der französisch-römischen Akademie verschlossen war.

Wurden solche guten Lehren den in Paris studirenden Deutschen zu Theil, so hatten sie von Hause aus

¹⁾ In seinen alten Tagen wurde er rücksichtslos und grausam von seinem Herrn behandelt, nach seinem Tode aber von ihm gelobt.

²⁾ Christoph von Manlich.

nichts Besseres mitbekommen. Das protestantische, wie Goethe sagte ‚gestaltlose Deutschland‘ schätzte die Gemälde der Niederländer. Das norddeutsche kirchliche Leben aber hatte unser kunstliebendes Publicum so sehr der Würdigung der italiänischen Kunst, die ja vorwiegend als eine katholische erscheinen mußte, entwöhnt, daß sogar der Besuch Italiens an dieser Theilnahmlosigkeit später nichts zu ändern vermochte. Von Goethe's Vater war die Reise unternommen worden. Das Entzücken an dem Erlebten hatte so stark vorgehalten, daß seines Sohnes Sehnsucht nach Italien auf des Vaters Erzählungen und Tagebücher zurückzuführen ist, aus denen den Kindern die Ahnung eines alle ästhetische Sehnsucht befriedigenden Landes aufstieg. Von Goethe's Vater stammte der Ausspruch, wer einmal in Rom gewesen sei, könne nie wieder ganz unglücklich werden. Im elterlichen Hause zu Frankfurt hingen auch vor den Augen der Kinder Piranesi's große dunkelkräftige Stiche, die immer noch das beste Bild des romantischen Roms gewähren, das heute umgeschaffen und beinahe zerstört wird. Von Raphael und der Antike aber scheint in des Vaters Mittheilungen nicht die Rede gewesen zu sein. Das Maßgebende für die Familie Goethe war, wo es sich um praktisch bethätigte Kunstliebe handelte, der französisch-niederländische Geschmack. In dieser Richtung machte der alte Goethe Ankäufe und Bestellungen und erzog seinen Sohn darin. Wir gewahren, wie fest die einmal eingprägten Eindrücke bei diesem haften. Als er in Leipzig studirte, kam ihm Lessing's Laokoon in die Hände und Winkelmann's Freund, der Leipziger Kupferstecher Deser, begann Einfluß auf ihn zu haben. Das Verlangen nach dem Anblicke von Werken der großen Kunst wurde so

mächtig in Goethe, daß er die aus ‚Dichtung und Wahrheit‘ bekannte heimliche Fahrt nach Dresden unternahm. In der dortigen Gallerie aber offenbarte sich an ihm die Machtlosigkeit bloß theoretischer Begeisterung. Der Jüngling hatte für Lessing's und Winkelmann's Aussprüche geschwärmt: den Werken gegenüber, wie sie nun vor ihm standen, war er rathlos. Die italiänischen Meisterschöpfungen ließ er links liegen, um die realistischen Niederländer und die Italiäner des Verfalls zu bewundern, für deren Verständniß er zu Hause vorgebildet worden war. Raphael's Sistineische Madonna hätte ihn wie eine Sonne anscheinen müssen: er übergeht sie.

Diese Madonna, meint man heute, habe wie eine siegreiche Armee Deutschland für Raphael erobert. Die laue Aufnahme vielmehr, die sie, wie oben schon gesagt wurde, in Dresden fand, zeigt, wie man sich damals bei uns zu Raphael stellte. Auch in Dresden herrschten die Niederländer (wie heute bei uns). Vielleicht war man auch deshalb Raphael's Madonna übelgesinnt, weil die gereizten Gegner, die Winkelmann bei seinem Abgange nach Italien zu Hause zurückgelassen hatte, seiner Bewunderung Raphael's eine anderslautende Meinung entgegensetzen wollten. Die Dresdener Autoritäten sprachen aus, das Kind auf dem Arme der Madonna sei gemeiner Natur und sein Ausdruck verdrießlich. Die beiden Engel unten scheine ein Schüler hinzugefügt zu haben. Behauptet wurde sogar, die Madonna selber sei von einem Gehülfen Raphael's untermalt worden, oder, noch schlimmer, sie rühre ganz und gar nicht von Raphael her. Möglich, daß Goethe durch Galleriebeamte, deren Bekanntschaft er in Dresden damals machte, in diese Stimmung mit hineingerissen, die Kraft nicht besaß, sein viel-

leicht widersprechendes inneres Gefühl aufrecht zu erhalten.

Diese persönliche Erfahrung jedoch war ohne Einfluß auf seine Begeisterung für Raphael. Als Goethe 1775 für Lavater's Physiognomik einige Köpfe Raphael's aus den vaticanischen Wandgemälden besprach¹⁾, hatte er kein Material vor Augen als die von Fidanza herausgegebenen Umrisse, die heute Niemand ansehen mag²⁾. Er hatte sein Frankfurter Dachstübchen mit diesen „glücklichsten Bildern ausgeziert“, die ihm „freundlichen guten Morgen sagen“. „Sieben Köpfe nach Raphael, eingegeben vom lebendigen Geiste“ nennt er sie in einem Briefe an Pestner. „Einen davon hab ich nachgezeichnet und bin zufrieden mit“, fährt er fort. Goethe war inzwischen in Straßburg gewesen. Möglich wäre, daß der erste Anstoß zu diesem traumhaften Verkehre mit Raphael von Herder ausging, der in Paris Gemälde Raphael's sah und dem Goethe zumeist ja die historische höhere Anschauung verdankte, von der wir ihn in und nach der Straßburger Zeit erleuchtet sehen. Im Briefwechsel mit Herder wendet Goethe zum ersten Male ein vielleicht auf Raphael zielendes Bild an. Ende 1771 schreibt er an Herder, dessen scharfe, ihm wohlthätige Kritik er symbolisirt: er vergleicht sich mit dem auf dem Boden liegenden gepeitschten Heliodor, den die rächenden Geister umfliegen³⁾. Die Darstellung des vertriebenen Heliodor im Vatican konnte ihm aus Stichen bekannt sein, schon Maratta hatte sie radirt. Wie dem nun sei: Raphael ist für Goethe zu jener Zeit der

1) Zween Köpfe nach Raphael. Seite 398.

2) 144 Köpfe, 1757—1763 in vier Bänden erscheinend.

3) Dünker hat die Stelle mißverstanden. Aus Herder's Nachlaß I, 36.

Repräsentant der höchsten Kunstwirkung, er stellt ihn mit Homer und Shakespeare auf gleiche Höhe.

In Weimar macht er Frau von Stein zur Genossin dieses Gefühls. Auch auf den Herzog verpflanzt er es. 1781 zeichnet er nach den ‚Raphaels‘ des Herzogs. Im Sommer des folgenden Jahres sendet Tischbein aus Rom ‚Raphaelsköpfe‘, Copien, die ihm wohl in Bestellung gegeben waren¹⁾. Im Frühling desselben Jahres schon hatte Goethe in Gotha ‚ein köstlich illuminirt Kupfer nach Raphael bei dem Herzog gesehen‘. ‚Durch diese obgleich immer sehr unvollkommne Nachbildung‘, heißt es im Briefe an Frau von Stein²⁾, ‚sind mir wieder ganz neue Gedanken aufgeschlossen worden.‘ Als Goethe 1786 Rom endlich erreichte, fand er in Raphael einen Freund gleichsam, der ihm längst vertraut war und mit dem er von nun an bis zu seinem Tode im Verkehr stand. Raphael steht ihm immer nah. Auf ihn ist er immer hungrig. Die Ankunft eines neuen Stiches nach einem Werke Raphael's würde ihn in jeder Arbeit unterbrochen haben, in der ihn nichts Anderes stören durfte³⁾.

Man könnte sagen, die italiänische Reise sei von Goethe unternommen worden, um Raphael und die Antike von Grund aus zu studiren. Wir wissen, wie Goethe in die verschiedenen Wissenschaften, denen er sich hingab, eintrat, und so verfolgen wir auch den Weg, auf dem er in der Kunstgeschichte vorwärts kam. Von den Stellen

¹⁾ An Frau von Stein, den 16. Juli 1782. Tischbein's Leben von v. Alten. S. 34.

²⁾ 2. April 1782 von Eisenach. Noch andere Stellen ließen sich hersetzen, welche die fortwährende Beschäftigung mit diesen Dingen bezeugen.

³⁾ Vgl. Eckermann III, 40.

aus, wo er zur Beobachtung gereizt wurde, suchte er sich zurechtzufinden. Goethe's Reise ist der in Briefen gegebene Bericht, wie er sich Raphael und der Antike gegenüber verhielt. Wir begleiten ihn und empfangen das Gefühl, daß er das Erreichbare endlich bemeisterte.

Goethe nennt die Totalität der sichtbaren Erscheinungen ‚die Natur‘. Sein Bestreben ist, dem Einzelnen den Raum zuzuthemen, der ihm neben dem Uebrigen innerhalb dieser Gesamtheit gebührt. Obgleich es in seinem Wesen gelegen hätte, sich einen Ueberblick alles in seinen Gesichtskreis Fallenden zu verschaffen und dann die einzelnen Punkte nach einander zu bearbeiten, so verhinderte ihn daran sein auf fortwährendes Neuerleben aus der Hand des Zufalls heraus, wie dieser die Anregungen gab, gerichteter Geist. So kam es, daß der oberflächlichen Betrachtung sein Vorgehen als dilettantische Zerplitterung erscheint, während ihm ein Plan zu Grunde liegt. Dieser Plan eben ließ ihm Nichts als Nebensache erscheinen. Wohl aber gab es gewisse Richtungen, in denen ihm Übung und persönliche Neigung die Beobachtungsgabe schärften, und in diesen kam er am weitesten. Nachdem all sein kunsthistorisches Bemühen ihn auf Raphael hingewiesen hatte, sucht er sich klar zu werden, was Raphael ihm gewähre, Andern und sich selbst gewesen sei. Anders können auch wir nicht fragen. Indem er die Wichtigkeit der Werke Raphael's für die Entwicklung des menschlichen Geistes erkennt, sucht er sich ihm gegenüber — wie wir heute bei Goethe selbst — über jeden Irrthum zu erheben. Daher die Bedeutung seines Urtheiles auch für uns, die wir aus umfangreicherem Materiale heraus ermessen, worin wir uns Goethe an Kenntniß und Urtheil für überlegen halten dürfen.

Zugleich aber auch ist hier zu beachten, was Goethe seiner Zeit gewußt hat und wir heute nicht mehr wissen. Denn die Einseitigkeit, mit der wir heute über ästhetische Dinge urtheilen, ist ärmllicher als wir ahnen.

Gleich Goethe's erste Aeußerung über ein Werk Raphael's, noch ehe er Rom erreichte, zeigt seine Gesichtspunkte. In Bologna sah er die heilige Cäcilia, und schreibt am 18. October 1786 darüber nach Hause. Das Reisehandbuch jener Zeit, das auch Goethe mit Anerkennung benutzte, war von Volkmann verfaßt, der jedoch nur wiederholt, was Cochin, der Autor eines ähnlichen französischen Buches, gesagt hatte. Schon vom Maler Albani war gegen die heil. Cäcilia der Vorwurf erhoben worden, Raphael habe Personen, die nicht zu gleicher Zeit lebten, hier zusammengebracht. Cochin hatte das aufgenommen und Volkmann schreibt es ihm ab. Ein thörichter Vorwurf, da die willkürlichen Zusammenstellungen zeitlich sich fremder Persönlichkeiten, die obendrein auf den verschiedensten Altersstufen stehen¹⁾, die sogenannten ‚heiligen Unterhaltungen‘, ‚conversazioni sante‘, den Malern der Renaissance oft genug zu malen aufgegeben worden. Ich wiederhole Goethe's Brieffeite, um zu zeigen, wie selbständig er sich über das Urtheil seiner Zeitgenossen erhob. ‚Zuerst also die Cäcilia von Raphael!‘ schreibt er. ‚Es ist, was ich zum Voraus wußte, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer gemacht, was Andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. Fünf

¹⁾ So reicht auf einem solchen Gemälde z. B. das Christuskind vom Arme der Madonna herab dem in Greisengestalt nebenstehenden Apostel Petrus die Schlüssel der Kirche.

Heilige neben einander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen und ihn wieder auch nicht ganz als einen Gott zu preisen, der, wie Melchisedek, ohne Vater und ohne Mutter erschienen wäre, muß man seine Vorgänger, seine Muster ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefaßt, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt und mit einander wetteifernd die Pyramide stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen Vortheilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein Anderer stehen kann.' Und nun geht Goethe auf Perugino und Francia zurück, denn es ist ihm unmöglich, sich auf den gegebenen Fall zu beschränken: er faßt das Gemälde im Allgemeinen als historische Erscheinung, will wissen, woher es gekommen sei und was zusammenwirken mußte, damit es entstände. Die vergleichende Methode war Goethe angeboren. Er behandelt Kunstgeschichte wie Anatomie und Botanik. Allerdings erlangte er beinahe zwanzig Jahre später erst die leitenden Gesichtspunkte für die neuere Kunstgeschichte als Ganzes: in sich trug er ein Gefühl dieser Lehre jedoch immer.

Nach diesem Vorspiele sehen wir dann, wie er in Rom Raphael's Werke erfaßt. Wir lernen sein und der ganzen Epoche Verhältniß zu Raphael, zur Antike und zur Blüthezeit der gesammten Renaissance kennen. Der von Winkelmann und Mengs vorbereitete geistige Umschwung bietet sich Goethe's Geist als eine vollendete

Thatsache dar. Nicht nur Goethe's Freunde in Rom, sondern Alle die sich dort begegneten, hegten seine Anschauungen.

Endlich waren für Raphael allgemein günstige Zeiten wieder eingetreten. Die Entwicklung der Kunst hatte vom Beginn des Cinquecento ab eine große Kreislinie beschrieben, die Anfangs immer weiter von den großen Meistern abführend nun wieder bei ihnen angelangt zu sein schien. Die Gebildeten aller Völker begegneten sich damals in der Sehnsucht nach dem Naturgemäßen. Das Einfache sollte an die Stelle des Ueberladenen, Verschönerkelten treten. Nicht nur in Deutschland dachte man so: um Goethe bewegte sich in Rom eine jugendliche Welt, die in diesem Sinne Neues zu schaffen trachtete. Der junge Preisgekrönte der Pariser Akademie, Louis David, repräsentirte die französische Künstlerjugend jener Tage, der junge Canova die italiänische, Angelica Kaufmann die deutsche. Auch beschränkt sich diese Anschauung nicht auf die bildenden Künste, sondern das gesammte geistige Schaffen bewegt sich auf gleicher Bahn. Gluck's Iphigienien zeigen diese Stimmung in der Musik, Goethe's Iphigenie in der Dichtkunst. Es sind nicht mehr Einzelne, die sich Raphael zuwenden, sondern die Beschäftigung mit ihm ist zu einem gemeinsamen Interesse geworden. Die Litteratur der vier Nationen, die in Europa jetzt schriftstellerisch jede für sich wirken und weniger als früher ineinander verfließen, behandelt Raphael als ein historisches Element, dessen Kenntniß vorausgesetzt wird. Ausgezeichnete Stecher machen seine Werke erreichbar und lassen die vaticanischen Stenzen, von denen das Publicum fünfzig Jahre früher kaum noch gewußt hatte, nun als das Wichtigste darunter hervortreten. Man trennt in Raphael

den Madonnenmaler, den Darsteller der Ereignisse des Alten und Neuen Testaments und den Schöpfer historischer Compositionen. Man vergleicht sein Verfahren in den verschiedenen Epochen seines Emporstrebens. Man fängt an, sich mit seinen persönlichen Schicksalen zu beschäftigen. Zwar an eine Geschichte Raphael's und seiner Werke wird noch nicht gedacht, im Anschlusse an Vasari aber sucht man dessen *vita di Raffaello* durch Anekdoten zu verbreiten und die Raphael's Namen tragenden, von Vasari aber nicht erwähnten Werke im Allgemeinen chronologisch einzuordnen. Heute noch wichtig ist für uns neben Goethe's Schriften das, was Moritz und was Fernow damals über Raphael geschrieben haben. Den Abschluß dieser Bewegung, welche die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts einnimmt, bildet die in den 'Propyläen' abgedruckte systematische Beurtheilung Raphael's, welche Meyer, Goethe's kunstgelehrter Freund, zusammengearbeitet hat und die den Umfang dessen etwa repräsentirt, was Goethe sich in Betreff Raphael's damals angeeignet hatte.

Goethe wuchs bald über diese anfänglichen Anschauungen hinaus. Denn die Umwälzung des politischen und geistigen Lebens der europäischen Völker, die weniger durch die französische Revolution, als durch das gewaltsame Eingreifen der napoleonischen Energie hervorgebracht wurde, sollte, ohne daß dabei an Raphael gedacht worden war, für Raphael's Verhältniß zur Menschheit dauernde Folgen haben.