



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

IV. Raffael

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](#)

IV. Raffael.

1483—1520.

Raffael ist in Umbrien aufgewachsen. In der Schule Peruginos hatte er sich vor anderen ausgezeichnet und war auf die gefühlvolle Weise des Meisters so vollkommen eingegangen, dass nach Vasaris Urteil Bilder von Lehrer und Schüler nicht zu unterscheiden seien. Vielleicht hat überhaupt nie mehr ein genialer Schüler so ganz mit der Art des Lehrers sich erfüllt wie Raffael. Der Engel, den Leonardo auf Verrocchios Taufbild malte, fällt sofort als etwas Eigenes auf, Michelangelos Knabenarbeiten vergleichen sich mit gar nichts anderem, Raffael dagegen ist in seinen Anfängen von Perugino nicht abzulösen. Nun kommt er nach Florenz. Es war der Moment, als Michelangelo die grossen Thaten seiner Jugend schon alle vollbracht, den David hingestellt hatte und an den badenden Soldaten arbeitete, während Leonardo indessen seinen Schlachtkarton entwarf und in der Mona Lisa das nie gesehene Wunder wirklich machte, er bereits auf der Höhe des Lebens und im Besitze eines ganzen glänzenden Ruhmes, jener der designierte Mann der Zukunft, am Eingange der Mannesjahre. Raffael war kaum über die zwanzig hinaus. Was für ein Schicksal durfte er neben diesen Grossen für sich erwarten?

Perugino war am Arno ein geschätzter Maler; man konnte dem Jüngling sagen, er werde mit seiner Weise immer ein Publikum finden; man durfte ihn ermuntern, er könne ein zweiter, vielleicht ein besserer Perugino werden: nach einer höheren Selbstständigkeit sahen seine Bilder nicht aus.

Ohne eine Spur von dem florentinischen Wirklichkeitssinn, einseitig in der Empfindung, befangen in einer Manier der schönen Linie trat er jedenfalls mit der geringsten Aussicht in den Wettbewerb der grossen Meister ein. Aber er brachte ein Talent mit, das ihm eigentümlich war: die Fähigkeit aufzunehmen, die innere Wandlungsfähigkeit. Er legte eine erste grosse Probe davon ab, indem er den umbrischen

Schulbesitz beiseite legte und sich ganz den florentinischen Aufgaben hingab. Das zu thun, wären schon nur wenige imstande gewesen, überblickt man aber das ganze kurze Leben Raffaels, so wird man sagen müssen, dass überhaupt kein einziger sonst eine ähnliche Entwicklung in einer so kleinen Zeitspanne durchgemacht hat. Der umbrische Schwärmer wird zum Maler der grossen dramatischen Scenen; der Jüngling, der mit der Erde nur scheue Fühlung zu nehmen wagte, wird ein Menschenmaler, der die Erscheinung mit kräftigsten Händen anfasst; der zeichnende Stil Peruginos wandelt sich in einen malerischen und der einseitige Geschmack an der stillen Schönheit weicht dem Bedürfnis nach starken Massenbewegungen. Das ist der römische, männliche Meister.

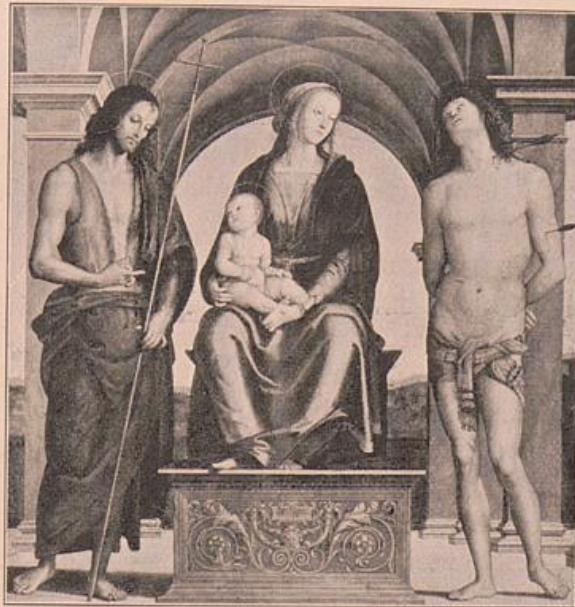
Raffael hat nicht die feinen Nerven, das Delikate Lionardos, noch weniger die Gewalt Michelangelos, man möchte sagen, er habe ein Mittelmass, das Allgemeinverständliche, wenn der Begriff nicht als Geringschätzung missgedeutet werden könnte. Jene glückliche, mittlere Stimmung ist gerade für uns etwas so seltenes, dass es heutzutage den meisten viel leichter sein wird, zu Michelangelo einen Zugang zu finden, als zu der offenen, heiteren, freundlichen Persönlichkeit Raffaels. Was aber denen, die mit ihm lebten, sich vor allem eingeprägt hat, die hinreissende Liebenswürdigkeit seines Wesens, strahlt auch heute noch überzeugend aus seinen Werken zurück.

Es kann, wie gesagt, von Raffaels Kunst nicht gesprochen werden, ohne dass zuvor von Perugino die Rede gewesen sei. Perugino zu loben, galt einmal als das unfehlbare Rezept, wenn man in den Ruf eines Kunstkenners kommen wolle,¹⁾ heutzutage möchte es eher angezeigt sein, das Gegenteil zu empfehlen. Man weiss, dass er seine gefühlvollen Köpfe handwerklich wiederholt hat, und weicht ihnen aus, wenn man sie nur von weitem sieht. Aber wenn von seinen Köpfen auch nur ein einziger echt empfunden wäre, müsste es die Menschen immer wieder zwingen nachzufragen, wer der Mann gewesen sei, der dem Quattrocento diesen merkwürdig vertieften, seelenvollen Blick abgewonnen hat. Giovanni Santi wusste, warum er in seiner Reimchronik Perugino und Leonardo zusammenstellte: par d'etade e par d'amori. Perugino besitzt daneben eine Cantilene der Linie, die er niemandem abgelernt hat. Er ist nicht nur viel einfacher als die Florentiner, er hat eine Empfindung für das Beruhigte, Stillfliessende, die gerade zu

¹⁾ Goldsmith, Vicar of Wakefield.

dem beweglichen Wesen der Toskaner und dem zierlichen Gekräusel des spät-quattrocentistischen Stils sich auffallend in Gegensatz stellt. Man muss zwei Bilder zusammenhalten, wie Filippinos Erscheinung der Madonna an den heiligen Bernhard in der Florentiner Badia und die gleiche Darstellung Peruginos in der Münchener Pinakothek. Dort alles zappelig in der Linie und ein wirres Durcheinander der vielen Sachen im Bild, hier die vollkommene Ruhe, lauter stille Linien, eine edle Architektur mit weitem Aus-

blick in die Ferne, eine schön verklingende Berglinie am Horizont, der Himmel ganz rein, ein allerfüllendes Schweigen, dass man glaubt, man würde es lispen hören, wenn der Abendhauch an dem schlanken Bäumchen die Blätter bewegte. Perugino hat Gefühl für die Stimmung der Landschaft und für die Stimmung der Architektur. Er baut seine einfachen, räumigen Hallen nicht als beliebige Verzierung der Bilder, wie etwa Ghirlandajo, sondern als wirkungsvolle Resonanz. Keiner vor ihm hat Figurales und Architektonisches so zusammenempfunden. (Vgl. die Abbildung der Madonna von 1493 in den Uffizien.) Er ist Tektoniker von Hause aus. Wo er mehrere Figuren zusammen zu behandeln hat, da baut er eine Gruppe nach einem geometrischen Schema. Seine Komposition der Pietà von 1495 (Pitti) würde zwar von Leonardo als leer und matt kritisiert worden sein, allein in Florenz bedeutet sie damals doch etwas Einzigartiges. Mit seinem Prinzip der Vereinfachung und Gesetzlichkeit ist Perugino ein wichtiges Element am Vorabend der klassischen Kunst und man begreift, wie sehr durch ihn der Weg für Raffael abgekürzt worden ist.



Perugino. Madonna mit Sebastian und Johannes d. T.

1. Das Sposalizio und die Grablegung.

Das Sposalizio (Mailand, Brera) trägt das Datum 1504. Es ist das Werk des einundzwanzigjährigen Künstlers. Der Schüler Peruginos zeigt hier, was er bei dem Meister gelernt und wir können Eigenes und Übernommenes um so besser unterscheiden, als Perugino denselben Gegenstand behandelt hat (Bild in Caen).¹⁾ Die Komposition ist fast gleich, nur hat Raffael die zwei Seiten umgestellt, die Männer rechts, die Weiber links genommen. Sonst scheinen die Abweichungen unbedeutend. Und dennoch trennt die zwei Bilder der ganze Unterschied zwischen einem Maler, der mit der Schablone arbeitet und einem feinfühligen, überlegenen Schüler, der, noch gebunden im Stil, die überkommenen Motive doch bis in jede Partikel mit einem neuen Leben zu erfüllen sucht.

Es ist notwendig, zunächst das Motiv sich zu vergegenwärtigen. Die Zeremonie der Vermählung vollzieht sich hier etwas anders als wir es gewohnt sind. Es werden nicht zwei Ringe ausgetauscht, sondern nur der Bräutigam reicht der Braut einen Ring, in den sie den Finger hineinsteckt. Der Priester leitet die Operation, indem er die beiden am Handgelenk gefasst hält. Was das Thema für den Maler schwierig macht, ist das Minutiöse des Vorganges. Man muss denn auch ganz genau hinsehen, wenn man auf Peruginos Bild erkennen will, worum es sich eigentlich handelt. Hier setzt Raffaels selbständige Arbeit ein. Er schiebt Marie und Joseph weiter auseinander, er differenziert ihre Stellungen, Joseph hat seinen Zug gemacht, der Ring ist bis in die Bildmitte gebracht, an Maria ist es nun, vorzugehen und die Aufmerksamkeit sammelt sich auf die Bewegung ihres rechten Armes. Dieser ist der eigentliche Knotenpunkt in der Aktion und man begreift nun, warum Raffael die Umstellung der Gruppen vorgenommen hat: er musste das wichtige Glied vorn haben und unverdeckt zeigen können. Nicht genug: die Bewegungsrichtung wird nun aufgenommen vom Priester, der ihre Hand führt und nicht als steife Mittellinie dasteht — wie bei Perugino — sondern mit seiner ganzen Person die Aktion begleitet. Durch die Bewegung seines Oberkörpers wird das »Hinüber« auf alle Ferne deutlich gemacht. Das ist der geborene Maler, der den Geschichten ihre bildmässige Erscheinung abzugewinnen weiß. Die Stehmotive bei Maria und bei Joseph sind Allgemeingut der Schule,

¹⁾ Berenson will das Bild dem Spagna geben und es von Raffael abhängig sein lassen. (Gazette des beaux-arts 1896.)

aber Raffael sucht doch überall innerhalb des Typischen persönlich zu unterscheiden. Und wie fein ist das Fassen der beiden Hände bei dem Priester differenziert.

Die Begleitfiguren sind so umgeordnet, dass sie nicht zerstreuend, sondern konzentrierend wirken. Fast kühn ist die Durchbrechung der Symmetrie mit dem Stabbrecher in der rechten Ecke, den Perugino als Figur auch hat, aber mehr rückwärts unterbringt.

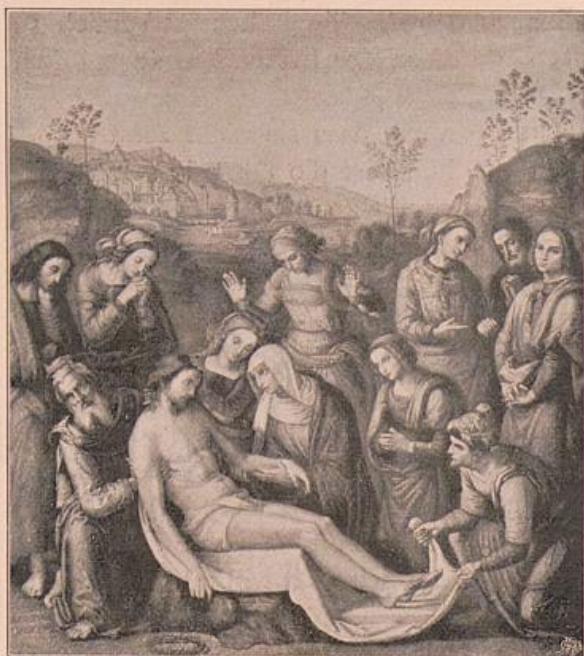
Das allerliebste Tempelchen im Hintergrund ist weit hinaufgeschoben, so hoch, dass es mit den Figuren in keinen Linienkonflikt kommen soll. Hier spricht wieder Peruginos reinlicher Stil. Er hat das auch auf dem grossen Fresko der Schlüsselverleihung in Rom so gehalten. Figürliches und Architektonisches treten auseinander wie Wasser und Öl. Die Menschen sollen auf der ebenmässigen Folie eines Fliesenbodens in reiner Silhouette sich abzeichnen.

Wie anders lautet die Geschichte der Vermählung Mariä, wenn ein Florentiner sie erzählt. Da geht es laut her, man will bunte modische Kleider sehen, das Publikum steht und gafft und statt der weichmütig resignierten Freier findet man eine Bande fester Kerle, die mit Fäusten auf den Bräutigam einhauen. Wahrhaftig, es scheint eine tüchtige Keilerei loszugehen, und man wundert sich, dass Joseph still hält. Was soll das? Das Motiv kommt schon im 14. Jahrhundert vor¹⁾ und erklärt sich juristisch: die Schläge sollen das Eheversprechen eindrücklich machen. Vielleicht erinnert sich jemand dabei an die gleiche Scene in Immermanns Oberhof, wo das Motiv aber schon rationalistisch dahin umgedeutet ist, dass der künftige Eheherr wissen solle, wie Schläge thun.

In dieses Florenz kommt Raffael, um eine zweite Schule durchzumachen. Man erkennt ihn kaum mehr, wenn er nach drei bis vier Jahren die Grablegung der Galerie Borghese bringt. Er hat alles aufgegeben, was er besass, die sanfte Linie, die klare Anordnung, die milde Empfindsamkeit; Florenz hat ihn ganz aufgewühlt: die Probleme des Nackten und der Bewegung stehen im Vordergrund. Lebendiges Geschehen, mechanische Kraftleistungen, starke Kontraste möchte er geben. Der Eindruck Michelangelos und Lionardos arbeitet in ihm. Wie ärmlich musste er sich vorkommen mit seiner umbrischen Weise gegenüber solchen Leistungen!

Das Bild der Grablegung ist eine Bestellung aus Perugia gewesen. Sicher aber lautete der Auftrag nicht auf diese Scene, sondern auf eine

¹⁾ Vgl. Taddeo Gaddi (S. Croce). Dazu Ghirlandajo (S. M. novella) und Franciabigio (S. Annunziata).



Perugino. Beweinung Christi.

Beweinung Christi, so wie sie Perugino gemalt hat. Man kennt sein Bild im Palazzo Pitti.¹⁾ Er vermeidet das Bewegte und giebt nur das klagende Herumstehen um den Toten, eine Sammlung von Wehmutsgesichtern und schönlinigen Stehposen. Raffael hat in der That zuerst an eine blosse Beweinung gedacht. Es existieren Zeichnungen der Art. Dann erst brach er durch zu der Darstellung des Tragens. Er malt zwei Männer, die die Last dem Grabhügel zuschleppen. Er unterscheidet sie im Alter und Charakter und kompli-

ziert das Motiv noch dadurch, dass einer rückwärts geht und ein paar Stufen mit den Fersen hinaufstasten muss.

Dilettanten begreifen nur zögernd den Wert derartig rein körperlicher Motive, sie hätten gern möglichst viel seelischen Ausdruck. Allein jedermann wird doch zugeben, dass es unter allen Umständen von Vorteil sein musste, Kontraste in das Bild zu bringen, dass die Ruhe neben der Bewegung stärker wirkt und die Teilnahme der Angehörigen ergreifender neben der Teilnahmlosigkeit derer, die nur an ihre mechanische Arbeit zu denken haben. Während Perugino mit der ganz gleichmässigen Stimmung der Köpfe den Beschauer stumpf macht, möchte Raffael durch starke Kontraste die Wirkung zur höchsten Intensität steigern.

Die Hauptschönheit des Bildes ist der Körper Christi mit der emporgedrückten Schulter und dem zurückfallenden Haupte. Es ist das gleiche Motiv wie bei Michelangelos Pietà. Die Kenntnis des Körpers ist noch eine oberflächliche, wie die Köpfe der individuellen

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass die jugendliche Randfigur rechts mit dem »Aless. Braccesi« der Uffizien, den man früher dem Lorenzo di Credi zuschrieb, bis auf die einzelne Linie übereinstimmt.

Kraft entbehren. Die Gelenke wirken matt. Von den Trägern steht der jugendliche nicht fest auf den Beinen und die Unklarheit der rechten Hand ist peinlich. Beim Alten stört, dass er die gleiche Kopfrichtung hat wie Christus; in den vorbereitenden Zeichnungen war das vermieden. Dann verwirrt sich das Bild überhaupt. Das schrille Durcheinander der Beine

ist immer gerügt worden, weiter aber: was will der zweite Alte? Auch hier scheint eine ursprünglich klare Intention sich verdunkelt zu haben: er sah auf die zueilende Magdalena herunter; jetzt blickt er unverständlich in die Luft und vermehrt mit der völligen Unklarheit seiner übrigen Bewegung das Unbehagen, das an dem Bouquet der vier Köpfe da oben so wie so haftet. Das schöne Motiv, wie Magdalena dem Zuge folgend die Hand des Herrn aufnimmt, möchte auf ein antikes Vorbild zurückgehen.¹⁾ Unerklärt bleibt die Aktion ihres rechten Armes. Die Gruppe der ohnmächtigen Mutter geht als Motiv wieder über alles peruginische hinaus. Die knieende Figur vorn wird mit Recht auf die Anregung von Michelangelos Madonna in der heiligen Familie zurückgeführt. Merkwürdig, was für harte Überschneidungen bei den Armen wir von dem sonst so feinfühligen Raffael uns gefallen lassen müssen. Die Gruppe als Ganzes sitzt unglücklich verdrückt im Bild. Es war sehr viel richtiger gedacht, was Raffael ursprünglich vorhatte,



Raffael. Grablegung Christi.

¹⁾ Relief im Capitolinischen Museum (Hector?). Righetti, campidoglio tom. I. tav. 171. Schon von H. Grimm an dieser Stelle angezogen.



Raffael. Madonna del Granduca.

die Frauen in den Bewegungszug der Hauptgruppe aufzunehmen, sie in einem kleinen Abstand folgen zu lassen. Jetzt fällt das Bild auseinander. Und noch etwas muss gesagt werden, das quadratische Format der Gemälde ist an sich der Wirkung hinderlich. Um den Eindruck eines Zuges zu geben, muss die Bildfläche im ganzen schon eine bestimmte Richtung haben. Wie viel verdankt Tizians Grablegung den blossen Proportionen der Bildtafel!

Wie viel in der Grablegung einer zweiten Hand, die die Vollendung besorgte, zugeschrieben werden muss, ist strittig. Sicher ist es eine Aufgabe gewesen, für die Raffael einstweilen noch keine reine Lösung geben konnte. Er hat mit bewundernswürdiger Fähigkeit, um zu lernen, die florentinischen Probleme aufgegriffen, über der Arbeit aber momentan sich selbst verloren.

2. Die florentinischen Madonnen.

Reiner als in der Grablegung stimmen Absicht und Mittel in den Madonnenbildern zusammen. Als Madonnenmaler ist Raffael populär geworden und es mag überhaupt überflüssig erscheinen, mit den groben Werkzeugen einer formalen Analyse dem Zauber dieser Bilder beikommen zu wollen. Durch eine Fülle von Nachbildungen, wie sie keinem anderen Künstler der Welt zu teil geworden, sind sie uns von Jugend an vertraut und was sie an Zügen mütterlicher Innigkeit und kindlicher Anmut oder an feierlicher Würde und seltsam übernatürlichem Wesen enthalten, spricht so stark zu uns, dass wir hier nicht nach weiteren künstlerischen Absichten fragen. Und doch könnte schon ein Blick auf die Zeichnungen Raffaels lehren, dass das Problem für den Künstler nicht da lag, wo es das Publikum sucht, dass nicht der einzelne hübsche Kopf, diese oder jene kindliche Wendung die-

Arbeit ausmachte, sondern dass es auf die Schiebung der Gruppe im ganzen abgesehen war, auf das Zusammenstimmen der Richtungen verschieden bewegter Glieder und Körper. Es soll niemandem verwehrt sein, sich Raffael von der Gemütsseite her zu nähern, allein ein wesentlicher Teil der künstlerischen Absicht entdeckt sich erst dem Beschauer, der über das gemütvolle Nachempfinden hinaus in eine formale Betrachtung einzutreten vermag.

Es empfiehlt sich, die Bilder mit gleichem Thema zu Entwicklungsreihen zusammenzustellen. Ob die Madonna ein Buch hält oder einen Apfel, ob sie im Freien sitzt oder nicht, ist dabei gleichgültig. Nicht diese stofflichen Merkmale, sondern die formalen müssen den Einteilungsgrund abgeben: ob die Madonna in Halbfigur genommen ist oder in ganzer Figur, ob sie mit einem oder mit zwei Kindern zusammengruppiert ist, ob weitere Erwachsene dazutreten, das sind die künstlerisch wichtigen Fragen. Beginnen wir mit dem einfachsten Falle, der Madonna in Halbfigur, und lassen wir die Granduca (Pitti) vorangehen. Ganz schlicht in der Vertikallinie der stehenden Hauptfigur und dem noch etwas befangen sitzenden Kinde lebt sie wesentlich von der ausserordentlichen Wirkung der einen Neigung im Kopf. Das Oval dieses Kopfes könnte noch so vollkommen sein und der Ausdruck wunderbar empfunden, die Wirkung wäre nicht zu erreichen ohne dies ganz einfache Richtungssystem, wo die Schräglinie des geneigten, aber in voller Face gesehnen Kopfes die einzige Abweichung bedeutet. Es weht noch peruginische Luft aus dem stillen Bilde. In Florenz verlangte man anderes, mehr Freiheit, mehr Bewegung. Das rechtwinklig gebrochene Sitzen des Kindes hört schon auf in der Madonna Tempi in München, dann wird es überhaupt ersetzt durch ein halbes Liegen, der Knabe dreht sich und wirft sich ungebärdig herum

Wölfflin, Die klassische Kunst.



Raffael. Madonna della Sedia.

(Madonna Orléans, Madonna Bridgewater) und die Mutter steht nicht mehr, sondern sitzt, und indem sie sich vorbeugt und wieder seitlich wendet, wird das Bild auf einmal reich an Richtungsachsen. Von der Granduca und Tempi geht die Entwicklung in ganz regelmässigem Lauf bis zur Sedia (Pitti), wo nun noch der kleine Johannes dazutritt und so ein Höchstes an plastischem Reichtum gewonnen wird, tief und vielgliederig, und um so wirksamer als die Gruppe fest zusammengeballt und einem eng umschliessenden Rahmen eingefügt ist.

Und ganz analog die Entwicklung bei einem zweiten Thema, der Madonna in ganzer Figur mit Jesus und Johannes. Zaghafit baut Raffael zuerst die saubere feinlinige Pyramide der Madonna del Cardellino (Uffizien), wo die Kinder gleichmässig zu Seiten der sitzenden Maria stehen. Es ist eine Komposition nach dem Schema des gleichseitigen Dreieckes. Mit einem in Florenz unbekannten Zartgefühl sind die Linien geführt und die Massen auf der Goldwage gegeneinander abgewogen. Warum fällt der Rock Mariä an der Schulter herunter? Es soll das Ausspringen der Silhouette beim Buche vorbereitet werden, so dass die Linie in gleichmässigem Rhythmus herunterzugleiten scheint. Nach und nach entsteht dann das Bedürfnis nach mehr Bewegung. Die Kinder werden stärker differenziert: Johannes muss niederknien (*belle jardinière* des Louvre) oder es werden beide Kinder auf eine Seite genommen (Madonna im Grünen in Wien). Gleichzeitig kommt die Madonna tiefer zu sitzen, damit die Gruppe mehr zusammengeschlossen werden kann und die Richtungskontraste lebhafter gegeneinander wirken, und so entsteht schliesslich ein Bild von dem wunderbar konzentrierten Reichtum der Madonna aus dem Hause Alba (Petersburg), das gleich der Sedia den römischen Meisterjahren angehört.¹⁾ Ein Nachklang von Lionardos Madonna mit der heiligen Anna (im Louvre) wird nicht zu erkennen sein.²⁾

Ein noch reicheres Thema enthalten die heiligen Familien in der Art der Münchner Madonna aus dem Hause Canigiani, wo Maria und Joseph und die Mutter des Johannes um die zwei Kinder sich vereinigen, d. h. eine Gruppe von fünf Figuren geformt werden muss. Die

¹⁾ Die Madonna mit dem Diadem (Louvre), die eine merkwürdige Popularität geniesst (Stich von F. Weber), zeigt, wie wenig von dieser Kunst auf die nächste Umgebung Raffaels überging. Das grobe Motiv der Madonna, die Plumpheit des Sitzens und der Handbewegung lassen nicht an eine Originalkomposition denken. (Nach Dollmayr von G. F. Penni.)

²⁾ Aus der Leonardo-Schule wäre die ganz ähnliche Rundkomposition der sog. Madonna del lago zu vergleichen, die durch den Stich G. Longhis bekannt ist.

anfängliche Lösung lautet auch hier auf die reinlich gebaute Pyramide mit den zwei knieenden Frauen, die die Kinder zwischen sich halten, als Basis und dem stehenden Joseph als Spitze. Die Madonna Canigiani ist ein Kunstwerk der Formfügung, wie es schon über das Vermögen eines Perugino hinausgeht: umbrisch durchsichtig und klar und doch gesättigt mit dem Bewegungsreichtum der Florentiner. Die römische Geschmacksentwicklung drängt dann weiter aufs Massige und auf die starken Kontraste. Das lehrreiche Gegenbeispiel aus der späteren römischen Periode wäre zu suchen in der Madonna del divin

amore (Neapel), die, in der Ausführung nicht original, über die neuen Intentionen doch vollkommene Rechenschaft giebt.¹⁾ Wie das alte gleichseitige Dreieck ungleichseitig wird, wie die alte steile Gruppe sich erniedrigt und das ehemals leichte Gebilde massig und schwer wird, das sind die typischen Veränderungen. Die zwei Frauen sitzen jetzt nebeneinander auf einer Seite und zur Ausgleichung erscheint Joseph auf der andern, eine isolierte Figur, tief im Raum zurückgeschoben.

In der vielfigurigen Madonna Franz I. (Louvre) ist der Gruppenbau denn völlig negiert und statt dessen haben wir das malerische Massenkäuelbild, das sich aller Vergleichung mit den älteren Kompositionen entzieht.²⁾

¹⁾ Dollmayr (Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895) giebt das Bild nach Ausführung und Entwurf dem G. F. Penni (Fattore).

²⁾ Dollmayr (a. a. O.) leugnet wenigstens für die Gruppe der Maria nicht die raffaelische Herkunft. In die Ausführung würden sich Penni und Giulio Romano geteilt haben.



Raffael. Madonna del Cardellino.



Raffael. Madonna aus dem Hause Alba.

Über die thronende Madonna endlich, im Kreise von Heiligen, hat der florentinische Raffael in dem gross angelegten Bilde der *Madonna del baldacchino* seine Ansicht ausgesprochen. Peruginische Einfachheit mischt sich hier mit Motiven aus dem Kreise jener machtvollen Persönlichkeit, der Raffael in Florenz am nächsten trat, des Fra Bartolommeo. Die Schlichtheit des Thrones ist ganz in der Art des Perugino, die Prachtfigur des Petrus andererseits, mit dem geschlossenen Umriss, wäre ohne

Fra Bartolommeo nicht denkbar. Eine vollkommene Abrechnung aber hätte neben diesen zwei Potenzen auch noch zu berücksichtigen, was erst beträchtlich später, in Rom, zu dem Bilde hinzugekommen ist, die Engel oben und wohl die ganze Hintergrundsarchitektur und jedenfalls auch die Erhöhung der Tafel nach oben um ein beträchtliches Stück.¹⁾ Der römische Geschmack verlangte mehr Raum. Hätte er frei schalten können, so würde er auch die Paare der Heiligen zu engeren Gruppen zusammengeschlossen haben, er würde die Madonna weiter heruntergezogen und der Versammlung einen massigern Aspekt gegeben haben. Man kann sich an Ort und Stelle, im Palazzo Pitti nämlich, aufs beste klarmachen, wie der Geschmack zehn Jahre später entschieden hätte: man braucht nur den Auferstandenen Fra Bartolommeos mit den vier Evangelisten zu vergleichen. Das Bild ist einfacher und doch reicher, differenzierter und doch einheitlicher. Bei dem Vergleiche wird man auch inne werden, dass der reifere Raffael die zwei nackten Engelknaben, die vor dem Throne stehen, so reizvoll sie erfunden sind, in diesem Zusammenhang doch nicht mehr gebracht hätte: es sind schon genug Vertikalen im Bild, man braucht hier Kontrastlinien und darum sitzen die Knaben bei Bartolommeo.

¹⁾ Von einer besonders schwachen Hand scheint der heilige Augustin hinzugefügt. Dagegen gehören die Engelknaben sicher zum alten Bestand des Bildes (entgegen anderweitigen Behauptungen, z. B. im Cicerone²⁾).

3. Die Camera della Segnatura.

Es war ein Glück für Raffael, dass ihm in Rom zunächst keine Aufgaben dramatischer Art gestellt wurden. Er sollte stille Versammlungen ideal gestimmter Menschen malen, Bilder ruhigen Zusammenseins, wo alles darauf ankam, erfängerisch in einfachen Bewegungen und feinfühlig in der Zusammenordnung zu sein. Das war gerade sein Talent. Jene Empfindung für harmonische Linienführung und Massenabwägung, die er in den Madonnenkompositionen ausgebildet hatte, durfte er nun im grossen bewähren. In der Disputa und der Schule von Athen entwickelte er jetzt seine Kunst der Raumfüllung und Gruppenverbindung, die dann die Basis der späteren dramatischen Bilder abgibt.

Das moderne Publikum hat Mühe, diesem künstlerischen Inhalt der Bilder gerecht zu werden. Es sucht den Wert der Darstellungen anderswo, in dem Ausdruck der Köpfe, in der gedankenhaften Beziehung zwischen den einzelnen Figuren. Es will vor allem wissen, was die Figuren bedeuten und ist beunruhigt, so lange es sie nicht mit Namen benennen kann. Dankbar horcht der Reisende den Belehrungen des Führers, der genau zu sagen weiß, wie jede Person heißt, und ist überzeugt, nach solcher Aufklärung das Bild besser zu verstehen. Für die meisten ist die Sache damit überhaupt erledigt, einige Gewissenhafte aber suchen sich nun in den Ausdruck der Köpfe »hineinzuleben« und saugen sich an den Gesichtern fest. Wenige kommen dazu, neben den Gesichtern die Bewegung der Körper im ganzen aufzufassen, für die Motive des schönen Lehnens, Stehens oder Sitzens sich empfänglich zu machen und nur ganz wenige ahnen, dass der eigentliche Wert dieser Bilder gar nicht im einzelnen, sondern in der Zusammenfügung, in der rhythmischen Belebung des Raumes zu suchen ist. Es sind dekorative Arbeiten grössten Stils, dekorativ in einem Sinne genommen, der freilich nicht geläufig ist; ich meine Gemälde, wo der Hauptaccent nicht auf dem einzelnen Kopf, nicht auf dem psychologischen Zusammenhang liegt, sondern in der Disposition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinander. Raffael besass ein Gefühl für das, was dem menschlichen Auge angenehm ist, wie keiner vor ihm.

Historisches Wissen ist zum Verständnis nicht erforderlich.¹⁾ Es sind allgemein bekannte Vorstellungen, um die es sich handelt, und man hat sehr mit Unrecht den Ausdruck tiefssinniger philosophie-ge-

¹⁾ Vgl. den befreienden Aufsatz von Wickhoff (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1893).

schichtlicher Beziehungen in der Schule von Athen oder ein Resumé der Kirchengeschichte in der Disputa finden wollen. Wo Raffael bestimmt verstanden zu werden wünscht, hat er durch Beischrift dafür gesorgt. Es sind nicht viele Fälle, selbst bei Hauptfiguren, bei Trägern der Komposition, bleiben wir ohne Aufklärung. Die Zeitgenossen des Künstlers haben sie nicht verlangt. Das körperlich-geistige Bewegungsmotiv schien alles, der Name gleichgültig. Man fragte nicht, was die Figuren bedeuteten, sondern hielt sich an das, was sie sind.

Um diesen Standpunkt zu teilen, braucht es eine Art von Augensinnlichkeit, die heutzutage selten sein mag, und den Germanen ist es überhaupt schwer, den Wert ganz nachzuempfinden, den der Romane dem leiblichen Sichhaben und -Tragen beimisst. Man darf daher nicht allzu rasch ungeduldig werden, wenn der nordische Reisende an diesem Orte, wo er die Darstellung der höchsten geistigen Potenzen erwartet, eine Enttäuschung erst überwinden muss. Rembrandt würde die Philosophie freilich anders gemalt haben.

Wer den guten Willen hat, den Bildern näher zu kommen, wird kein anderes Mittel finden als Figur um Figur zu analysieren und auswendig zu lernen und dann auf die Verbindungen zu achten, wie ein Glied das andere voraussetzt und bedingt. Das ist der Rat, den schon der Cicerone giebt. Ich weiss nicht, ob ihn viele befolgt haben. Man darf die Zeit nicht sparen. Es braucht viel Übung, um nur einmal festen Boden zu gewinnen. Unser Sehen ist so oberflächlich geworden durch die Masse der illustrierenden Tagesmalerei, wo es nur auf einen ungefähren Gesamteindruck ankommt, dass wir solchen alten Bildern gegenüber wieder mit dem Buchstabieren anfangen müssen.

Die Disputa.

Um einen Altar mit der Monstranz sitzen die vier Kirchenlehrer, auf die die Feststellung des Dogmas zurückgeht: Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustin. Rings herum Gläubige; würdevolle Gottesgelehrte, beschaulich ruhig dastehend; feurige Jünglinge, in Andacht und Anbetung sich zudrängend; da wird gelesen, dort wird gewiesen; es sind namenlose Figuren und berühmte Typen nebeneinander gestellt in dieser Versammlung. Ein Ehrenplatz ist vorbehalten für den Pabst Sixtus IV., den Onkel des regierenden Pabstes.

Das ist die irdische Scene. Darüber aber thronen die Personen der Dreieinigkeit und mit ihnen, in flachem Bogen entwickelt, ein Kranz von Heiligen. Ganz oben, gleichlaufend, schwebende Engel,

Christus, der sitzend seine Wundmale weist, dominiert das Ganze. Maria und Johannes begleiten ihn. Über ihm der segnende Gottvater, unter ihm die Taube. Ihr Kopf ist die genaue Mitte der Höhenachse des Bildes.

Disputa del santissimo sacramento nennt Vasari das Bild und der Name ist ihm bis heute geblieben; er passt aber nicht. Es wird nicht disputiert in diesem Kreise, kaum gesprochen. Das Allergewisseste sollte dargestellt sein, die sichere Gegenwart des höchsten Geheimnisses der Kirche, bekräftigt durch die Erscheinung der Himmlischen selbst.

Man versuche sich klar zu machen, wie die Aufgabe im Sinne der älteren Schule gelöst worden wäre. Verlangt war im Grunde nichts anderes als was den Inhalt so vieler Altarbilder ausmacht: eine Anzahl frommer Männer in ruhiger Coexistenz und darüber die Himmlischen, still, wie der Mond über dem Walde steht. Raffael sah von Anfang an ein, dass hier mit blossen Steh- oder Sitzmotiven nicht auszukommen war. Die ruhige Gemeinsamkeit musste ersetzt werden durch eine Versammlung mit Bewegung, mit lebhafterer Bethätigung. Er differenziert zunächst die vier Figuren der Hauptgruppe (die Kirchenlehrer) nach den Momenten des Lesens, des Meditierens, des visionären Aufblickens und des Diktierens. Er erfindet die schöne Gruppe der zudrängenden Jünglinge und bekommt so einen Gegensatz zu der ruhigen Präsentation der stehenden Kirchenmänner. Der Affekt erscheint gedämpfter noch einmal in der pathetischen Rückfigur vorn an den Altarstufen. Als Kontrast dazu auf der anderen Seite der Pabst Sixtus, ruhig und sicher mit hochgehobenem Haupt vorwärts blickend, der Kirchenfürst. Hinter ihm ein rein profanes Motiv: ein junger Bursche, der sich über die Brüstung lehnt und dem ein Mann den Papst zeigt,¹⁾ und gegenüber in der anderen Ecke des Bildes das Umgekehrte, ein Jüngling, der einen Alten weist. Der Alte steht über ein Buch gebeugt an einer Balustrade, andere sehen mithinein, er scheint zu erklären, der Jüngling aber ladet ihn ein, nach dem Altar in der Mitte zu gehen, wohin alles drängt. Man kann sagen, Raffael habe hier die eigensinnige Meinung, den Sektierer, malen wollen,²⁾ auf eine bestimmte Person ist es aber gewiss nicht abgesehen und das Motiv an sich hat kaum in dem vorgeschriebenen Programm Raffaels gestanden. Er sollte die Kirchenlehrer bringen, den Papst Sixtus und dann noch die eine oder andere Persönlichkeit,

¹⁾ Wie schon mehrfach beobachtet wurde, stammt der weisende Mann aus Leonards Anbetung der Könige, wo er an der gleichen Stelle vorkommt.

²⁾ Vgl. die ähnliche Gruppe in dem Bilde Filippinos „Der Triumph des Thomas“ (S. M. sopra Minerva).

für die man sich gerade interessierte: Raffael hat das gethan, im übrigen behielt er seine vollkommene Freiheit und konnte in namenlosen Figuren die Motive entwickeln, die er brauchte. Und damit treffen wir auf den Nerv der Sache: die Bedeutung des Bildes besteht nicht in seinen Einzelheiten, sondern in der Gesamtfügung und man wird ihm erst dann gerecht werden, wenn man erkennt, wie alles einzelne im Dienst der Gesamtwirkung steht und im Hinblick auf das Ganze erfunden ist.

Es soll sich doch niemand darüber täuschen lassen, dass das Psychologische hier nicht das Interessanteste ist. Ein Ghirlandajo wäre überzeugender gewesen in den Köpfen und Botticelli ergreifender im Ausdruck des religiösen Gefühles. Es ist keine Figur da, die sich mit dem Augustin in Ognissanti messen könnte. Die Leistung Raffaels liegt auf einer anderen Seite: ein Bild von diesen Dimensionen, mit so viel Tiefe, reich in den Bewegungsmotiven, ganz klar entwickelt und rhythmisch gegliedert, das war etwas ohnegleichen.

Die erste Kompositionsfrage bezog sich auf die Kirchenlehrer. Sie waren die Hauptgruppe und mussten als solche zur Geltung gebracht werden. Sollten sie gross sein, so durften sie nicht weit auf der Bühne zurückgeschoben werden, das Bild entwickelte sich dann aber als ein blösser Streifen; um ihm Tiefe zu geben, wagte Raffael nach anfänglichem Schwanken die Zurückschiebung der Kirchenväter und baute ihnen einen Stufenuntersatz. Damit kam die Komposition in die glücklichste Bahn. Das Stufenmotiv erwies sich als ausserordentlich fruchtbar, alle Figuren reichen sich gewissermassen die Hände und führen auf die Mitte zu. Ein Übriges geschah noch durch Zufügung der lebhaft gestikulierenden Männer jenseits des Altars, die nur dazu da sind, den hinten sitzenden Hieronymus und Ambrosius für das Auge herauszuholen.¹⁾

Eine entschiedene Strömung führt von links her der Mitte zu. Der weisende Jüngling, die Anbetenden und die pathetische Rückfigur geben eine Summe gleichlautender Bewegung, der das Auge gerne folgt. Raffael hat auch später immer auf diese Führung des Auges Bedacht genommen. Wenn nun hier die letzte der Zentralfiguren, der diktierende Augustin, sich umwendet, so begreift man den Zweck der Gebärde: es soll die Vermittlung mit der rechten Seite hergestellt werden, wo die Bewegung zum Stillstand gebracht ist. Formale Erwägungen der Art sind völlige Neuerungen dem 15. Jahrhundert gegenüber.

¹⁾ Sie sind erst ein Gedanke der letzten Stunde gewesen.

Raffael hat die Kirchenväter sonst in lauter ganz einfachen Ansichten gegeben. Gesenktes Profil, erhobenes Profil bei den zwei ersten, wenig abweichend der dritte. Und auch das Sitzen so einfach wie möglich. Das ist seine Ökonomie. Die entfernten Figuren, wenn sie gross wirken sollen, vertragen keine andere Behandlung. Ein quattrocentistisches Bild, wie Filippinos Triumph des Thomas, fehlt gerade in diesem Punkt.

Je weiter nach dem Vordergrund, um so reicher werden die Bewegungen. Das Reichste geben die Beugefiguren mit ihren Nachbarn in den Ecken. Diese Eckgruppen sind ganz symmetrisch angeordnet und in gleicher Art — durch Weisende — an die inneren Figuren geschlossen.¹⁾ Symmetrie durchwaltet das ganze Bild, ist aber im einzelnen überall mehr oder weniger verdeckt. Die grösste Ausweichung findet sich in der mittleren Zone. Indessen handelt es sich auch hier nicht um starke Verschiebungen. Raffael geht noch zage vor, er will binden und beruhigen, nicht aufwühlen und auseinanderreissen. Mit einer Feinfühligkeit, die man fromm nennen möchte, sind die Linien so geführt, dass keine der anderen wehe thut und bei aller Fülle der Eindruck der Ruhe vorwaltend bleiben soll. Im gleichen Sinne sind die zwei Hälften der Versammlung jeweilen durch die (landschaftliche) Hintergrundlinie geeinigt und mit dem oberen Figurenkranz in Konsonanz gebracht.

Bei solcher Art der ruhigen Linienfügung ist aber der höhere Gesichtspunkt die Klarheit der Erscheinung, die Raffael jedem Wesen gönnt. Wo die älteren Maler zusammenpressen, Kopf hinter Kopf schieben, da nimmt der in peruginischer Einfachheit grossgezogene Meister die Figuren auseinander, so dass jede sich in völliger Anschaulichkeit entwickeln kann. Auch hier sind neue Rücksichten auf das Auge massgebend. Die Behandlung von Menschenhaufen bei Botticelli oder Filippino fordert ein angespanntes Sehen aus der Nähe, wenn man in dem Gewimmel wirklich des einzelnen habhaft werden

¹⁾ Das Motiv der Brüstung ergab sich auf der einen Seite durch die einschneidende Thür, die Raffael durch Überbauung mit einem Mäuerchen unschädlich zu machen suchte. Er wiederholt dann das Motiv als Balustrade auf der anderen Seite. Der fortgeschrittene cinquecentistische Stil kann aber solche Eingriffe im Bild nicht dulden. Im Heliodorzimmer wird darum die Grundlinie des Bildes in der Höhe des Thürsturzes genommen. Dass Tizian noch in seinem »Tempelgang der Maria« einer Thür die Beine einiger Figuren ruhig opfert, ist für Venedig sehr bezeichnend. In Rom würde man eine solche Crudität nicht hingenommen haben.

will. Die Kunst des 16. Jahrhunderts, die den Blick aufs Ganze gerichtet hält, fordert die Vereinfachung prinzipiell.

Es sind Qualitäten solcher Art, die den Wert des Bildes bestimmen, nicht die Zeichnung im einzelnen. Dass das Bild schon eine beträchtliche Summe von wesentlich neuer Bewegung enthält, wird man nicht leugnen können, indessen ist hier doch noch manches befangen und unsicher. Sixtus IV. wirkt unklar, man weiss nicht recht, ob er geht oder stille steht, und entdeckt erst allmählich, dass er ein Buch gegen das Knie stemmt. Ganz unglücklich ist der weisende Jüngling gegenüber, der auf ein Motiv Lionardos zurückgeht. In den Köpfen berührt die Leerheit fast unangenehm, sobald sie nicht Porträt sind. Man darf garnicht daran denken, wie das Bild aussähe, wenn Leonardo mit seinen Menschen die Gemeinschaft der Gläubigen dargestellt hätte!

Allein, wie gesagt, die grossen Eigenschaften der Raffael'schen Disputa und die eigentlichen Bedingungen ihrer Wirkung sind die allgemeinen Momente. Die Einteilung der Wandfläche im ganzen, die Führung der unteren Figuren, der Schwung der oberen Kurve mit den Heiligen, der Gegensatz zwischen der Bewegung und dem feierlichen Thronen, die Verbindung von Reichtum und Ruhe ergeben hier ein Bild, das schon oft als vollkommenes Beispiel eines religiösen Monumentalstils gepriesen worden ist. Der besondere Charakter kommt ihm aber von der höchst reizvollen Ausgleichung zwischen der Befangenheit jugendlich zarter Empfindung und keimender Kraft.

Die Schule von Athen.

Der Theologie gegenüber findet man die Philosophie, die weltliche Forschung. Das Bild heisst »Schule von Athen«, doch ist der Name fast so willkürlich wie der der Disputa. Wenn man wollte, könnte man eher hier von einer Disputa sprechen, denn das Zentralmotiv sind die zwei disputierenden Häupter der Philosophie, Plato und Aristoteles. Daneben die Reihen der Hörer. In der Nähe Sokrates mit seinem eigenen Kreis. Er treibt sein Fragespiel und zählt an den Fingern die Voraussetzungen ab. Im Kostüm der Bedürfnislosen liegt dann Diogenes auf der Treppe. Ein schreibender, älterer Mann, dem die Tafel mit den harmonischen Accorden vorgehalten wird, mag Pythagoras sein. Nimmt man noch die Astronomen, Ptolomaeus und Zoroaster, und den Geometer Euclid, so ist das historische Material des Bildes erledigt.

Die Schwierigkeit der Komposition war hier eine gesteigerte, weil der Kreis der Himmlischen wegfiel. Raffael hatte keinen anderen

Ausweg, als die Architektur zu Hilfe zu rufen: er baute ein gewaltiges Hallengebäude und legte davor vier Stufen, die das Bild nach seiner ganzen Breite durchlaufen. So gewann er eine doppelte Bühne: den Raum unterhalb der Treppe und die Plattform oben.

Im Gegensatz zur Disputa, wo alle Teile nach dem Zentrum streben, löst sich das Ganze hier auf in eine Summe einzelner Gruppen, ja einzelner Figuren: der natürliche Ausdruck der vielgliedrigen, wissenschaftlichen Forschung. Ein Suchen nach bestimmten historischen Anspielungen ist hier so wenig angebracht wie dort. Einleuchtend ist der Gedanke, die physischen Wissenschaften unten zu gruppieren und den oberen Raum den spekulativen Denkern frei zu lassen, doch geht vielleicht auch diese Interpretation schon über das Ziel hinaus.

Die körperlich-geistigen Motive sind hier viel reicher als bei der Disputa. Der Stoff bedingte an sich eine grössere Mannigfaltigkeit, man merkt aber wohl, Raffael selbst war weiter gekommen und innerlich reicher geworden. Die Situationen sind schärfer charakterisiert. Die Gebärden sind sprechender. Man behält die Figuren besser im Kopf.

Es ist vor allem merkwürdig, was Raffael aus der Gruppe des Plato und Aristoteles gemacht hat. Das Thema war alt. Will man etwas vergleichen, so nehme man das Philosophierelief des Luca della Robbia vom Florentiner Campanile: zwei Italiener fahren mit südlicher Lebhaftigkeit aufeinander los, der eine beharrt auf dem Wortlaut seines Buches, der andere macht ihm mit allen zehn Fingern klar, dass das Unsinn sei. Andere Disputationen findet man auf Donatellos Bronzethüren in S. Lorenzo. Allein alle diese Motive musste Raffael verwerfen: der Geschmack des 16. Jahrhunderts fordert die Dämpfung der Gebärde. Vornehm-ruhig stehen die Philosophenfürsten nebeneinander; der eine mit vorgestrecktem Arm die Hand flach über den Boden breitend, es ist Aristoteles, der »baumeisterliche« Mann; der andere, Plato, mit erhobenem Finger nach oben weisend. Woher Raffael die Möglichkeit gekommen ist, die Persönlichkeiten in ihrem Gegensatz so zu charakterisieren, dass sie uns als glaubhafte Bilder der zwei Philosophen erscheinen, wissen wir nicht.

Eindrucksvolle Figuren sind es weiterhin, die rechts gegen den Rand zu stehen. Der Einsame mit weissem Bart, in den Mantel gehüllt, ganz einfach in der Silhouette, eine grosse stille Erscheinung. Daneben der andere, der auf dem Gesims sich vorlehnd, dem schreibenden Knaben zusieht, der gebückt mit übergeschlagenem Bein dasitzt und

ganz von vorn gesehen wird. An Figuren der Art muss man sich halten, um den Fortschritt zu ermessen.

Ganz neu ist das Motiv des Liegens bei Diogenes. Es ist der Kirchenbettler, der sich's auf den Treppenstufen bequem macht.

Und nun steigert sich der Reichtum immer mehr. Die Scene der geometrischen Demonstration ist nicht nur nach der psychologischen Seite vortrefflich erfunden, wie das Begreifen in verschiedenen Stadien auseinandergelegt ist, sondern auch die Bewegungen des Kniens und Beugens in den einzelnen Durchführungen verdienen genau aufgefassst und dem Gedächtnis eingeprägt zu werden.

Noch interessanter ist die Gruppe des Pythagoras. Ein Schreibender im Profil, niedrig sitzend, den einen Fuss auf einen Schemel gestellt, und hinter ihm vordrängend, sich überbeugend, andere Figuren: ein ganzer Kranz von Kurven. Dann ein zweiter Schreiber, auch sitzend, aber en face gesehen und komplizierter in der Gliederstellung, und zwischen beiden ein Stehender, der ein offenes Buch auf dem Schenkel festhält und daraus eine Stelle beizubringen scheint. Man zerbreche sich nun den Kopf nicht, was damit gemeint sein soll. Die Figur ist nicht aus dem geistigen Zusammenhang heraus entstanden, sie lebt nur von ihrem körperlichen Motiv. Der hochgesetzte Fuss, der übergreifende Arm, die Wendung des Oberkörpers und die damit kontrastierende Neigung des Kopfes geben ihr einen bedeutenden plastischen Inhalt. Und wenn es dem nordländischen Betrachter scheinen will, das reiche Motiv sei auf allzu künstliche Weise hervorgebracht, so ist vor dem voreiligen Urteil doch zu warnen. Der Italiener hat eine so viel grössere Bewegungsfähigkeit als wir, dass für ihn die Grenzen des Natürlichen ganz andere sind. Raffael betritt hier aber deutlich die Wege des Michelangelo und in der Nachfolge dieses stärkeren Willens hat er in der That zeitweise seine natürliche Empfindung verloren.¹⁾

Die Betrachtung darf indessen nicht stehen bleiben vor der Einzelfigur. Was Raffael da und dort an Bewegungsmotiven giebt, ist die kleinere Leistung gegenüber der Kunst, die in der Zu-

¹⁾ Die Entlehnungen aus den Paduaner Reliefs Donatellos (vergl. Vöge, Raffael und Donatello, 1896) beziehen sich auf so untergeordnete Figuren, dass man glauben möchte, sie seien scherhaft in die Komposition aufgenommen worden. Jedenfalls darf man nicht von Entlehnungen der Armut oder der Verlegenheit sprechen. Koopmann (Raffaels Handzeichnungen 1897, S. 380 ff.) hat mit bemerkenswerten Gründen zu beweisen versucht, sie seien ohne Zuthun des Meisters an ihren Platz gekommen. Im übrigen nimmt er die Sache entschieden zu tragisch.

sammenfügung der Figuren zur Gruppe liegt. Die ganze ältere Kunst hat nichts, was sich mit den vielgliedrigen Systemen hier irgend vergleichen liesse. Die Gruppe der Geometer löst ein Problem, das überhaupt wenige aufgenommen haben: fünf Personen auf einen Punkt gerichtet, ganz klar entwickelt, ganz »rein« in der Linie und mit welchem Reichtum an Wendungen! Und so die gegenüberliegende, noch grösser angelegte Gruppe: wie die mannigfaltigen Bewegungen sich ergänzen, wie die vielen Figuren in einen notwendigen Zusammenhang gebracht sind, zu einem vielstimmigen Gesang sich einigen, wo alles wie selbstverständlich erscheint, ist von der höchsten Art. Wenn man das Ganze des Gefüges ansieht, so wird man dann auch verstehen, was der Jüngling zu hinterst in dieser Gesellschaft soll: man vermutet ein fürstliches Porträt in ihm, sei es so, — seine formale Funktion aber ist jedenfalls keine andere, als in dem Knäuel von Kurvenlinien die notwendige Vertikale darzustellen.

Wie in der Disputa, so ist auch hier der Reichtum nach vorn geschoben. Hinten auf der Plattform ein Wald von Senkrechten, vorn, wo die Figuren gross sind, die gebogenen Linien und die komplizierten Verknüpfungen.

Um die Mittelfiguren herum ist alles symmetrisch, dann lockert sich die Gebundenheit und unsymmetrisch strömt auf einer Seite die obere Masse über die Treppe hinunter, eine Gleichgewichtsstörung, die dann durch die Asymmetrie der Vordergrundsgruppen wieder aufgehoben wird.

Dass in der grossen Menge die weitzurückstehenden Figuren des Plato und Aristoteles noch als Hauptfiguren wirken können, ist gewiss merkwürdig, und doppelt unbegreiflich, wenn man auf den Grössenmasstab Acht hat, der nach einer idealen Rechnung nach hinten zu rapid abnimmt: Diogenes auf der Treppe hat plötzlich ganz andere Verhältnisse als die benachbarten Figuren des Vordergrundes. Das Wunder erklärt sich aus der Art, wie die Architektur benutzt ist: die disputierenden Philosophen stehen gerade im Lichten des letzten Bogens. Ohne diesen Heiligenschein, der in den konzentrischen Linien der vordern Gewölbe mächtig nachklingt, wären die Leute verloren. Ich erinnere an die Verwendung eines ähnlichen Motivs in Lionardos Abendmahl. Man nehme das Architektonische weg und die ganze Komposition fällt zusammen.

Das Verhältnis der Figuren zum Raum ist hier aber überhaupt in einem ganz neuen Sinne empfunden. Hoch über den Häuptern der

Menschen gehen die gewaltigen Wölbungen hin und der ruhige, tiefe Atem dieser Hallen teilt sich dem Beschauer mit. Aus solchem Geiste heraus war der neue Sankt Peter Bramantes concipiert und nach der Behauptung Vasaris würde Bramante auch als Urheber der Architektur des Freskos zu gelten haben.¹⁾

Der Parnass.

Man darf glauben, dass Raffael froh war, bei der dritten Aufgabe, dem Bilde der Dichter, nicht noch einmal einer gleichen Wand sich gegenüber zu finden. Die schmalere Fläche hier mit dem Fenster in der Mitte brachte von selbst neue Gedanken. Raffael überbaute das Fenster mit einem Hügel, dem leibhaften Parnass, und bekam so unten zwei kleine Vordergrundräume und oben ein breiteres Podium. Das ist der Ort, wo Apoll mit seinen Musen sitzt. Auch Homer darf da weilen und im Hintergrund sind weiterhin noch Dante und Virgil²⁾ zu erkennen. Das übrige Volk der Dichter drängt sich an den Hängen des Hügels herum, einzeln dahinwandelnd oder zusammenstehend in Gruppen, wo dann ein lässiges Gespräch geführt wird, oder wo ein lebhafter Er-

¹⁾ Disputa und Schule von Athen sind vornehmlich durch Stiche in Deutschland bekannt geworden und den gewaltigen Raumeindruck der Fresken wird auch ein oberflächlicher Stich noch immer besser geben als jede Photographie. Im vorigen Jahrhundert hat Volpato in einer Folge von sieben Blättern die Stanzen gestochen, sie sind generationenlang das Andenken gewesen, was sich der Reisende von Rom nach Hause brachte und man darf über diese Blätter auch heute noch nicht gering denken, wo Keller und Jacoby die Aufgabe mit anderen Augen und mit anderen Mitteln angegriffen haben. Jos. Kellers »Disputa«, die 1841—1856 entstand, drängt schon durch die Grösse der Platte alles Ältere zurück, und während Volpato nur die Konfiguration im ganzen wiederzugeben suchte, möchte der Stift des Deutschen in alle Tiefen raffaelischer Charakteristik hinabdringen. Klar, fest, stark-schattig stellt er seine Gestalten auf die Fläche, er will vor allem deutlich sein und kümmert sich nicht darum, den lichten Ton des Fresko seinem Bild zu erhalten. Gerade hier setzt Jacoby mit der Arbeit ein. Seine »Schule von Athen« ist das Resultat zehnjähriger Arbeit (1872—1882). Der Laie macht sich keine Vorstellung, wie viel Überlegung es kostete, für jeden Farbenwert des Originals den entsprechenden Ton auf der Kupferplatte zu finden, das Weiche der Malerei wiederzugeben und innerhalb der hellen Freskoskala räumlich klar zu bleiben. Der Stich erschien als eine Leistung ohne gleichen. Vielleicht geht er aber mit seinen Intentionen überhaupt über die Grenzen hinaus, die den graphischen Künsten in diesem Falle gesetzt sind und es gibt noch immer Liebhaber, die bei einer so bedeutenden Verkleinerung des Originals den abgekürzten Ausdruck des ganz einfachen alten Linienstisches begehrenswerter finden, weil es so viel eher möglich ist, von der Monumentalität des Eindruckes etwas zu bewahren.

²⁾ Virgil nicht mehr phantastisch kostümiert, mit spitzer Krone, wie noch bei Botticelli, sondern schon antik, der römische Dichter. So zuerst bei Signorelli (Orvieto). Vgl. Volkmann, iconografia Dantesca S. 72.

zähler die Aufmerksamkeit bannt. Da das Dichten keine gesellschaftliche Arbeit ist, so war es schwer, die Dichter in einem Gruppenbild psychologisch zu charakterisieren. Raffael beschränkte sich, den Ausdruck der Inspiration zweimal zu geben, bei dem geigenspielenden Gott, der entzückt aufwärts schaut, und bei Homer, der begeistert vor sich hinspricht, und ebenfalls aufwärts schaut, aber mit toten Augen. Für die anderen Gruppen verlangte die künstlerische Ökonomie die geminderte Erregung: der heilige Wahnsinn hat nur in der Nähe des Gottes seinen Platz, unten befinden wir uns unter Unseregleichen. Zu bestimmter Namengebung werden wir auch hier nicht aufgefordert. Durch Beischrift ist Sappho kenntlich gemacht, weil sonst niemand gewusst hätte, was das für ein Frauenzimmer sei. Raffael war es offenbar darum zu thun, eine weibliche Kontrastfigur zu bekommen. Dante ist klein und fast nebensächlich bloss angeschoben. Die eigentlich augenfälligen Figuren sind namenlose Typen. Zwei Porträtköpfe nur sehen uns aus dem Gewühl in die Augen: der eine, ganz am Rande rechts, ist wahrscheinlich Sannazaro; für den anderen, dem Raffael die Haltung seines Selbstporträts gegeben hat, ist eine glaubhafte Bestimmung noch nicht gefunden.

Apollo sitzt und zwei Musen, ihm zur Seite, sitzen ebenfalls; er in Face-, die Musen in Profilstellung. Das giebt zunächst ein breites Dreieck, das Zentrum der Komposition. Die übrigen Musen stehen hinten herum. Die Kette schliesst rechts mit einer majestätischen Rückfigur und darauf antwortet, von der anderen Seite her, die Frontfigur Homers. Diese zwei Gestalten sind die Eckpfeiler der parnassischen Gesellschaft. Die gross konstruierte Gruppe klingt dann aus in dem Knaben zu Füssen Homers, der seine Worte mit dem Griffel auffängt; drüben aber nimmt die Komposition eine unerwartete Wendung, indem sie sich in die Tiefe hineinzieht: der nächste neben der weiblichen Rückfigur ist nur noch zu drei Vierteln sichtbar, er schreitet jenseits der Höhe bildeinwärts.

Diese Bewegung verstärkt sich für den Eindruck durch die Lorbeerstämmchen, die da hinten hervorkommen, und geht man der Disposition der Bäume im Bilde überhaupt nach, so wird man sehen, wie sehr auf ihre Funktion gerechnet ist. Sie bringen eine Diagonalbewegung in die Komposition und lösen die Starrheit der symmetrischen Ordnung. Ohne die mittleren Stämme aber würde Apoll unter seinen Musen überhaupt versinken.

Für die Vordergrundsgruppen wurde ein Kontrast unter sich insofern erreicht, als die linke, mit dem Baum als Kern, ganz isoliert er-

scheint, während rechts der Zusammenhang mit den oberen Figuren gewahrt ist. Es ist derselbe Bewegungszug wie in der Schule von Athen.

Der Parnass besitzt eine geringere Raumschönheit als die anderen Bilder. Es geht eng und gedrängt zu auf dem Berge und unter den Figurenmotiven sind wenige, die überzeugend wirken. Allzuviiele sind von einer gewissen Kleinlichkeit angekränkelt. Am allerunglücklichsten sind die Musen, leere Bildungen, die nicht interessanter werden durch einzelne »antikische« Kunststückchen. Von den sitzenden ahmt eine in der Draperie die Ariadne nach, die andere möchte in der Bewegung auf eine Figur wie die sogenannte Schutzflehende zurückzuführen sein. Die Entblössung der Schulter, ein Motiv, was sich aufdringlich wiederholt, ist ebenfalls aus der Antike zu erklären. Wenn Raffael nur lebendigere Schultern zu zeigen hätte! Trotz aller Rundlichkeit der Formen denkt man mit Sehnsucht an die eckigen Grazien Botticellis zurück. Ein einziges Stück Naturanschauung fällt auf: das ist der Nacken der stehenden Rückfigur, der rechte Nacken einer Römerin.

Die besten Figuren sind die ganz schlichten. Zu welch ungeheuerlichen Erfindungen aber die Sucht führt, interessant in der Bewegung zu sein, zeigt die verdrehte Sappho. Hier hat Raffael die Richtung momentan ganz verloren und sich in eine Konkurrenz mit Michelangelo eingelassen, ohne ihn eigentlich zu verstehen. Es genügt, eine der sixtinischen Sibyllen mit dieser unglücklichen Dichterin zusammenzuhalten, um des Unterschiedes gewahr zu werden.

Ein anderes Bravourstück, das wir nicht tadeln wollen, ist die starke Verkürzung bei dem Arm des vorwärtsweisenden Mannes. Derartige Probleme musste damals jeder lösen. Michelangelo hat in seinem Gott Vater, der die Sonne schafft, seine Meinung hierüber gesagt.

Von einer Eigentümlichkeit in der Raumrechnung des Bildes muss noch die Rede sein. Es fällt auf, dass die Sappho und ihr Gegenüber den Rahmen des Fensters überschneiden. Das ist unangenehm, weil die Figuren so die Fläche zu verlassen scheinen und man kann sich nicht vorstellen, wie Raffael eine solche Brutalität sich zu schulden kommen liess. In der That rechnete er ganz anders: er glaubte mit dem perspektivisch gemalten Thorbogen, der das Bild umschliesst, das Fenster zurückdrängen zu können, so dass man glaubte, es liege schon ein Stück weit im Bilde zurück. Das ist eine falsche Rechnung gewesen und Raffael hat später nie wieder etwas derartiges versucht; neuere Kupferstecher aber haben den Fehler vervierfacht, indem sie

unter Weglassung des äusseren Rahmens, der allein die Raumerkärung giebt, das Bild gestochen haben.¹⁾

Die Jurisprudenz.

Eine Versammlung von Juristen zu malen, ist Raffael erspart geblieben. Für die vierte Wand waren nur zwei kleinere Zeremonienbilder aus der Rechtsgeschichte zu Seiten des Fensters vorgesehen und darüber in dem Schildbogen die sitzenden Figuren der Stärke, Vorsicht und Mässigung, wie sie bei der Rechtspflege von nöten sind.

Diese Tugendgestalten werden als Ausdruck dessen, was sie vorstellen sollen, niemanden entzücken. Es sind gleichgültige Frauenfiguren, die zwei äusseren stark bewegt, die mittlere beruhigter. Alle sitzen tief, dem reicheren Bewegungsmotiv zuliebe. Mit schwer begreiflicher Umständlichkeit sieht man die »Mässigung« ihr Zaumzeug hoch heben. Sie schliesst sich in der Gesamtbewegung an die Sappho im Parnass an. Die Wendung des Oberkörpers, der übergreifende Arm, die Lage der Beine sind ähnlich. Allein sie ist doch besser, grösser entworfen und nicht so zerrissen. Das Wachsen des Stiles ist hier gut zu beobachten. Die »Vorsicht«, die schon durch ihre Ruhe sympathisch wirkt, besitzt eine sehr schöne Linie und zeigt in der Zeichnung gegenüber dem Parnass schon höhere Begriffe von Klarheit, man braucht nur den aufgestützten Arm mit dem gleichen Motiv bei der Muse zur Linken Apollos zu vergleichen, wo das Wesentliche der Bewegung gar nicht herauskommt. Von hier geht dann die Entwicklung weiter zu den Sibyllen in S. M. della pace: eine ungeheuere Steigerung des Bewegungsreichtums und ein gleicher Fortschritt in der Klarmachung des Motivs. Die dritte der Sibyllen müsste hier im besonderen angezogen werden. Wie überzeugend das Struktive herausgearbeitet ist in Kopf und Hals und Ellenbogengelenk!

Die Sibyllen sind vor einen dunkeln Teppichgrund gesetzt, während die Tugenden der Jurisprudenz vor hellem blauen Himmel stehen; auch das ein wesentliches Merkmal des Stilunterschieds.

¹⁾ Die Grisaillen unterhalb des Parnasses kann ich nicht für gleichzeitig mit den übrigen Malereien des Zimmers halten. Der neuerdings von Wickhoff versuchten Erklärung gegenüber scheint mir doch die ältere Interpretation, die hier Augustus sah, wie er das Verbrennen der Aeneide hindert, und Alexander, der die Gedichte Homers in einem Schrein birgt, ihre Vorteile immer noch zu haben, insofern die Gebärden schlechterdings nicht anders verstanden werden können. Es ist kein Verbrennenlassen von Büchern dargestellt, sondern die Inhibierung des Aktes und nicht ein Herausgeben von Schriften aus einem Sarkophag, sondern ein Hineinlegen. Ich glaube, jeder unbefangene Betrachter wird in diesem Sinne entscheiden.

Die zwei Scenen aus der Rechtsgeschichte, die Übergabe des weltlichen und geistlichen Gesetzbuches, interessieren zunächst als Formulierungen eines zeremoniösen Vorganges im Geiste des beginnenden 16. Jahrhunderts, dann aber ist gerade da, wo die Disputa anschliesst, in überraschendster Weise zu sehen, wie Raffael am Ende der Arbeiten in der Camera della segnatura breit und ruhig zu werden anfängt und auch in der Figurengrösse ist er schon weit über den anfänglichen Masstab hinausgewachsen.

Schade, dass der Raum nicht mehr seine alte Holzvertäfelung besitzt. Er würde jedenfalls ruhiger wirken als jetzt mit den weissen Stehfiguren (in Malerei) an der Brüstung. Es möchte an sich immer etwas Bedenkliches haben, Figuren unter Figuren zu stellen. Das Motiv wiederholt sich in den folgenden Stanzen; man verträgt es aber dort, wo es auf eine gleichzeitige Anordnung zurückgeht, viel besser, weil diese Karyatiden in ihrer plastischen Behandlung den ganz malerisch behandelten Bildern in entschiedenerem Kontrast sich gegenüberstehen; man kann sagen, sie machen das Bild erst zum Bild, indem sie es in die Fläche zurückdrängen. Dieses Verhältnis existiert aber in der ersten Stanze mit ihrem noch wenig malerischen Stile nicht.

4. Die Camera d'Eliodoro.

Nach den Repräsentationsbildern der Camera della segnatura betreten wir im zweiten Raum den Saal der Geschichten. Mehr als das: den Saal des neuen grossen malerischen Stils. Die Figuren sind grösser in der Dimension und wuchtiger in der plastischen Erscheinung. Es sieht aus, als ob ein Loch in die Mauer geschlagen sei: aus tiefer dunkler Höhlung kommen die Figuren hervor und die einrahmenden Bogenleibungen sind mit plastisch-illusionären Schatten behandelt. Blickt man auf die Disputa zurück, so erscheint sie wie ein Teppich, ganz flächenmässig und licht. Die Bilder geben jetzt weniger, aber das Wenige wirkt gewaltiger. Keine künstlichen, fein gefügten Configurationn, sondern mächtige Massen, die in starken Kontrasten gegeneinander wirken. Nichts mehr von der halbwahren Zierlichkeit, keine Schaustellung posirender Philosophen und Dichter, dafür viel Leidenschaft und ausdrucksvolle Bewegung. Als Dekoration wird die erste Stanze immer höher stehen, im Heliodorzimmer aber hat Raffael die Muster monumentalierter Erzählung für alle Zeiten geliefert.

Die Züchtigung Heliodors.

Im 2. Buch der Maccabäer wird erzählt, wie der syrische Feldherr Heliodor nach Jerusalem gezogen sei, um dort, im Auftrage seines Königs, die Gelder der Witwen und Waisen aus dem Tempel zu rauben. Klagend liefen die Frauen und die Kinder, die um ihr Gut kommen sollten, in den Strassen herum. Schreckensbleich betete der Hohepriester am Altar. Durch keine Vorstellungen und Bitten war Heliodor von seinem Vorhaben abzubringen, er bricht in die Schatzkammer ein, leert die Kisten — da aber erscheint plötzlich ein himmlischer Reiter in goldener Rüstung, der den Räuber niederwirft und mit den Hufen seines Pferdes treten lässt, während zwei Jünglinge ihn mit Ruten schlagen.

Das ist der Text.

Was er an successiven Momenten enthält, hat Raffael in einem Bilde gesammelt, nicht nach Weise der alten Maler, die ruhig verschiedene Scenen neben- und übereinander stellten, sondern unter Wahrung der Einheit von Ort und Zeit. Er giebt nicht die Scene in der Schatzkammer, sondern zeigt, wie Heliodor den Tempel mit den geraubten Schätzen eben verlassen will; die Weiber und Kinder, von denen es heisst, sie seien heulend auf den Gassen herumgelaufen, bringt er an den gleichen Ort und lässt sie zu Zeugen des göttlichen Eingreifens werden und der Hohepriester, der Gott um Hilfe anfleht, hat so natürlich auch seinen Platz im Bild.

Nun lag für das Publikum damals die grösste Überraschung in der Art, wie Raffael die Scenen disponierte. Man war an nichts anderes gewöhnt als in der Mitte des Bildes die Hauptaktion zu finden: hier stiess man auf eine grosse Leere im Zentrum und die entscheidende Scene ist ganz an den Rand geschoben. Wir können uns den Eindruck einer solchen Komposition kaum mehr in genügender Stärke vorstellen, da wir seither in ganz anderen »Formlosigkeiten« grossgezogen worden sind, die Leute damals aber mussten in der That glauben, die Geschichte mit der Plötzlichkeit des Wunders vor ihren Augen sich vollziehen zu sehen.

Dazu kommt, dass die Scene der Bestrafung ebenfalls nach neuen dramatischen Gesetzen entwickelt ist. Es lässt sich genau sagen, wie das Quattrocento den Vorgang erzählt haben würde: Heliodor läge blutend unter den Hufen des Pferdes und von beiden Seiten würden die Geisseljünglinge auf ihn einschlagen.¹⁾ Raffael giebt den Moment der Erwartung. Der Missethäter ist eben niedergeworfen worden, der

¹⁾ So noch bei Michelangelo, der in der Sixtinischen Decke, allerdings auf kleinem Raum (in einem der Bronzamedaillons), die Geschichte auch bringt.

Reiter nimmt sein Pferd herum, um ihn mit den Hufen zu treffen, die Jünglinge mit den Ruten aber stürmen überhaupt erst heran. So hat Giulio Romano später die schöne Steinigung des Stephanus (in Genua) komponiert: die Steine sind erhoben, aber der Heilige ist noch unverletzt.¹⁾ Hier hat die Bewegung der Jünglinge noch den besonderen Vorteil, dass die Wucht ihres Laufes nachträglich auch dem Pferde zu gute kommt, indem die Vorstellung auch da unwillkürlich dasselbe blitzschnelle Erscheinen ergänzt. Die Eile der Bewegung, wobei die Füsse den Boden nicht berühren, ist bewunderungswürdig gegeben. Das Pferd ist weniger gut. Raffael war kein Tiermaler.

Den gestürzten Heliodor, über den das Strafgericht hereinbricht, würde das Quattrocento als den gemeinen Bösewicht charakterisiert und nach dem Geschmack der Kinder an ihm kein gutes Haar gelassen haben. Das 16. Jahrhundert denkt anders. Raffael hat ihn nicht unedel gebildet. Seine Begleiter brüllen, er selbst behält auch in der Erniedrigung Ruhe und Würde. Der Kopf an sich ist ein Musterbeispiel cinquecentistischer Ausdrucksenergie. Das schmerzvolle Emporrichten des Kopfes, wobei in wenigen Formen das Wesentliche gegeben ist, hat vorher nicht seines gleichen, wie denn auch das Motiv des Körpers als neu und folgewichtig aufgefasst sein will.²⁾

Der Reitergruppe gegenüber findet man die Weiber und Kinder: zusammengepresst, stockend in der Bewegung, gebunden in der Umrisslinie. Mit einfachen Mitteln ist der Eindruck der Menge gegeben. Man zähle die Figuren und man wird erstaunen, wie wenige es sind, aber alle Bewegungen, das fragende Aufsehen und das Hinweisen, das Zurückfahren und Sichbergenwollen sind in stark sprechenden Linien und höchst wirksamen Kontrasten entwickelt.

Über der Menge thront in der Sänfte, ganz ruhig, der Papst Julius II. Er blickt bildeinwärts, nach der Tiefe. Seine Begleitung, ebenfalls Porträtfiguren, nimmt gar keinen Anteil an dem, was geschieht, und wir begreifen nicht, wie Raffael die geistige Einheit des Bildes preisgeben möchte. Vermutlich handelte es sich hier um eine Konzession an den Geschmack des Papstes, der im Sinne des 15. Jahrhunderts die persönliche Assistenz wünschte. Die Kunstrakrate mochten wohl fordern, dass alle Personen im Bilde teilnehmend dargestellt seien, in

¹⁾ Derselbe Gedanke, wie er schon bei der Steinigung des Stephanus in den sixtinischen Teppichen zur Ausführung gebracht worden ist.

²⁾ Die Herleitung aus der Antike (Motiv eines Flussgottes), wie sie von Zeit zu Zeit vorgeschlagen wird, möchte ich nicht befürworten.

Wirklichkeit ging man immer wieder davon ab. In diesem Falle zog Raffael den Vorteil aus der päpstlichen Laune, dass er zu so viel Aufregung in seiner Geschichte einen Kontrast der Ruhe bekam.

An dem Pfeiler nach der Tiefe zu sieht man zwei Knaben empor-klettern. Was sollen sie? Man darf glauben, dass ein so auffallendes Motiv keine blosse Zuthat ist, die auch fehlen könnte. Sie sind in der Komposition notwendig, als Ausgleichung zu dem gefallenen Heliodor. Die Schale der Wage, auf einer Seite niedergedrückt, springt auf der andern empor. Das »Unten« wird überhaupt erst wirksam durch diesen Gegensatz.¹⁾

So wie die Kletterer behandelt sind, üben sie aber auch noch eine andere Funktion aus: sie leiten das Auge in das Bild hinein, dem Zentrum zu, wo wir nun schliesslich den betenden Priester finden. Er kniet am Altar und weiss nicht, dass sein Gebet schon erhört ist. Der Grundton der flehenden Hilflosigkeit wird zentral fest gehalten.

Petri Befreiung.

Wie Petrus im Kerker liegt und nachts von einem Engel aufgerufen wird; wie er, noch immer ein Träumender, mit dem Engel hinausschreitet; wie die Wachen alarmiert werden, als die Flucht bemerkt worden ist, — das hat Raffael in drei Bildern erzählt, die sich scheinbar ganz von selbst auf der knappen Fläche einer fenster-durchbrochenen Wand disponiert haben. In der Mitte der Gefängnisraum, dessen vordere Wand ganz in ein Gitter aufgelöst ist und so den Einblick frei giebt; rechts und links Treppen, die vom Vordergrund aus emporführen und für den Eindruck der Tiefendistanz wichtig sind: es durfte nicht die Vorstellung entstehen, als liege der Hohlraum des Kerkers unmittelbar über dem Hohlraum der Fensternische.

Petrus sitzt schlafend am Boden, die Hände wie betend über den Knien zusammengelegt, der Kopf um ein wenig geneigt. Der Engel in lichter Glorie beugt sich zu ihm, röhrt ihn mit einer Hand an der Schulter und weist mit der anderen hinaus. Zwei Wächter in starrer Rüstung stehen schlafbefangen an der Mauer zu beiden Seiten. Kann man die Scene einfacher geben? Und doch hat es eines Raffaels bedurft, um sie so zu sehen. Die Geschichte ist auch später nie mehr so schlicht und so eindrücklich erzählt worden.

Es giebt von Domenichino ein Bild von Petri Befreiung, weltbekannt, weil es in der Kirche hängt, wo man die heiligen Ketten

¹⁾ Der Hinweis auf ein ähnliches Motiv auf Donatellos Relief mit dem Wunder des Esels ist für Raffael nicht belastend. Wer wollte hier von Entlehnungen sprechen?

aufbewahrt, in S. Pietro in Vincoli. Auch da der Engel, der sich herabneigt und Petrus an der Schulter fasst, der alte Mann erwacht und fährt erschrocken zurück vor der Erscheinung. Warum hat Raffael ihn schlafend gegeben? Weil er nur so die fromme Ergebenheit des Gefangenen ausdrücken konnte, während das Erschrecken ein Affekt ist, wo die Guten und die Bösen sich nicht unterscheiden. Domenichino sucht die Verkürzung und wirkt unruhig. Raffael giebt die ganz schlichte Längsansicht und wirkt friedlich und still. Auch dort sind zwei Wächter im Kerker, der eine liegt am Boden, der andere lehnt sich an die Wand; mit ihren aufdringlichen Bewegungen und den ganz ausgeführten Köpfen nehmen sie die Aufmerksamkeit ebenso in Anspruch wie die Hauptfiguren. Wie fein hat Raffael da unterschieden. Seine Wächter gehen ganz zusammen mit der Wand, sie sind nur die lebendige Mauer und wir brauchen auch nicht die gemeinen Gesichter zu sehen, für die wir uns garnicht interessieren. Dass Raffael auf eine Detailschilderung der Kerkermauern sich auch nicht eingelassen hat, ist selbstverständlich.

Beim Herausführen aus dem Gefängnis, was die ältere Kunst als den Kern der Geschichte zu geben pflegt, wird man Petrus immer redend finden: er unterhält sich mit dem Engel. Raffael dachte an die Worte der Schrift: er ging hinaus wie im Traum. Er wird vom Engel an der Hand geführt, aber er sieht den Engel nicht an, er sieht auch nicht auf den Weg: mit gross geöffneten Augen ins Leere blickend, schreitet er in der That dahin wie ein Träumender. Der Eindruck wird nun wesentlich verstärkt durch die Art wie die Figur aus der Finsternis hervorkommt, verdeckt zum Teil durch das strahlende Licht des Engels. Hier spricht der Maler in Raffael, der schon in dem Dämmerschein des Kerkers etwas ganz Neues gegeben hatte. Was soll man von dem Engel sagen? Er ist das unvergessbare Bild des leichthinschreitenden, wegeöffnenden Führers.

Die Treppen hüben und drüben sind besetzt von schlafenden Soldaten. Die Alarmierung ist in der Bibel ebenfalls erwähnt. Sie soll am Morgen stattgefunden haben. Raffael behält hier die einheitliche Zeit, und um der Lichterscheinung rechts ein Gegengewicht zu geben, lässt er eine Viertelscheibe des Mondes am Himmel stehen, während es im Osten anfängt zu dämmern. Dazu dann noch ein malerisches Bravourstück: das flackernde Licht einer Fackel, das auf den Steinen und den blanken Rüstungen einen roten Wiederschein giebt.

Vielleicht ist die Befreiung Petri mehr als irgend ein anderes Bild geeignet, den Zögernden der Bewunderung Raffaels zuzuführen.

Die Messe von Bolsena.

Die »Messe von Bolsena« ist die Geschichte eines ungläubigen Priesters, dem am Altar die Hostie unter den Händen zu bluten anfängt. Man sollte denken, das gäbe ein höchst affektvolles Bild: der Priester erschrocken, auffahrend, die Zuschauer überwältigt von dem Anblick des Wunders. Die Scene ist auch von andern so gemalt worden, Raffael aber nimmt nicht diesen Weg. Der Priester, der da vor dem Altar kniet und im Profil gesehen wird, springt nicht auf, sondern regungslos hält er die rotgezeichnete Scheibe der Hostie vor sich hin. Es kämpft in ihm und das ist psychologisch tiefer als wenn er plötzlich in Verzückung käme. Durch die Regungslosigkeit der Hauptperson gewinnt nun aber Raffael ausserdem den Ausgangspunkt für eine wundervolle Steigerung, wie das Geschehene auf die gläubige Menge wirkt. Die Chorknaben, die die nächsten sind, flüstern unter einander, die Körper kommen in Bewegung, der vorderste neigt sich unwillkürlich in Anbetung. Auf der Treppe aber entsteht ein Drücken und Drängen, bis die Wallung ihren Höhepunkt erreicht in der Frau ganz vorn, die aufgesprungen ist und mit Blick und Gebärde, ja mit der ganzen Gestalt emporverlangend als eine Verkörperung des Glaubens überhaupt gedeutet werden könnte. So wenigstens haben ältere Künstler die Fides sich vorgestellt und es giebt ein Relief des Civitali, das in dem zurückgeworfenen Kopf mit dem halbverlorenen Profil die grösste Ähnlichkeit besitzt. (Florenz, Museo Nazionale.) Den Schluss der Kette bilden hockende Frauen mit Kindern, unten an der Treppenwange gelagert, die stumpfe Menge, die noch nichts von dem Vorgang ahnt.



Domenichino. Befreiung Petri.

Auch hier wollte der Papst mit Gefolge dabei sein. Raffael räumte ihm die ganze eine Hälfte des Bildes ein, er brachte ihn sogar — nach anfänglichem Zögern — auf gleiche Höhe mit der Hauptfigur, sodass die Zweie Profil gegen Profil sich gegenüberknien, der staunende junge Priester und der alte Papst in seiner rituellen Gebetshaltung, ganz unbewegt wie das Prinzip der Kirche. Beträchtlich tiefer eine Gruppe von Kardinälen, feine Porträtköpfe, von denen aber keiner gegen den Herren aufkommt. Im Vordergrund die Schweizer mit der päpstlichen Sänfte, auch sie knieend, klar ausgesprochene Existenzen, ohne geistige Spannung. Der Reflex des Wunders ist hier nichts als ein profanes Aufhorchen bei dem einen oder anderen, was denn los sei.

Die Komposition ist also auf ein grosses Kontrastmotiv aufgebaut, wie es durch die Beschaffenheit der Wandfläche nahegelegt war. An einen kirchlichen Innenraum war nicht zu denken. Wieder sass ein Fenster in der Mauer, auf das man Bezug nehmen musste. Raffael baute eine Terrasse mit seitlich abwärts führenden Treppen und stellte den Altar so darauf, dass er in die Bildmitte kam. Er umzog die Terrasse mit einer flachrunden Brüstung und erst im Hintergrund kommt etwas von kirchlicher Architektur. Da das Fenster nicht in der Mitte der Wand sitzt, so ergab sich eine Ungleichwertigkeit der zwei Bildhälften, der dadurch abgeholfen ist, dass die linke (schmalere) Seite höher emporgeführt ist. Darin beruht die Legitimation der Männer, die hinter dem Priester über der Brüstung erscheinen und die des blossen verdeutlichenden Weisens wegen nicht nötig gewesen wären.¹⁾

Das letzte Bild des Saales, die Begegnung Leos I. mit Attila, ist eine Enttäuschung. Man merkt wohl worauf es abgesehen war, dass der Papst mit seinem Gefolge in ruhiger Würde der erregten Horde des Hunnenkönigs die Spitze bieten sollte, obwohl er räumlich die schwächere Partei ist, allein der Effekt kommt nicht zu stande. Man kann nicht sagen, die Erscheinung der himmlischen Helfer, Petrus und Paulus, die von oben auf Attila drohend einsprechen, zerstöre die Wirkung: der Kontrast an sich ist nicht gut entwickelt. Man hat Mühe, Attila überhaupt zu finden. Nebenfiguren drängen sich irreführend vor, es giebt Dissonanzen in der Linienführung und Unklarheiten der widrigsten Art, so dass Raffaels Autorschaft bei diesem Bilde, das auch im Ton aus der Reihe der anderen herausfällt, jedenfalls nur als eine bedingte

¹⁾ Raffael hält an der Annahme fest, der Beschauer stehe genau in der Mittelachse dem Bild gegenüber, daher überschneidet der linke Fensterrahmen ein Stück des Raumes.

anzunehmen ist. Für unsere Fragestellungen fällt es ausser Betracht.¹⁾

Und ebenso können wir der Raffaelschule nicht mehr in das dritte Zimmer folgen, mit dem Borgobrand. Das Hauptbild, nach dem der Raum benannt wird, hat zwar sehr schöne Einzelmotive, aber das Gute mischt sich mit Minderwertigem und das Ganze entbehrt der Geschlossenheit einer originalen Komposition. Die wassertragende Frau, die Löschenden und die Gruppe der Fliehenden wird man gerne als Raffaelsche Erfindungen anerkennen und für die Bildung des Einzelschönen in seinen letzten Lebensjahren sind sie sehr aufschlussreich, die Linie der grossen Erzählung aber geht weiter in den Kartons zu den Teppichen der sixtinischen Kapelle.

5. Die Teppichkartons.

Die sieben Kartons im Kensington-Museum, die sich allein aus einer Serie von zehn erhalten haben, sind die Parthenon-Skulpturen der neueren Kunst genannt worden. An Ruhm und weitgreifender Wirkung übertreffen sie jedenfalls die grossen vatikanischen Fresken. Brauchbar als Kompositionen von wenigen Figuren sind sie als Vorlagen in Holzschnitt und Stich weit herumgekommen. Sie waren die Schatzkammer, aus der man die Ausdrucksformen der menschlichen Gemütsbewegungen holte und der Ruhm Raffaels als Zeichner wurzelt vornehmlich in diesen Leistungen. Das Abendland hat sich stellenweise die Gebärden des Erstaunens, Erschreckens, die Verzerrungen des Schmerzes und das Bild der Hoheit und Würde gar nicht anders vorstellen können. Es ist auffallend, wie viel Ausdrucksköpfe in diesen Kompositionen vorkommen, wie viele Figuren irgend etwas sagen müssen. Daher das Laute, Gellende, das einzelne der Bilder haben. An Wert sind sie ungleich und Raffaels Originalzeichnung giebt überhaupt kein

¹⁾ Ich mache auf einige Unklarheiten der Zeichnung, wie sie sich mit Raffaels Meisterstil nicht vertragen, im einzelnen aufmerksam.

- a) Attilas Pferd. Die Hinterbeine sind angegeben, aber in geradezu lächerlicher Weise zerstückelt, bis auf die Hufe.
- b) Der weisende Mann zwischen dem Rappen und dem Schimmel. Sein zweites Bein ist nur in einem Rest vorhanden.
- c) Von den zwei Lanzenträgern im Vordergrund ist der eine in seiner Erscheinung unleidlich geschädigt.

Der Boden und die Landschaft sind auch unraffaelisch. Es hat hier eine fremde Hand mitgearbeitet, talentvoll aber noch roh. Die guten Partien liegen links.

einziges.¹⁾ Einige aber sind von einer Vollkommenheit, dass man die unmittelbare Nähe von Raffaels Genius empfindet.

Der wunderbare Fischzug. Jesus war hinausgefahren auf den See mit Petrus und dessen Bruder; auf sein Geheiss waren die Netze noch einmal gesenkt worden, nachdem die Fischer die ganze Nacht umsonst sich gemüht hatten, und jetzt that man einen gewaltigen Fang, so gross, dass ein zweites Schiff herbeigerufen wurde, um die Beute zu heben. Da packt den Petrus die Gegenwart des offenbaren Wunders — stupefactus est, sagt die Vulgata —, er stürzt dem Herrn zu Füssen: »Herr, gehe weg von mir, ich bin ein Sünder«, worauf Christus milde den Erregten beruhigt: »Fürchte dich nicht.«

Das ist die Geschichte. — Zwei Schiffe also auf offenem Wasser. Der Zug ist gethan, alles voll von den Fischen und in diesem Gedränge die Scene zwischen Petrus und Christus.

Es war eine erste grosse Schwierigkeit, bei so viel Menschen und Material den Hauptfiguren Geltung zu verschaffen, zumal Christus kaum anders als sitzend gedacht werden konnte. Raffael machte die Schiffe klein, unnatürlich klein, um den Figuren die Herrschaft zu sichern. So hatte Leonardo beim Abendmahl den Tisch behandelt. Der klassische Stil opfert das Wirkliche den Rücksichten auf das Wesentliche.

Die flachen Boote stehen nahe zusammen und werden beide fast völlig in der Längsansicht gesehen, das zweite vom ersten nur wenig überschnitten. Alle mechanische Arbeit ist diesem zweiten, zurückstehenden zugewiesen. Dort sieht man zwei junge Männer die Netze emporziehen — der Zug vollendet sich erst bei Raffael —, dort sitzt der Ruderer, der alle Mühe hat, das Fahrzeug im Gleichgewicht zu erhalten. Diese Figuren bedeuten aber nichts Selbständiges in der Komposition, sie dienen nur als Anlauf, als Vorstufe zu der Gruppe im vorderen Schiffchen, wo Petrus vor Christus hingesunken ist. Mit erstaunlicher Kunst sind die Insassen der Boote alle unter eine grosse Linie gebracht, die bei dem Ruderer anhebt, über die Gebückten emporsteigt, in der Stehfigur ihren Höhepunkt findet, dann jäh abstürzt und zum Schluss in Christus sich noch einmal hebt. Auf ihn führt alles zu, er setzt der Bewegung ihr Ziel und obwohl als Masse gering und ganz an den Rand des Bildes gestellt, beherrscht er alle. So hatte man noch niemals komponiert.

¹⁾ Vgl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstatt (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895). »In der Hauptsache ist nur eine einzige Hand an den Kartons thätig gewesen, die des Penni« (S. 253).



Raffael. Der wunderbare Fischzug. Nach dem Stich von N. Dorigny.

Ausschlaggebend für den Eindruck im ganzen ist die Haltung der zentralen Stehfigur und merkwürdig, sie ist erst ein Gedanke des letzten Momentes gewesen. Dass an dieser Stelle im Bilde einer aufrecht stehen sollte, lag schon lange im Plan, es war aber ein Ruderer vorgesehen, der an dem Vorgang keinen näheren Anteil nimmt, wie er aber für das Schiff notwendig ist. Nun aber hatte Raffael das Bedürfnis, die geistige Strömung zu verstärken, er zieht den Mann (man wird ihn Andreas nennen müssen) in die Bewegung des Petrus mithinein und das giebt der Adoration die ungemeine Intensität. Das Niederknien ist gewissermassen entwickelt in zwei Momenten, der bildende Künstler giebt mit simultanen Bildern, was er sonst nicht geben kann: die Succession. Raffael hat dieses Motiv mehrfach verwendet. Auch an den Reiter im Heliodor mit seinen Begleitern ist hier zu erinnern.

Die Gruppe ist ganz frei-rhythmisches entwickelt, aber so notwendig wie eine architektonische Komposition. Bis ins Einzelne herunter nimmt alles Bezug unter sich. Man sehe, wie sich die Linien gegenseitig accomodieren und jeder Flächenausschnitt gerade für die Füllung da zu sein scheint, den er bekommen hat. Darum sieht das Ganze so ruhig aus.

Auch die Landschaftslinien sind in bestimmter Absicht geführt. Der Uferrand folgt genau dem aufsteigenden Gruppenkontour, dann wird der Horizont frei und erst über Christus hebt sich wieder ein Hügelzug. Die Landschaft markiert die wichtige Cäsur in der Komposition. Früher gab man Bäume und Hügel und Thäler, und glaubte, je mehr, desto besser, jetzt übernimmt die Landschaft die gleiche Verpflichtung wie auch die Architektur, sie wird den Figuren dienstbar.

Sogar die Vögel, die sonst willkürlich in der Luft herumschiessen, nehmen sekundierend die Hauptbewegung auf: der Zug, der aus der Tiefe kommt, senkt sich gerade da, wo die Cäsur liegt, und selbst der Wind muss die Gesamtbewegung vertärken helfen.

Der hohe Horizont hat etwas Befremdendes. Offenbar wünschte Raffael, seinen Figuren in der Wasserfläche einen gleichmässigen stillen Hintergrund zu geben und er handelt dabei nicht anders, als wie er es bei Perugino schon gelernt hatte, auf dessen »Schlüsselverleihung« mit den weit zurückgeschobenen Gebäulichkeiten eine ganz gleiche Absicht zu beobachten ist. Im Gegensatz zu dem einheitlichen Wasserspiegel ist dann der Vordergrund vierteilig und bewegt. Ein Stück Uferrand ist sichtbar, trotzdem die Scene auf dem offenen See spielen soll.¹⁾ Ein paar Reiher stehen da, vorzügliche Tiere, zu auffallend vielleicht, wenn man das Bild nur in einer Schwarz-Weiss-Reproduktion kennt, im Teppich gehen sie mit ihren braunen Tönen mit dem Wasser nah zusammen und kommen neben den leuchtenden Menschenkörpern wenig in Betracht.

Raffaels wunderbarer Fischzug gehört mit Lionardos Abendmahl zu den Darstellungen, die gar nicht mehr anders gedacht werden können. Wie tief steht schon Rubens unter Raffael. Durch das eine Motiv allein, dass Christus aufgesprungen ist, hat die Scene ihren Adel verloren.

»Weide meine Lämmer.« Raffael behandelt hier ein Thema, das an dem Orte, wofür der Teppich bestimmt war, in der sixtinischen Kapelle, schon einmal von Perugino gemalt worden war. Bei Perugino ist es die Schlüsselverleihung allein, hier liegt der Accent auf den Worten des Herrn: »Weide meine Lämmer!« Allein das Motiv ist dasselbe und es ist dabei gleichgültig, ob Petrus den Schlüssel schon in den Armen hält oder nicht.²⁾ Um den Sinn der Rede anzudeuten,

¹⁾ Ist es Stilgefühl, dass Raffael vorn etwas Festes verlangte? Auch Botticelli (Geburt der Venus) führt das Wasser nicht bis an den Rand. Man kann die Galatea entgegen halten, doch ist ein Wandbild nicht an gleiche Bedingungen gebunden.

²⁾ Das letztere ist jedenfalls die ursprüngliche Meinung Raffaels gewesen.



Raffael. »Weide meine Lämmer!« Nach dem Stich von N. Dorigny.

musste eine wirkliche Herde ins Bild aufgenommen werden und mit energischer Doppelbewegung der Arme giebt Christus dem Befehl Ausdruck. Was bei Perugino nur gefühlvolle Pose ist, ist hier wirkliche Aktion. Mit historischem Ernst ist der Moment gefasst. Und so der kniende Petrus, dringlich in dem Emporblicken, voll momentanen Lebens. Und die übrigen? Perugino giebt eine Reihe von schönen Stehmotiven und Kopfniedigungen. Wie sollte er anders; die Jünger haben ja bei der Sache nichts zu thun; fatal, dass es so viele sind, die Scene wird ein wenig einförmig. Raffael bringt etwas Neues und Unerwartetes. In gedrängter Masse stehen sie zusammen, kaum dass Petrus sich wesentlich loslässt; aber in diesem Haufen — welch eine Fülle verschiedenartigen Ausdruckes! Die Nächsten angezogen von der Lichtgestalt Christi, mit den Augen ihn verzehrend, bereit, dem Kniefall Petri zu folgen, dann ein Stocken, ein Bedenklichwerden, ein fragendes Sichumsehen und endlich das erklärte misstrauische Zurückhalten. Es ist der auferstandene Christus, der den Jüngern erschienen ist, er hat sie angesprochen, aber ist er's wirklich oder ist es ein Trug? Wie das Gefühl der Gewissheit die Menge nur allmählich durchdringt, erst die nächsten Kreise angezogen sind, die ferneren sich noch verschliessen, das ist die Fassung, die Raffael dem Thema gegeben hat,

eine Fassung, die viel psychologische Ausdrucks Kraft verlangt und jedenfalls ganz ausserhalb des Kreises der älteren Generation lag.¹⁾

Bei Perugino steht Christus mit Petrus in der Mitte des Bildes und die Assistierenden verteilen sich symmetrisch auf die Seiten, hier steht Christus allein allen anderen gegenüber. Er ist ihnen nicht zugekehrt, sondern wandelt an ihnen vorbei. Nur von der Seite sehen ihn die Jünger. Im nächsten Augenblick wird er nicht mehr da sein. Er ist die einzige Figur, die das Licht in breiten Flächen wiederstrahlt. Die anderen haben das Licht gegen sich.

Die Heilung des Lahmen. Vor diesem Bilde ist immer die erste Frage, was die grossen gewundenen Säulen sollen? Man hat die Hallen des Quattrocento im Kopf, durchsichtige Gebilde, und man begreift nicht, wie Raffael zu den Elefantenformen kam, die sich hier breit machen. Woher er das Motiv der gewundenen Säule hat, lässt sich nachweisen; es giebt eine solche in St. Peter, die der Tradition nach vom Tempel in Jerusalem stammen sollte, und die »schöne Halle« eben dieses Tempels war der Schauplatz der Heilung des Lahmen. Allein das Auffällige ist hier viel weniger die Einzelform als die Verbindung der Menschen mit der Architektur. Raffael giebt die Säulen nicht als Coulissen oder als Hintergrund, er zeigt die Leute in der Halle drin, ein Gewühl von Menschen, und er kommt dabei mit verhältnismässig wenig Mitteln aus, weil die Säulen selbst füllen.

Nun ist weiter leicht zu sehen, dass die Säulen als trennende und einrahmende Motive sehr erwünscht waren; es ging nicht mehr an, das Publikum, zu Reihen geordnet, herumstehen zu lassen, wie es die Quattrocentisten thaten; sollte aber ein wirkliches Volksgedränge gegeben werden, so lag die Gefahr nahe, dass die Hauptfiguren darin verloren gingen. Das ist hier vermieden und der Beschauer merkt die Wohlthat einer solchen Disposition lange bevor er sich über die Mittel Rechenschaft giebt.

Die Heilungsscene selbst ist ein schönes Beispiel der männlich starken Art, mit der Raffael einen solchen Vorgang jetzt zu geben wusste. Der Heilende stellt sich nicht in Positur, er ist nicht der Beschwörer, der Zauberformeln spricht, sondern der tüchtige Mann, der Arzt, der ganz einfach die Hand des Krüppels aufnimmt und mit der Rechten den Segen dazu giebt. Das geschieht mit dem mindesten Aufwand von Bewegung. Er bleibt aufrecht stehen und beugt nur

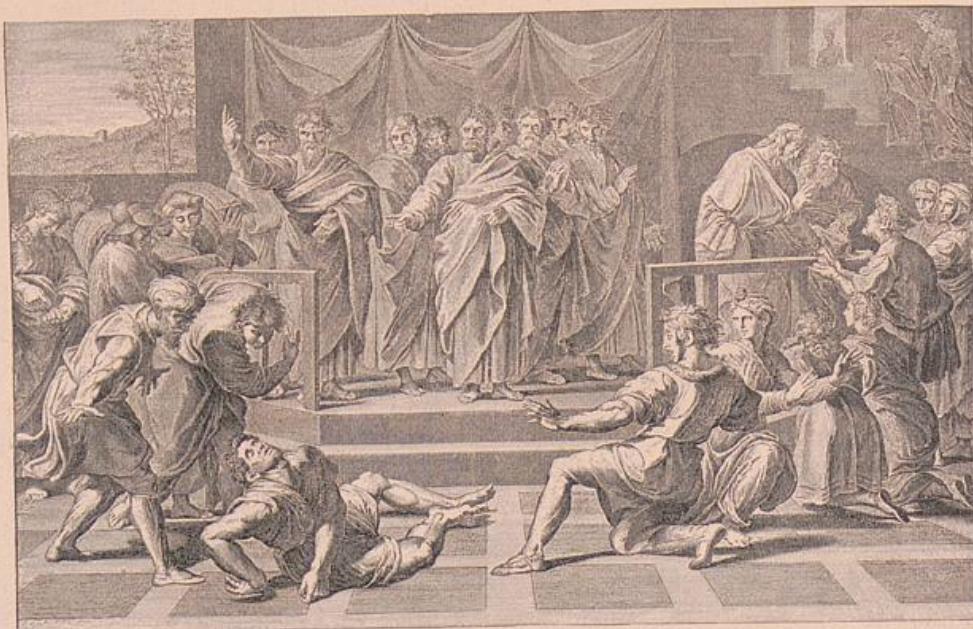
¹⁾ Die Interpretation nach Grimm, Leben Raffaels.

den mächtigen Nacken ein wenig. Ältere Künstler lassen ihn sich niederneigen zu dem Kranken, allein das Wunder des Emporrichtens erscheint so glaubhafter. Er sieht den Krüppel fest an und dieser hängt mit gierigem, erwartungsvollem Blick an seinem Auge. Profil steht gegen Profil und man spürt die Spannung zwischen den zwei Figuren. Es ist eine psychische Durchleuchtung der Scene ohne gleichen.

Petrus hat eine Begleitfigur in Johannes, der mit weicher Kopfneigung und freundlich aufmunternder Gebärde dabeisteht. Der Krüppel hat seinen Kontrast in einem Kollegen, der stumpf und hämisch zusieht. Das Publikum, zweiflerisch oder neugierig-zudringlich, stellt eine Menge verschiedenartigen Ausdrucks vor, wobei auch für die neutrale Folie gesorgt ist in völlig unbeteiligten Passantenfiguren. Als einen Gegensatz anderer Art hat Raffael in dieses Gemälde von menschlichem Elend zwei nackte Kindergestalten hineingestellt, ideale Körperbildungen, die mit glänzendem Fleisch aus dem Bilde herausleuchten.

Der Tod des Ananias ist eine undankbare Bildscene, weil es unmöglich ist, sein Sterben als Folge eines übertretenen Gebotes darzustellen. Man kann das Zusammenstürzen malen, die Umstehenden werden erschrecken, aber wie soll dem Vorgang sein sittlicher Inhalt gegeben werden, wie soll gesagt werden, dass hier ein Ungerechter stirbt?

Raffael hat das Mögliche gethan, um diese Beziehung wenigstens äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Es ist ein ganz streng komponiertes Bild. Auf einem Podium in der Mitte steht der gesamte Chorus der Apostel, vor dunkler Rückwand, eine geschlossene, höchst eindringliche Masse. Links bringt man die Gaben, rechts werden sie verteilt, das ist sehr einfach und anschaulich. Nun im Vordergrund der dramatische Vorfall. Ananias liegt wie in Krämpfen am Boden. Die nächsten um ihn fahren erschrocken zurück. Der Kreis dieser Vordergrundsfiguren ist so gebaut, dass der rückwärtsstürzende Ananias ein Loch in die Komposition reisst, das man schon von weitem sieht. Man versteht nun, warum alles übrige so streng geordnet ist: es geschah, um diese eine Asymmetrie mit allem Nachdruck wirksam zu machen. Wie der Blitz hat das Strafgericht in die Reihen eingeschlagen und das Opfer gefällt. Und nun ist es unmöglich, die Beziehung zu der oberen Gruppe der Apostel zu übersehen, die hier das Schicksal vertreten. Unmittelbar wird der Blick nach der Mitte geführt, wo Petrus steht und den Arm sprechend gegen den Gestürzten ausgestreckt hält. Es ist keine laute Bewegung, er donnert nicht, er will nur sagen: dich hat Gott gerichtet. Paulus nebenan wiederholt mit hochgehobener



Raffael. Der Tod des Ananias. Nach dem Stich von N. Dorigny.

Hand das Gebot und sein Blick streift die nahende Sapphira. Keiner unter den Aposteln ist erschüttert von dem Geschehniss, sie bleiben alle ruhig und nur das Volk, das den Zusammenhang der Dinge nicht übersieht, fährt in heftiger Bewegung auseinander. Es sind wenige Figuren, die Raffael vorführt, aber es sind die Typen des grossen staunenden Erschreckens, wie sie die Kunst der nächsten Jahrhunderte zu ungezählten Malen wiederholt hat. Sie sind akademische Ausdrucks-schemata geworden. Man hat unendlich viel Unfug getrieben durch Übertragung dieser italienischen Gebärdensprache auf nordischen Boden. Auch die Italiener aber haben das Gefühl für den natürlichen Ausdruck zeitweise völlig verloren und sind ins Konstruieren verfallen. Wie weit die Bewegungen hier noch natürliche sind, wollen wir als Ausländer nicht beurteilen. Etwas nur soll gesagt werden: man kann hier ganz besonders deutlich beobachten, wie der Charakterkopf dem Ausdruckskopf gewichen ist. Das Interesse für den Ausdruck leidenschaftlicher Gemütsbewegungen an sich war so stark, dass man auf individuelle Köpfe gern verzichtete.

Die Blendung des Elymas. Der Zauberer Elymas wird mit plötzlicher Blindheit geschlagen, als er dem Apostel Paulus vor dem Prokonsul von Cypern entgegentreten will. Es ist die alte Geschichte

wie der christliche Heilige angesichts des heidnischen Herrschers den Widersacher besiegt und das Kompositionsschema, das Raffael benutzte, ist denn auch dasselbe, das schon Giotto kannte, als er in S. Croce den heiligen Franz in der Scene vor dem Sultan mit den muhammedanischen Priestern malte. Der Prokonsul zentral und davor, rechts und links, die zwei Parteien sich gegenübergestellt, wie bei Giotto, nur sind die Momente des Bildes energischer konzentriert. Elymas ist bis gegen die Mitte vorgedrungen und fährt nun plötzlich, da es dunkel vor seinen Augen wird, mit dem Körper zurück, die Hände beide vorstreckend und den Kopf hochhaltend, das unübertreffliche Bild des Erblindeten. Paulus hat sich ganz ruhig gehalten, er steht völlig am Rand, zu drei Viertel Rückfigur. Das Gesicht ist beschattet (während auf Elymas das Licht voll auffällt) und erscheint im verlorenen Profil. Er spricht mit der Gebärde, mit dem Arm, der dem Zauberer entgegengeht. Es ist keine leidenschaftliche Gebärde, aber die Einfachheit der Horizontale, die sich da mit der mächtigen Vertikale der ruhig hochgerichteten Gestalt trifft, wirkt sehr bedeutend. Das ist der Fels, an dem das Böse abprallen muss. Neben diesen Protagonisten hätten die anderen Figuren selbst dann kaum mehr auf Interesse zu rechnen, wenn sie weniger gleichgültig ausgeführt wären. Sergius, der Prokonsul, der bei diesem Schauspiel nur Zuschauer ist, breitet die Arme zurück, die charakteristische Wendung des Cinquecento. Er mag so im originalen Entwurf concipierte gewesen sein, die übrigen Personen aber sind mehr oder weniger überflüssige und zerstreuende Füllfiguren, die in Verbindung mit einer unsauberen Architektur und gewissen kleinlichen malerischen Effekten dem Bild etwas Unruhiges geben. Raffaels Auge scheint nicht mehr über seiner Vollendung gewacht zu haben.

In höherem Grade noch hat man diesen Eindruck vor dem Opfer von Lystra. Das so sehr gerühmte Bild ist eine völlige Unverständlichkeit. Kein Mensch kann erraten, dass hier ein Mann geheilt wurde, dass das Volk dem Wunderthäter als einem Gott opfern will und dass dieser — der Apostel Paulus — ergrimmt darüber sich das Gewand zerreisst. Der Hauptaccent liegt auf der Vorführung einer antiken Opferscene, die einem antiken Sarkophagrelief nachgebildet ist, und dem archäologischen Interesse hat das andere weichen müssen. Die ausgiebige Benutzung des Vorbildes lässt an sich den Gedanken an Raffael zurücktreten, ausserdem aber ist jede Veränderung der Vorlage eine Verschlechterung gewesen. Die Komposition ist unbehaglich im Raum und wirr in den Richtungen.

Das Bild der Predigt Pauli in Athen enthält dagegen eine grosse und originale Erfindung. Der Prediger mit den gleichmässig erhobenen Armen, ohne schöne Pose und ohne die Deklamationen eines bewegten Faltenwurfes, ist von grandiosem Ernst. Man sieht ihn nur von der Seite, fast mehr von hinten: er steht erhöht und predigt ins Bild hinein und dabei ist er weit vorgetreten, bis an den Rand der Stufen. Das giebt ihm etwas Dringliches bei aller Ruhe. Sein Gesicht ist beschattet. Aller Ausdruck ist konzentriert in der grossen schlichten Linie der Figur, die das Bild siegreich durchtönt. Neben diesem Redner sind alle die predigenden Heiligen des 15. Jahrhunderts dünnklingende Schellen.

Nach idealer Rechnung sind die Hörer unten viel kleiner gebildet. Der Reflex der Rede auf so viel Gesichtern, das war nun wohl eine Aufgabe im Sinne des damaligen Raffael. Einzelne Figuren sind seiner würdig, bei anderen wird man sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass auch hier fremde Erfindungen sich beigemischt haben. (So vor allem in den groben Köpfen vorn.)

Die Architektur wirkt etwas aufdringlich, der Hintergrund des Paulus ist gut an seiner Stelle, den Rundtempel (des Bramante) möchte man lieber durch etwas anderes ersetzt haben. Dem christlichen Redner entspricht in der Diagonale Mars, ein wirksames Motiv, die Richtung zu verstärken.

Wir übergehen die Kompositionen, die nicht mehr im Karton, sondern nur in der Ausführung vorhanden sind, doch muss noch eine prinzipielle Bemerkung über das Verhältnis der Zeichnung zum gewirkten Teppich hier vorgebracht werden. Die Prozedur der Wirkerei lässt bekanntlich das Bild gegensinnig erscheinen und man erwartet, dass die Vorlagen darauf Rücksicht nehmen. Merkwürdigerweise verhalten sich die Kartons in diesem Punkt nicht gleich. Der Fischzug, die Rede an Petrus, die Heilung des Lahmen und der Tod des Ananias sind so gezeichnet, dass die richtige Erscheinung erst im Teppich herauskommen kann, während das Opfer von Lystra und die Blendung des Elymas in der Umkehrung verlieren. (Die Predigt in Athen ist indifferent.)¹⁾ Es handelt sich nicht nur darum, dass die linke Hand zur rechten wird und dass z. B. ein Segnen mit der Linken stören könnte: eine Raffaelische Komposition dieses Stiles kann man nicht beliebig umkehren, ohne einen Teil ihrer Schönheit zu zerstören. Raffael führt

¹⁾ Doch scheint auch sie die Umkehrung zu verlangen, indem erst dann die Marsfigur Schild und Speer richtig zu fassen bekommt.

das Auge von links nach rechts, nach der ihm anerzogenen Neigung. Selbst in stille gestellten Kompositionen, wie der Disputa, geht die Strömung in diesem Sinne. Im grossen Bewegungsbild aber wird man nichts anders finden: Heliodor muss in die rechte Bildecke hinausgedrängt werden, die Bewegung erscheint so überzeugender. Und wenn Raffael in dem »wunderbaren Fischzug« uns über die Kurve der Fischer zu Christus hinführen will, so ist es ihm wieder natürlich, von links nach rechts zu gehen; wo er aber das jähе Rückwärtsstürzen des Ananias eindrücklich zu machen versucht, da lässt er ihn im Widerspruch zu dieser Richtung zusammenbrechen.

Unsere Abbildungen, die nach den Stichen des N. Dorigny hergestellt sind, geben die richtigen Ansichten, weil sich dem Stecher, der noch ohne Spiegel arbeitete, das Bild im Druck ohne seine Absicht verkehrt hat.

6. Die römischen Porträts.

Überleitend vom Historienbild zum Porträt kann man nichts besseres sagen, als dass auch das Porträt nun zum Historienbild zu werden bestimmt war. — Quattrocentistische Bildnisse haben etwas Naiv-Modellmässiges. Sie geben die Person ohne einen bestimmten Ausdruck von ihr zu verlangen. Gleichgültig, mit einer fast verblüffenden Selbstverständlichkeit sehen die Leute aus dem Bilde heraus. Auf die schlagende Ähnlichkeit war es abgesehen, nicht auf eine besondere Stimmung. Ausnahmen kommen vor, im allgemeinen aber begnügt man sich, den Darzustellenden nach seinen bleibenden Formen festzunageln, und dem Eindruck der Lebendigkeit schien es auch keinen Abbruch zu thun, wenn in der Haltung konventionelle Anordnungen beibehalten wurden.

Es ist die Forderung der neuen Kunst, dass im Porträt die persönlich bezeichnende Situation zu geben sei, ein bestimmter Moment des frei bewegten Lebens. Man will sich nicht darauf verlassen, dass die Formen des Kopfes für sich sprächen, auch die Bewegung und Gebärde soll jetzt ausdrucksvoll sein. Aus dem deskriptiven Stil geht man über zum dramatischen.

Die Köpfe besitzen aber auch eine neue Energie des Ausdrucks. Man wird bald bemerken, dass diese Kunst über reichere Mittel der Charakteristik verfügt. Licht- und Schattengebung, Linienführung, Massenverteilung im Raum sind in den Dienst der Charakteristik ge-

stellt. Von allen Seiten wird auf einen bestimmten Ausdruck hingearbeitet. Und in derselben Absicht, das persönliche Wesen ganz stark wirken zu lassen, werden gewisse Formen nun besonders herausgehoben, andere zurückgedrängt, während das Quattrocento jeden Teil ungefähr gleichwertig durchbildete.

Man darf diesen Stil noch nicht in Raffaels florentinischen Porträts suchen, erst in Rom ist er überhaupt zum Menschenmaler geworden. Der jugendliche Künstler flatterte an der Erscheinung herum wie ein Schmetterling, und es fehlt ihm noch völlig das feste Anpacken, das Pressen der Form auf ihren individuellen Gehalt. Die Maddalena Doni ist ein oberflächliches Porträt und es scheint mir unmöglich, demselben Maler das vorzügliche Frauenbildnis der Tribuna (die sog. Schwester Doni) zuzuschreiben: Raffael besass damals offenbar nicht die Organe, sich an das Sichtbare so anzusaugen.¹⁾ Seine Entwicklung bietet das merkwürdige Schauspiel, dass je grösser sein Stil wird, desto mehr auch die Kraft des Individuellen zunimmt.

Als die erste grosse That wird man immer das Bildnis Julius II. zu nennen haben (Uffizien).²⁾ Es verdient wohl den Namen eines Historienbildes. Wie der Papst dasitzt, mit festgeschlossenem Mund, den Kopf etwas geneigt, im Moment des Überlegens, so ist er nicht das zur Aufnahme zurechtgesetzte Modell, das ist vielmehr ein Stück Geschichte, der Papst in einer typischen Situation. Die Augen blicken den Beschauer nicht mehr an. Die Höhlen sind beschattet, dafür kommt mächtig hervor die felsenmässige Stirn und die starke Nase, Hauptträger des Ausdruckes, auf denen ein gleichmässiges hohes Licht liegt. Das sind die Accentuierungen des neuen Stils; sie würden später noch verschärft worden sein. Gerade diesen Kopf möchte man gerne von Sebastiano del Piombo behandelt sehen.

Bei Leo X. (Pitti) lag das Problem anders. Der Papst hatte ein dickes, fett-überwuchertes Gesicht. Man musste mit dem Reiz der Lichtbewegung versuchen, über die wüsten gelblichen Flächen hinwegzukommen und das Geistige in dem Kopfe aufleuchten zu lassen; die Feinheit in den Nasenflügeln und den Witz in dem sinnlichen, beredten Munde. Es ist merkwürdig, wie das blöde kurzsichtige Auge Kraft bekommen hat, ohne seine Natur zu verändern. Der Papst ist dargestellt, wie er einen Codex mit Miniaturen ansieht und nun plötzlich

¹⁾ Die grosse Verwandtschaft mit dem »timete Deum«-Kopf der Uffizien (Francesco dell'opere) lässt mir die Bestimmung auf Perugino als unabweislich erscheinen.

²⁾ Das Pitti-Exemplar sicher später. Ob eigenhändig?



Raffael.

Der Graf Castiglione.

aufblickt. Es liegt in der Art des Blickens etwas, was den Herrscher charakterisiert, besser als wenn er sich thronend mit der Tiara hätte abbilden lassen. Die Art, wie die Hände gegeben sind, möchte noch individueller sein als bei Julius. Die Begleitfiguren, an sich sehr bedeutend behandelt, dienen hier doch nur zur Folie und sind in jeder Beziehung der Hauptwirkung unterthan.¹⁾ Bei keinem der drei Köpfe hat Raffael eine Neigung haben wollen und man wird zugestehen, dass diese dreimal wiederholte Vertikale eine Art von feierlicher Stille im Bilde verbreitet. Während das Juliusbild einen gleichfarbigen (grünen) Hintergrund hat, ist hier eine verkürzt gesehene Wand mit Pfeilern gegeben, die den doppelten Vorzug besitzt, die plastische Illusion zu verstärken und den Haupttonen abwechselnd hellere und dunklere Folien zu bieten. In der Farbe aber hat eine wichtige Abtönung ins Neutrale stattgefunden: der alte bunte Grund wird aufgegeben und man sucht nur den Vordergrundsfarben Kraft zu geben, wie denn hier der päpstliche Purpur auf der grünlich-grauen Hinterfläche so prachtvoll wie möglich zur Erscheinung kommt.

Eine andere Art von momentaner Belebung hat Raffael einem schiegenden Gelehrten, dem Inghirami, zu teil werden lassen. (Original in Volterra, alte Kopie in der Galerie Pitti.) Ohne den Naturfehler zu unterdrücken oder zu verheimlichen, wusste er das Unangenehme ausser Wirkung zu setzen, indem er es durch den Ernst des geistigen Ausdrucks überbietet. Ein gleichgültiges Blicken wäre hier unerträglich, vor dem Bilde geistiger Spannung in diesem aufwärts gerichteten Gelehrtenkopf kommt der Beschauer bald auf andere Gedanken.

Das Bild gehört zu den frühesten römischen Porträts. Irre ich mich nicht, so würde Raffael späterhin doch diese starke Betonung einer momentanen Thätigkeit vermieden haben und dem Porträt, das auf lange und wiederholte Besichtigung berechnet ist, ein ruhigeres Motiv untergelegt haben. Die vollendete Kunst weiss auch im Beharren den Zauber des Momentanen zu geben. So ist der Graf Castiglione (Louvre) in der Bewegung sehr einfach, aber die kleine Neigung des Kopfes und das ineinanderlegen der Hände sprechen unendlich momentan und persönlich an. Der Mann sieht aus dem Bilde heraus mit ruhigem, seelenvollen Blick, aber ohne aufdringliches Sentimento. Es ist der vornehm geborene Hofmann, den Raffael hier zu malen hatte, die Verkörperung des Typus vom vollkommenen Kavalier, den Castiglione

¹⁾ Ist es künstlerische Lizenz, dass sie so tief stehen, oder hat man anzunehmen, der Papst sitze auf einem Podium?



Perugino. Francesco dell' Opere.

selbst in seinem Büchlein vom »Cortigiano« aufgestellt hat. Die modestia ist der Grundzug seines Charakters. Ohne vornehme Pose kennzeichnet sich der Adelige durch das anspruchslose, zurückhaltende, stille Wesen. Was das Bild reich macht, ist die Drehung der Figur — nach dem Schema der Mona Lisa — und das in prächtig grossen Motiven disponierte Kostüm. Und wie grandios die Silhouette sich entwickelt! Nimmt man dann etwa ein älteres Bild, wie das männliche Porträt Peruginos aus den Uffizien, zur Vergleichung heran, so wird man auch entdecken, dass die Figur ein ganz neues Verhältnis zum Raum bekommen hat und die Wirkung der räumlichen Weite, der grossen stillen Hintergrundsflächen im Sinne der mächtigen Erscheinung empfinden lernen. Die Hände beginnen hier schon zu verschwinden.

Es scheint, dass man beim Brustbild die Konkurrenz dieser Teile für den Kopf fürchtete; wo sie eine bedeutendere Rolle spielen sollen, geht man zum Format des Kniestücks über. Der Grund ist hier ein neutrales Grau mit Schatten. Auch die Kleidung ist grau (und schwarz), so dass die Karnation der einzige warme Ton bleibt. Das Weiss (des Hemdes) haben auch Koloristen wie Andrea del Sarto oder Tizian gern in diesen Zusammenhang aufgenommen.

Ihren höchsten Grad hat die Abklärung der Zeichnung vielleicht erreicht in dem Kardinalssporträt von Madrid.¹⁾ In was für einfachen Linien das Ganze sich hier darstellt, gross und still wie eine Architektur!

Die zwei venezianischen Litteraten Navagero und Beazzano (in der Galerie Doria) sind als Originale Raffaels nicht ganz gesichert, doch sind es immerhin Prachtexemplare des neuen Stiles und ganz gesättigt mit charakteristischem Leben. Bei Navagero die energische Vertikale, der Kopf mit jäher Drehung über die Schulter blickend, auf dem Stiernacken ein breites Licht und im übrigen überall die Kraft des knochigen Gefüges betont, alles hinarbeitend auf den Eindruck des Aktiven, und im Gegensatz dazu Beazzano, die weibliche geniessende Natur mit weicher Kopfniegung und milder Lichtführung.

Man hat früher auch den Violinspieler (ehemals Pal. Sciarra, Rom; jetzt Rothschild, Paris) dem Raffael gegeben, der jetzt wohl allgemein als Sebastiano gilt. Der höchst anziehende Kopf mit dem fragenden Blick und dem entschlossenen Munde, der von einem Lebensschicksal redet, ist als cinquecentistisches Künstlerporträt schon im Vergleich mit Raffaels jugendlichem Selbstbildnis merkwürdig. Es handelt sich hier nicht nur um Unterschiede des Modells, sondern um Unterschiede der Auffassung, um die neue Zurückhaltung im Ausdruck und die unglaubliche Kraft und Sicherheit der Wirkung. Den Kopf im Bilde seitlich zu schieben, hat schon Raffael versucht, Sebastiano geht darin noch weiter. Auch bei ihm ist eine leise Neigung angegeben, aber fast unmerklich. Dazu die einfache Lichtdisposition, die eine Seite ganz dunkel; die Formen sehr energisch accentuiert. Und dann der grosse Kontrast in der Wendung: das Blicken über die Schulter. Der vordere Arm ist dabei so weit aufgenommen, dass auch die Steillinie des Kopfes eine entschiedene Gegenrichtung findet.

¹⁾ Die Benennung ist noch immer fraglich. Unrichtig ist, was im Cicerone steht, dass der Kardinal Bibbiena im Pal. Pitti eine »schadhafte Kopie« nach dem Madrider Kardinalssporträt sei. Die zwei Bilder stehen ausser aller Beziehung zu einander.



Raffael.
Bildnis eines Kardinals.



Sebastiano del Piombo. Der Violinspieler.

Weibliche Bildnisse hat Raffael wenige gemalt und vor allem hat er die Neugier der Nachwelt unbefriedigt gelassen, wie seine Fornarina ausgesehen habe. Früher hat man auch hier bei Sebastiano Anleihen gemacht und beliebige schöne Frauen auf Raffael getauft und als seine Geliebte in Anspruch genommen, wie es der jungen Venezianerin in der Tribuna und der Dorothea aus Blenheim (Berlin) gegangen ist; neuerdings sucht man sich wenigstens insofern schadlos zu halten, dass man die Donna Velata (Pitti), die als gesicherter Raffael gilt, nicht nur für das Modell zur Sixtinischen Madonna, sondern auch für das idealisierte Porträt eben der gesuchten Fornarina erklärt. Die



Sebastiano del Piombo.

Weibliches Bildnis (Dorothea).



Raffael. Donna Velata.

erstere Beziehung ist offenbar, die zweite hat wenigstens eine alte Tradition für sich.

Die »Fornarina« der Tribuna von 1512 ist eine etwas gleichgültige venezianische Schönheit und wird jedenfalls weit übertroffen von der Berliner Dorothea, die später entstanden,¹⁾ schon ganz die vornehm gelassene Art, den grossen Rhythmus und die geräumige Bewegung der Hochrenaissance besitzt. Man denkt unwillkürlich an die schöne Frau Andrea del Sartos in der Marien Geburt von 1514. Im Gegensatz zu diesen höchst genussfähigen Wesen Sebastianos giebt Raffael in seiner

Donna Velata die hehre Weiblichkeit. Die Haltung majestatisch aufrecht; das Kostüm reich, aber beruhigt durch das feierlich zusammenfassende, einfache Kopftuch; der Blick nicht suchend, sondern fest und klar. Auf dem neutralen Grund gewinnt das Fleisch eine grosse Wärme und leuchtet selbst siegreich über den weissen Atlas. Vergleicht man ein früheres Frauenbild wie die Maddalena Doni, so wird die grosse Formenauffassung dieses Stils, die Sicherheit im Zusammenschliessen der Wirkungen ohne weiteres klar werden. Es liegt hier aber überhaupt eine Vorstellung von menschlicher Würde zu Grunde, die der junge Raffael noch nicht kannte.

Die Donna Velata hat mit der Dorothea eine auffallende Ähnlichkeit in der Anordnung, so dass man immer wieder auf den Gedanken kommt, es möchten die beiden Bilder in einer Art von Konkurrenz entstanden sein. Als drittes Stück möchte man dann gerne noch die Bella aus der ehemaligen Sammlung Sciarra heranrufen, die sicher ein junger Tizian ist²⁾ und ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein muss. Es wäre

¹⁾ Der Berliner Katalog setzt umgekehrt die Dorothea früher an als das Tribunabild, im Anschluss an die unhaltbaren Argumentationen Jul. Meyers (Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 1886). Sie gehört in die unmittelbare Nähe des Violinspielers und der prachtvollen Marter der Agathe (1520) im Pitti.

²⁾ Sie gilt jetzt allgemein als Palma, aber die Übereinstimmung mit der sog. Maitresse de Titien im Salon Carré des Louvre ist evident, so dass es angezeigt wäre, den alten Namen wieder aufzunehmen.

ein merkwürdiges Schauspiel, die neugeborene Schönheit des Cinquecento in drei so ganz verschiedenen Entfaltungen nebeneinander zu sehen.

Indessen eilen wir, von diesem Vorbild der Sixtinischen Madonna zum Bilde selber zu kommen. Der Weg führt über einige Vorstufen und unter den römischen Altarbildern hat die heilige Cäcilia das Recht, zuerst genannt zu werden.

7. Römische Altarbilder.

Die Cäcilie (Bologna, Pinakothek). Die Heilige ist mit vier anderen zusammengeordnet, mit Paulus und Magdalena, einem Bischof (Ambrosius) und dem Evangelisten Johannes, nicht als eine bevorzugte, sondern wie eine Schwester. Es stehen alle. Sie hat ihre Orgel fallen lassen und lauscht dem Engelgesang, der über ihren Häupten hörbar wird. Unverkennbar tönen in dieser gefühlvollen Figur umbrische Weisen fort. Und doch, wenn man Perugino vergleicht, so erstaunt man über Raffaels Zurückhaltung. Das Absetzen des Spielfusses und das Zurücklehnen des Kopfes, es ist anders, einfacher als Perugino es gegeben hätte. Es ist nicht mehr der Sehnsuchtskopf mit geöffneten Lippen, jenes Sentimento, in dem Raffael selbst noch in der Catharina von London geschwelt hat. Der männliche Künstler giebt weniger, aber er macht das Wenige intensiver wirksam durch Kontraste. Er berechnet Bildwirkungen, die Dauer haben. Die ausladende Schwärmerie eines Einzelkopfs verleidet. Was dem Bild Frische giebt, ist der zurückgehaltene Ausdruck, der immer noch eine Steigerung offen lässt, und der Kontrast von anders gestimmten Figuren. In diesem Sinne sind Paulus und Magdalena zu fassen, Paulus männlich, gesammelt, vor sich hinblickend, Magdalena ganz gleichgültig im Ausdruck, die neutrale Folie. Die zwei übrigen sind ausser Spiel gesetzt, sie flüstern unter sich.

Man thut dem Künstler keinen Dienst, wenn man die Hauptfigur allein herausnimmt, wie das von modernen Kupferstechern geschehen ist. Der Gefühlston verlangt eine Ergänzung so gut wie die Linie der Kopfniegung nach einem Widerpart ruft. Zu dem Aufwärts der Cäcilie gehört das Abwärts des Paulus und die unbeteiligte Magdalena giebt dazu die reine Vertikale, an der die Abweichungen vom Lot gemessen werden können.

Die weitere Durchführung der Kontrastkomposition in Stellung und Ansicht der Figuren soll hier nicht weiter verfolgt werden. Raffael

ist noch bescheiden, ein Späterer würde überhaupt nicht mehr fünf Stehfiguren ohne einen stärkeren Bewegungsgegensatz zusammengestellt haben.

Der zugehörige Stich des Marc Anton (B. 116) ist kompositionell eine interessante Variante. Will man Raffael als Autor annehmen — und man darf wohl nicht anders —, so muss es ein früherer Entwurf sein, denn die Ökonomie ist noch mangelhaft. Gerade das, was das Gemälde interessant macht, fehlt. Auch Magdalena blickt hier gefühlvoll aufwärts und macht so der Hauptfigur Konkurrenz, und die zwei zurückstehenden Heiligen drängen sich lauter vor. In der Bildredaktion hat sich erst vollzogen, was überall das Merkmal des Fortschrittes ist: Subordination statt Coordination, Auswahl der Motive, dass jedes nur einmal vorkommt, dann aber an seiner Stelle einen integrierenden Bestandteil der Komposition ausmacht.¹⁾

Die Madonna von Foligno (Rom, Vatikan) muss in der Entstehungszeit der Cäcilie nahe stehen, sie wird um 1512 gemalt sein. Es ist das Thema der Madonna in der Glorie, ein altes Motiv, allein gewissermassen doch neu, da das Quattrocento sich nur selten darauf eingelassen hat. Das erdengläubige Jahrhundert hat die Madonna lieber auf einen festen Thronstuhl gesetzt als in die Luft gehoben, während eine veränderte Gesinnung, die die nahe Berührung des Irdischen und Himmlischen vermeiden will, im 16. und 17. Jahrhundert dieses ideale Schema des Altarbildes bevorzugt. Zur Vergleichung bietet sich indessen gerade noch aus dem Ausgang des Quattrocento ein Bild an: Ghirlandajos Madonna in der Glorie in München. Auch da sind es vier Männer, die unten auf der Erde stehen, und schon Ghirlandajo hatte das Bedürfnis, die Bewegung zu differenzieren: zwei davon knien wie bei Raffael auch. Der überbietet nun freilich den Vorgänger sofort durch die Vielseitigkeit und Tiefe der leiblich-geistigen Kontraste in einer Weise, die die Vergleichbarkeit aufhebt, und zugleich giebt er das andere dazu: die Bindung der Kontraste. Die Figuren sollen auch geistig zu einer einheitlichen Handlung zusammengreifen, während das ältere Altarbild an dem beziehungslosen Herumstehen der Heiligen nie Anstoss genommen hatte. Der eine der Knieenden ist der Stifter, ein ungewöhnlich hässlicher Kopf, aber die Hässlichkeit ist überwunden durch den grandiosen Ernst der Behandlung. Er betet. Sein Patron, der heilige Hieronymus, legt ihm die Hand an das Haupt und empfiehlt ihn. Das rituelle Beten erhält den schönsten Gegensatz in der glühend

¹⁾ Kirchliche Prüderie scheint im Gemälde den Rock der Cäcilie verlängert zu haben, während ursprünglich wohl die Knöchel sichtbar waren.

emporblickenden Figur eines Franziskus gegenüber, der, mit einer hinausdeutenden Handbewegung die ganze gläubige Gemeinde in seine Fürbitte einschliessend, zeigen soll, wie Heilige beten. Und sein Aufwärts wird dann aufgenommen und kräftig weitergeführt von dem emporweisenden Johannes hinter ihm.

Die Glorie der Madonna ist malerisch aufgelöst, noch nicht vollkommen, die alte starre Scheibe besteht wenigstens noch teilweise als Hintergrund, aber ringsherum quellen schon Wolken und die Putten der Begleitung, denen das Quattrocento höchstens ein kleines Wolkenfetzchen oder Wolkenbänkchen für einen Fuss zugestehen wollte, können sich jetzt tummeln in ihrem Elemente wie der Fisch im Wasser.

In dem Sitzen der Madonna trägt Raffael ein besonders schönes und reiches Motiv vor. Es ist schon früher gesagt worden, dass er hier nicht Erfinder ist. Wie die Füsse differenziert sind, der Oberkörper sich dreht und der Kopf sich neigt, geht zurück auf die Madonna Lionardos in der Anbetung der Könige. Der Christusknabe ist sehr preciös in der Wendung, aber es ist allerliebst gedacht, dass er nicht auf den betenden Stifter heruntersieht wie die Mutter, sondern auf das Bübchen, das zwischen den Männern unten in der Mitte steht und seinerseits ebenfalls hinaufblickt.

Was soll dieser nackte Knabe da mit seinem Täfelchen? Man wird sagen, dass es in jedem Fall erwünscht sei, unter all den schweren ernsten Männertypen einige kindliche Harmlosigkeit zu finden. Der Knabe ist ausserdem unentbehrlich als formales Bindeglied. Das Bild hat hier ein Loch. Ghirlandajo macht sich nichts daraus. Der cinquecentistische Stil verlangt aber Fühlung der Massen untereinander und es gehört hier im besonderen etwas Horizontales hinein. Raffael darf der Forderung begegnen mit einem Knabenengel, der ein (unbeschriebenes) Täfelchen hält. Das ist der Idealismus der grossen Kunst.

Raffael wirkt massiger als Ghirlandajo. Die Madonna ist so weit heruntergenommen, dass ihr Fuss bis in die Schulterhöhe der Stehfiguren kommt. Andererseits schliessen die unteren Figuren fest an den Rand an: der Blick soll nicht noch einmal hinter ihrem Rücken in die Landschaft hinausgeführt werden, wodurch eben die älteren Bilder etwas Lockeres und Dünnes bekommen haben.¹⁾

¹⁾ Die Landschaft ist schon von Crowe und Cavalcaselle als ferraresisch in der Mache erkannt worden (Dosso Dossi). Vielleicht ist auch die vielberufene Kugelerscheinung im Hintergrund nur einer von den bekannten ferraresischen Feuerwerkswitzen, dem keine weitere Bedeutung beizulegen ist. Selbstverständlich gehören auch die ausführlich behandelten Grasbüschel im Vordergrund dieser zweiten Hand.

Die Madonna mit dem Fisch (Madrid, Prado). — In der Madonna del pesce haben wir Raffaels römische Redaktion des Themas der Maria »in trono«. Verlangt war eine Maria mit zwei Begleitfiguren, dem heiligen Hieronymus und dem Erzengel Raphael. Dem letzteren pflegte als unterscheidendes Attribut der Tobiasknabe mit dem Fisch in der Hand beigegeben zu werden. Während dieser Knabe nun sonst verloren beiseite steht und nur als Störung empfunden wird, ist er hier zum Mittelpunkt einer Handlung gemacht und das alte repräsentative Gnadenbild ist ganz in eine »Geschichte« umgesetzt: der Engel bringt Tobias der Madonna. Man braucht darin keine besondere Anspielung zu suchen, es ist die Konsequenz der Raffaelischen Kunst, alles in lebendige Beziehung aufzulösen. Hieronymus kniet auf der anderen Seite des Thrones und sieht vom Lesen einen Augenblick auf und hinüber auf die Gruppe des Engels. Der Christusknabe scheint ihm vorher zugewendet gewesen zu sein, nun hat er sich den neu Ankommenden zugeschaut, kindlich ihnen entgegenlangend, während die andere Hand noch im Buch des Alten liegt. Maria, sehr streng und vornehm, blickt auf Tobias herab, ohne den Kopf zu neigen. Sie giebt die reine Vertikale in der Komposition. Der zögernd sich nahende Knabe und der hinreissend schöne Engel von wahrhaft lionardeschem Schmelz geben zusammen eine Gruppe, die einzig ist auf der Welt. Das Aufwärtsblicken des fürbittenden Empfehlens wird wesentlich verstärkt durch die in gleicher Linie laufende Diagonale des grünen Vorhangs, der von hellem Himmel scharf sich abhebend, den einzigen Schmuck in dieser höchst vereinfachten Komposition bildet. Der Thron ist von peruginischer Schlichtheit des Baues. Der Reichtum kommt dem Bilde einzig durch das ineinandergreifen aller Bewegung und das nahe Beisammensein der Figuren. Wie Frizzoni neuerdings bestätigt, ist die Ausführung nicht original, indessen die vollendete Geschlossenheit der Komposition lässt keinen Zweifel zu, dass Raffael bis zu Ende dem Werke zur Seite gestanden hat.

Die Sixtinische Madonna (Dresden). Nicht mehr sitzend auf Wolken, wie in der Madonna da Foligno, sondern hoch aufgerichtet, über Wolken hinwandelnd, als eine Erscheinung, die nur für Augenblicke sichtbar ist, hat Raffael die Madonna in dem Bilde für die Kartäuser von Piacenza gemalt, zusammen mit Barbara und Papst Sixtus II., nach dem sie eben die Sixtinische genannt wird. Da die Vorzüge dieser Komposition schon von so vielen Seiten her erörtert worden sind, mögen hier nur einige Punkte zur Sprache gebracht werden.

Das direkte Herauskommen aus dem Bilde, das Losgehen auf den Beschauer muss immer mit einem unangenehmen Eindruck verbunden sein. Es giebt zwar moderne Gemälde, die diese brutale Wirkung suchen. Raffael hat mit allen Mitteln dahin gearbeitet, die Bewegung zu sistieren, sie in bestimmten Schranken zu halten. Es ist nicht schwer zu erkennen, welches diese Mittel gewesen sind.

Das Bewegungsmotiv ist ein wunderbar leichtes, schwebendes Gehen. Die Analyse der besonderen Gleichgewichtverhältnisse in diesem Körper und der Linienführung in dem weit geblähten Mantel und dem rückwärtsrauschenden Gewandende werden das Wunder immer nur zum Teil erklären, es ist von Wichtigkeit, dass die Heiligen rechts und links nicht auf den Wolken knien, sondern einsinken und dass die Füsse der Wandelnden im Dunkel bleiben, während das Licht nur das Gewoge des weissen Wolkenbodens bescheint, was den Eindruck des Getragenen verstärkt.

In allem ist es so gehalten, dass die Zentralfigur gar nichts Gleichartiges, sondern lauter günstige Kontraste findet. Sie allein steht, die anderen knien und zwar auf tieferem Plan;¹⁾ sie allein erscheint in voller Breitansicht, in reiner Vertikale, als ganz einfache Masse, mit vollständiger Silhouette gegen hellen Grund, die andern sind an die Wand gebunden, sind vielteilig im Kostüm und zerstückt als Masse und haben keinen Halt in sich selber, sondern existieren nur in Bezug auf die Gestalt der Mittelachse, der die Erscheinung der grössten Klarheit und Macht vorbehalten ist. Sie giebt die Norm, die andern die Abweichungen, aber so, dass auch diese nach einem geheimen Gesetz geregelt erscheinen. Offenkundig ist die Ergänzung der Richtungen:

¹⁾ Es ist dazu zu vergleichen die Anordnung Albertinellis auf seinem Bilde von 1506 im Louvre, in jeder Beziehung eine lehrreiche Parallele zur Sixtina (s. die Abbildung).



Albertinelli. Madonna mit zwei knienden Heiligen. 1506

dass dem Aufwärts des Papstes ein Abwärts bei der Barbara entsprechen muss, dem Auswärtsweisen dort, ein Einwärtsgreifen hier.¹⁾ Nichts ist in diesem Bilde dem Zufall überlassen. Der Papst sieht zur Madonna empor, die Barbara auf die Kinder am Rand herab und so ist auch dafür gesorgt, dass der Blick des Beschauers sofort in sichere Geleise geführt wird.

Wie merkwürdig nun bei Maria, der eine fast architektonische Kraft der Erscheinung zugeleitet ist, jene Spur von Befangenheit im Ausdruck wirkt, braucht nicht gesagt zu werden. Sie ist nur die Trägerin, der Gott ist das Kind auf ihren Armen. Es wird getragen, nicht weil es nicht gehen könnte, sondern wie ein Prinz. Sein Körper geht über menschliches Mass und die Art des Liegens hat etwas Heroisches. Der Knabe segnet nicht, aber er sieht die Leute vor ihm an mit einem überkindlichen, festen Blick. Er fixiert, was Kinder nicht thun. Die Haare sind wirr und gesträubt, wie bei einem Propheten. Zwei Engelkinder am untern Rand geben dem Wunderbaren die Folie der gewöhnlichen Natur.²⁾

Das Bild muss hoch hängen, die Madonna soll herabkommen. Stellt man es tief, so verliert es die beste Wirkung.³⁾ Die Einrahmung, die man ihm in Dresden gegeben hat, möchte etwas zu schwer ausfallen sein: ohne die grossen Pilaster würden die Figuren viel bedeutender aussehen.⁴⁾

¹⁾ Eine Vorstufe repräsentieren die zwei weiblichen Heiligen auf Fra Bartolommeos Gottvater-Bilde von 1509 in Lucca.

²⁾ Hat man bemerkt, dass der grössere nur einen Flügel hat? Raffael scheute die Überschneidung, er wollte nicht zu massig da unten schliessen. Die Lizenz geht mit andern des klassischen Stiles zusammen.

³⁾ Man konnte im Museum von Leipzig an einer Kopie diese Erfahrung machen.

⁴⁾ Die Sixtinische Madonna ist bekanntlich mehrfach und gut gestochen worden. Zuerst von F. Müller (1815) in einem vielbewunderten Hauptwerk aller Stecherei, dem manche noch heute unter sämtlichen Nachbildungen die Palme reichen. Der Ausdruck der Köpfe kommt dem Original sehr nahe und das Blatt besitzt einen unvergleichlich schönen, weichen Glanz. (Kopie darnach von Nordheim.) Dann hat Steinla die Aufgabe angefasst (1848). Er ist der erste, der den richtigen oberen Abschluss des Bildes giebt (die Vorhangstange). Bei einzelnen Verbesserungen im Detail hat er aber doch die Vorzüge F. Müllers nicht erreicht. Wenn sich diesem überhaupt ein Stich vergleichen lässt, so ist es der von J. Keller (1871). Höchst diskret in den Mitteln gelingt es ihm, das Flimmernde der visionären Erscheinung ganz wunderbar wiederzugeben. Späteren mochten finden, es habe die Formbestimmtheit des Originals dabei zu sehr verloren, und so machte sich Mandel ans Werk und versuchte mit gewaltiger Anstrengung die ausdrucksvolle Zeichnung Raffaels zu gewinnen. Er hat aus dem Bild eine unerwartete Fülle von Forminhalt herausgezogen, allein der Zauber des Ganzen hat darunter gelitten, und stellenweise ist er aus lauter Gewissenhaftigkeit hässlich geworden. Statt der duftigen Wolken giebt er ein verschmiertes Regengewölk. Kohlschein

Die Transfiguration (Vatikan). Das Bild der Transfiguration steht uns vor Augen als die Doppelscene der Verklärung oben und der Vorführung des besessenen Knaben unten. Bekanntlich ist diese Verbindung keine normale. Sie ist nur einmal von Raffael gewählt worden. Er hat damit sein letztes Wort über die Darstellung von Geschichten uns hinterlassen.

Die Verklärungsscene ist immer ein heikles Thema gewesen. Drei Männer aufrecht nebeneinander, und drei andere halb liegend zu ihren Füßen. Mit allem Reiz der Farbe und des Details kann ein so ehrlich gemeintes Bild wie das Bellinis im Neapler Museum uns über die Verlegenheit nicht hinweg täuschen, die der Künstler selber empfand, als er dem leuchtenden Verklärten mit seinen Begleitern noch die drei Menschenhäuflein der geblendet Jünger vor die Füsse legen musste. Nun gab es aber ein älteres, ideales Schema, laut dem Christus gar nicht auf dem Boden zu stehen brauchte, sondern in einer Glorie über die Erde erhoben dargestellt wurde. So hatte auch Perugino im Cambio zu Perugia die Scene gemalt. Offenbar war damit formal schon viel gewonnen, für Raffael aber konnte es von vornherein keine Frage sein, welchen Typus er wählen sollte: die erhöhte Empfindung verlangte nach dem Wunderbaren. Den Gestus der ausgebreiteten Arme fand er vor, aber das Schweben und den Ausdruck der Beseligung hat er nirgends hernehmen können. Angezogen von der Flugbewegung folgen nun auch Moses und Elias, ihm zugekehrt und von ihm abhängig. Er ist die Quelle der Kraft und das Zentrum des Lichtes. Die anderen kommen nur an die Ränder der Helle, die Christus umgibt. Die Jünger unten daran schliessen den Kreis. Raffael hat sie im Massstab viel kleiner gebildet, um sie so ganz mit dem Boden zusammenbinden zu können. Es sind keine zerstreuen, eigenherrlichen Einzelexistenzen mehr, sondern sie erscheinen als notwendig in dem Kreis, den der Verklärte um sich gebildet hat und erst durch den Gegensatz des Befangenen gewinnt die Schwebefigur den ganzen Eindruck von Freiheit und Entlassenheit. Wenn Raffael der Welt nichts anderes hinterlassen hätte als diese Gruppe, so wäre es ein vollkommenes Denkmal der Kunst, wie er sie verstand.¹⁾

endlich nahm neuerdings nochmals einen anderen Ausgang: er forcirt die Lichterscheinung und setzt an Stelle des Flimmernden das Flackernde, wodurch er sich von der Wirkung, die Raffael beabsichtigte, willkürlich entfernt.

¹⁾ Wie völlig ist das Gefühl für Mass und Ökonomie schon abgestumpft bei den bolognesischen Akademikern, die die Traditionen der klassischen Zeit fortführten wollten. Christus



Giovanni Bellini. Transfiguration.

Aber nun wollte er damit nicht schliessen, er verlangte nach einem Kontrast, nach einem starken Widerspiel und er fand es in der Geschichte mit dem besessenen Knaben. Es ist die konsequente Entwicklung der Kompositionsprinzipien, die er im Heliodorzimmer angewendet hatte. Oben das Stille, das Feierliche, die himmlische Beseeligung, unten das laute Gedränge, der irdische Jammer.

Dicht zusammengedrängt stehen die Apostel da; wirre Gruppen, schrille Linienbewegungen; das Hauptmotiv eine diagonale Gasse, die durch die Menge durchgebrochen ist. Die Figuren sind hier im Maßstab viel beträchtlicher als die oberen, aber es ist keine Gefahr, dass sie die Verklärungsscene erdrücken könnten: das klare geometrische Schema triumphiert über alles Lärmen der Masse.

Raffael hat das Bild nicht vollenden können, vieles Einzelne ist unerträglich in der Form, und das Ganze widrig in der Farbe,

aus den Lüften herab auf die Jünger einredend, eingeklemmt zwischen die gespreizten Sitzfiguren des Moses und Elias, und die Jünger unten in herkulischer Größe, mit gemeiner Übertreibung in Gebärde und Stellung, das ist das Bild Ludovico Carraccis in der Pinakothek von Bologna (s. die Abbildung).



Raffael. Transfiguration (Ausschnitt).

aber die grosse Kontrastökonomie muss sein originaler Gedanke gewesen sein.

In Venedig war zur selben Zeit Tizians Assunta entstanden (1518). Hier ist die Rechnung anders, aber prinzipiell doch verwandt. Die Apostel unten bilden für sich eine geschlossene Mauer, wo der Einzelne nichts bedeutet, eine Art Sockelgeschoss und darüber steht Maria, in einem grossen Kreis, dessen oberer Umriss mit dem halbrundschliessenden Bildrahmen zusammenfällt. Man kann fragen, warum nicht auch Raffael den halbrunden Abschluss gewählt habe? Vielleicht fürchtete er für Christus ein allzustarkes Indiehöhegehen.

Die Schülerhände, die die Transfiguration vollendet haben, haben noch an anderen Orten unter dem Namen des Meisters ihr Handwerk geübt. Erst in neuester Zeit hat man Raffael aus dieser Verbindung herauszulösen versucht. Schreiend in der Farbe, unedel in der Auffassung, unwahr in der Gebärde und überall masslos gehören die Produkte der Werkstatt Raffaels — dem grösseren Teile nach — zum Unangenehmsten, was je gemalt wurde.



L. Carracci. Transfiguration.

Man begreift den Grimm Sebastiano, dass ihm durch solche Leute in Rom der Weg versperrt sein sollte. Sebastiano ist zeitlebens ein gehässiger Nebenbuhler Raffaels gewesen, allein sein Talent gab ihm das Recht, auf die ersten Aufgaben Anspruch zu machen. Einige venezianische Befangenheiten ist er nie ganz los geworden. Mitten im monumentalen Rom hält er noch fest an dem Schema des Halbfigurenbildes und zu einer vollkommenen Herrschaft über den Körper mag er nicht gekommen sein. Es fehlt ihm auch das höhere Raumgefühl, er verwirrt sich leicht und wirkt dann eng und unklar. Allein er besitzt eine wahrhaft grosse Auffassung. Als Bildnismaler steht er in der allerersten Linie und in den historischen Bildern erreicht er hier und da einen so gewaltigen Aus-

druck, dass man ihn nur mit Michelangelo vergleichen kann. Freilich weiss man nicht, wie viel er von dieser Seite empfangen hat. Seine Geisselung in S. Pietro in Montorio in Rom und die Pietà in Viterbo gehören zu den grossartigsten Schöpfungen der goldenen Zeit. Die Auferweckung des Lazarus, wo er mit Raffaels Transfiguration konkurrierten wollte, würde ich nicht ebenso hoch stellen: Sebastiano ist besser bei wenigen Figuren als bei der Darstellung der Menge und das Halbfigurenbild möchte überhaupt der Boden gewesen sein, wo er sich am sichersten gefühlt hat. In der »Heimsuchung« des Louvre kommt seine ganze vornehme Art zum Ausdruck und das Raffaelische Schulbild der Visitation im Prado sieht trotz seiner grossen Figuren daneben gewöhnlich aus.¹⁾ Und auch die Kreuztragung in Madrid (Wiederholung in Dresden) möchte im Ausdruck

¹⁾ Die sehr ärmliche Komposition kann unmöglich auf Raffaels Entwurf zurückgehen. Vgl. Dollmayr (a. a. O. S. 344: von Penni).

der Hauptfigur dem leidenden Helden des Spasimo Raffaels (Prado) überlegen sein.¹⁾

Wenn einer neben den zwei Grossen in Rom als dritter genannt werden dürfte, so ist er es. Man hat bei Sebastiano den Eindruck, dass eine Persönlichkeit, die zum Höchsten bestimmt gewesen wäre, sich nicht voll ausgewirkt hat; dass er aus seinem Talent nicht das gemacht hat, was er daraus hätte machen können. Es fehlt ihm die heilige Begeisterung für die Arbeit und darin ist er der Gegensatz zu Raffael als dessen wesentliche Eigenschaft Michelangelo gerade den Fleiss gerühmt hat. Was er damit meinte, ist offenbar jene Fähigkeit, aus jeder neuen Aufgabe neue Kraft zu gewinnen.

¹⁾ Dieses berühmte Bild ist nicht nur in der Ausführung nicht von Raffael, sondern es muss auch die Redaktion überhaupt in fremden Händen gelegen haben. Das Hauptmotiv des über die Schulter umblickenden Christus ist ergreifend und jedenfalls echt wie die Entwicklung des Zuges im grossen, allein daneben finden sich wüste Unklarheiten und Entlehnungen aus anderen Werken Raffaels, so dass eine persönliche Beteiligung des Meisters an der Komposition ausgeschlossen erscheint.



Weinlese. Nach dem Stich des Marc Anton.

anzunehmen ist. Für unsere Fragestellungen fällt es ausser Betracht.¹⁾

Und ebenso können wir der Raffaelschule nicht mehr in das dritte Zimmer folgen, mit dem Borgobrand. Das Hauptbild, nach dem der Raum benannt wird, hat zwar sehr schöne Einzelmotive, aber das Gute mischt sich mit Minderwertigem und das Ganze entbehrt der Geschlossenheit einer originalen Komposition. Die wassertragende Frau, die Löschenden und die Gruppe der Fliehenden wird man gerne als Raffaelsche Erfindungen anerkennen und für die Bildung des Einzelschönen in seinen letzten Lebensjahren sind sie sehr aufschlussreich, die Linie der grossen Erzählung aber geht weiter in den Kartons zu den Teppichen der sixtinischen Kapelle.

5. Die Teppichkartons.

Die sieben Kartons im Kensington-Museum, die sich allein aus einer Serie von zehn erhalten haben, sind die Parthenon-Skulpturen der neueren Kunst genannt worden. An Ruhm und weitgreifender Wirkung übertreffen sie jedenfalls die grossen vatikanischen Fresken. Brauchbar als Kompositionen von wenigen Figuren sind sie als Vorlagen in Holzschnitt und Stich weit herumgekommen. Sie waren die Schatzkammer, aus der man die Ausdrucksformen der menschlichen Gemütsbewegungen holte und der Ruhm Raffaels als Zeichner wurzelt vornehmlich in diesen Leistungen. Das Abendland hat sich stellenweise die Gebärden des Erstaunens, Erschreckens, die Verzerrungen des Schmerzes und das Bild der Hoheit und Würde gar nicht anders vorstellen können. Es ist auffallend, wie viel Ausdrucksköpfe in diesen Kompositionen vorkommen, wie viele Figuren irgend etwas sagen müssen. Daher das Laute, Gellende, das einzelne der Bilder haben. An Wert sind sie ungleich und Raffaels Originalzeichnung giebt überhaupt kein

¹⁾ Ich mache auf einige Unklarheiten der Zeichnung, wie sie sich mit Raffaels Meisterstil nicht vertragen, im einzelnen aufmerksam.

- a) Attilas Pferd. Die Hinterbeine sind angegeben, aber in geradezu lächerlicher Weise zerstückelt, bis auf die Hufe.
- b) Der weisende Mann zwischen dem Rappen und dem Schimmel. Sein zweites Bein ist nur in einem Rest vorhanden.
- c) Von den zwei Lanzenträgern im Vordergrund ist der eine in seiner Erscheinung unleidlich geschädigt.

Der Boden und die Landschaft sind auch unraffaelisch. Es hat hier eine fremde Hand mitgearbeitet, talentvoll aber noch roh. Die guten Partien liegen links.

einziges.¹⁾ Einige aber sind von einer Vollkommenheit, dass man die unmittelbare Nähe von Raffaels Genius empfindet.

Der wunderbare Fischzug. Jesus war hinausgefahren auf den See mit Petrus und dessen Bruder; auf sein Geheiss waren die Netze noch einmal gesenkt worden, nachdem die Fischer die ganze Nacht umsonst sich gemüht hatten, und jetzt that man einen gewaltigen Fang, so gross, dass ein zweites Schiff herbeigerufen wurde, um die Beute zu heben. Da packt den Petrus die Gegenwart des offenbaren Wunders — stupefactus est, sagt die Vulgata —, er stürzt dem Herrn zu Füssen: »Herr, gehe weg von mir, ich bin ein Sünder«, worauf Christus milde den Erregten beruhigt: »Fürchte dich nicht.«

Das ist die Geschichte. — Zwei Schiffe also auf offenem Wasser. Der Zug ist gethan, alles voll von den Fischen und in diesem Gedränge die Scene zwischen Petrus und Christus.

Es war eine erste grosse Schwierigkeit, bei so viel Menschen und Material den Hauptfiguren Geltung zu verschaffen, zumal Christus kaum anders als sitzend gedacht werden konnte. Raffael machte die Schiffe klein, unnatürlich klein, um den Figuren die Herrschaft zu sichern. So hatte Leonardo beim Abendmahl den Tisch behandelt. Der klassische Stil opfert das Wirkliche den Rücksichten auf das Wesentliche.

Die flachen Boote stehen nahe zusammen und werden beide fast völlig in der Längsansicht gesehen, das zweite vom ersten nur wenig überschnitten. Alle mechanische Arbeit ist diesem zweiten, zurückstehenden zugewiesen. Dort sieht man zwei junge Männer die Netze emporziehen — der Zug vollendet sich erst bei Raffael —, dort sitzt der Ruderer, der alle Mühe hat, das Fahrzeug im Gleichgewicht zu erhalten. Diese Figuren bedeuten aber nichts Selbständiges in der Komposition, sie dienen nur als Anlauf, als Vorstufe zu der Gruppe im vorderen Schiffchen, wo Petrus vor Christus hingesunken ist. Mit erstaunlicher Kunst sind die Insassen der Boote alle unter eine grosse Linie gebracht, die bei dem Ruderer anhebt, über die Gebückten emporsteigt, in der Stehfigur ihren Höhepunkt findet, dann jäh abstürzt und zum Schluss in Christus sich noch einmal hebt. Auf ihn führt alles zu, er setzt der Bewegung ihr Ziel und obwohl als Masse gering und ganz an den Rand des Bildes gestellt, beherrscht er alle. So hatte man noch niemals komponiert.

¹⁾ Vgl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstatt (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895). »In der Hauptsache ist nur eine einzige Hand an den Kartons thätig gewesen, die des Penni« (S. 253).



Raffael. Der wunderbare Fischzug. Nach dem Stich von N. Dorigny.

Ausschlaggebend für den Eindruck im ganzen ist die Haltung der zentralen Stehfigur und merkwürdig, sie ist erst ein Gedanke des letzten Momentes gewesen. Dass an dieser Stelle im Bilde einer aufrecht stehen sollte, lag schon lange im Plan, es war aber ein Ruderer vorgesehen, der an dem Vorgang keinen näheren Anteil nimmt, wie er aber für das Schiff notwendig ist. Nun aber hatte Raffael das Bedürfnis, die geistige Strömung zu verstärken, er zieht den Mann (man wird ihn Andreas nennen müssen) in die Bewegung des Petrus mithinein und das giebt der Adoration die ungemeine Intensität. Das Niederknien ist gewissermassen entwickelt in zwei Momenten, der bildende Künstler giebt mit simultanen Bildern, was er sonst nicht geben kann: die Succession. Raffael hat dieses Motiv mehrfach verwendet. Auch an den Reiter im Heliodor mit seinen Begleitern ist hier zu erinnern.

Die Gruppe ist ganz frei-rhythmisches entwickelt, aber so notwendig wie eine architektonische Komposition. Bis ins Einzelne herunter nimmt alles Bezug unter sich. Man sehe, wie sich die Linien gegenseitig accomodieren und jeder Flächenausschnitt gerade für die Füllung da zu sein scheint, den er bekommen hat. Darum sieht das Ganze so ruhig aus.

Auch die Landschaftslinien sind in bestimmter Absicht geführt. Der Uferrand folgt genau dem aufsteigenden Gruppenkontour, dann wird der Horizont frei und erst über Christus hebt sich wieder ein Hügelzug. Die Landschaft markiert die wichtige Cäsur in der Komposition. Früher gab man Bäume und Hügel und Thäler, und glaubte, je mehr, desto besser, jetzt übernimmt die Landschaft die gleiche Verpflichtung wie auch die Architektur, sie wird den Figuren dienstbar.

Sogar die Vögel, die sonst willkürlich in der Luft herumschiessen, nehmen sekundierend die Hauptbewegung auf: der Zug, der aus der Tiefe kommt, senkt sich gerade da, wo die Cäsur liegt, und selbst der Wind muss die Gesamtbewegung vertärken helfen.

Der hohe Horizont hat etwas Befremdendes. Offenbar wünschte Raffael, seinen Figuren in der Wasserfläche einen gleichmässigen stillen Hintergrund zu geben und er handelt dabei nicht anders, als wie er es bei Perugino schon gelernt hatte, auf dessen »Schlüsselverleihung« mit den weit zurückgeschobenen Gebäulichkeiten eine ganz gleiche Absicht zu beobachten ist. Im Gegensatz zu dem einheitlichen Wasserspiegel ist dann der Vordergrund vierteilig und bewegt. Ein Stück Uferrand ist sichtbar, trotzdem die Scene auf dem offenen See spielen soll.¹⁾ Ein paar Reiher stehen da, vorzügliche Tiere, zu auffallend vielleicht, wenn man das Bild nur in einer Schwarz-Weiss-Reproduktion kennt, im Teppich gehen sie mit ihren braunen Tönen mit dem Wasser nah zusammen und kommen neben den leuchtenden Menschenkörpern wenig in Betracht.

Raffaels wunderbarer Fischzug gehört mit Lionardos Abendmahl zu den Darstellungen, die gar nicht mehr anders gedacht werden können. Wie tief steht schon Rubens unter Raffael. Durch das eine Motiv allein, dass Christus aufgesprungen ist, hat die Scene ihren Adel verloren.

»Weide meine Lämmer.« Raffael behandelt hier ein Thema, das an dem Orte, wofür der Teppich bestimmt war, in der sixtinischen Kapelle, schon einmal von Perugino gemalt worden war. Bei Perugino ist es die Schlüsselverleihung allein, hier liegt der Accent auf den Worten des Herrn: »Weide meine Lämmer!« Allein das Motiv ist dasselbe und es ist dabei gleichgültig, ob Petrus den Schlüssel schon in den Armen hält oder nicht.²⁾ Um den Sinn der Rede anzudeuten,

¹⁾ Ist es Stilgefühl, dass Raffael vorn etwas Festes verlangte? Auch Botticelli (Geburt der Venus) führt das Wasser nicht bis an den Rand. Man kann die Galatea entgegen halten, doch ist ein Wandbild nicht an gleiche Bedingungen gebunden.

²⁾ Das letztere ist jedenfalls die ursprüngliche Meinung Raffaels gewesen.



Raffael. »Weide meine Lämmer!« Nach dem Stich von N. Dorigny.

musste eine wirkliche Herde ins Bild aufgenommen werden und mit energischer Doppelbewegung der Arme giebt Christus dem Befehl Ausdruck. Was bei Perugino nur gefühlvolle Pose ist, ist hier wirkliche Aktion. Mit historischem Ernst ist der Moment gefasst. Und so der kniende Petrus, dringlich in dem Emporblicken, voll momentanen Lebens. Und die übrigen? Perugino giebt eine Reihe von schönen Stehmotiven und Kopfniedigungen. Wie sollte er anders; die Jünger haben ja bei der Sache nichts zu thun; fatal, dass es so viele sind, die Scene wird ein wenig einförmig. Raffael bringt etwas Neues und Unerwartetes. In gedrängter Masse stehen sie zusammen, kaum dass Petrus sich wesentlich loslässt; aber in diesem Haufen — welch eine Fülle verschiedenartigen Ausdruckes! Die Nächsten angezogen von der Lichtgestalt Christi, mit den Augen ihn verzehrend, bereit, dem Kniefall Petri zu folgen, dann ein Stocken, ein Bedenklichwerden, ein fragendes Sichumsehen und endlich das erklärte misstrauische Zurückhalten. Es ist der auferstandene Christus, der den Jüngern erschienen ist, er hat sie angesprochen, aber ist er's wirklich oder ist es ein Trug? Wie das Gefühl der Gewissheit die Menge nur allmählich durchdringt, erst die nächsten Kreise angezogen sind, die ferneren sich noch verschliessen, das ist die Fassung, die Raffael dem Thema gegeben hat,

eine Fassung, die viel psychologische Ausdrucks Kraft verlangt und jedenfalls ganz ausserhalb des Kreises der älteren Generation lag.¹⁾

Bei Perugino steht Christus mit Petrus in der Mitte des Bildes und die Assistierenden verteilen sich symmetrisch auf die Seiten, hier steht Christus allein allen anderen gegenüber. Er ist ihnen nicht zugekehrt, sondern wandelt an ihnen vorbei. Nur von der Seite sehen ihn die Jünger. Im nächsten Augenblick wird er nicht mehr da sein. Er ist die einzige Figur, die das Licht in breiten Flächen wiederstrahlt. Die anderen haben das Licht gegen sich.

Die Heilung des Lahmen. Vor diesem Bilde ist immer die erste Frage, was die grossen gewundenen Säulen sollen? Man hat die Hallen des Quattrocento im Kopf, durchsichtige Gebilde, und man begreift nicht, wie Raffael zu den Elefantenformen kam, die sich hier breit machen. Woher er das Motiv der gewundenen Säule hat, lässt sich nachweisen; es giebt eine solche in St. Peter, die der Tradition nach vom Tempel in Jerusalem stammen sollte, und die »schöne Halle« eben dieses Tempels war der Schauplatz der Heilung des Lahmen. Allein das Auffällige ist hier viel weniger die Einzelform als die Verbindung der Menschen mit der Architektur. Raffael giebt die Säulen nicht als Coulissen oder als Hintergrund, er zeigt die Leute in der Halle drin, ein Gewühl von Menschen, und er kommt dabei mit verhältnismässig wenig Mitteln aus, weil die Säulen selbst füllen.

Nun ist weiter leicht zu sehen, dass die Säulen als trennende und einrahmende Motive sehr erwünscht waren; es ging nicht mehr an, das Publikum, zu Reihen geordnet, herumstehen zu lassen, wie es die Quattrocentisten thaten; sollte aber ein wirkliches Volksgedränge gegeben werden, so lag die Gefahr nahe, dass die Hauptfiguren darin verloren gingen. Das ist hier vermieden und der Beschauer merkt die Wohlthat einer solchen Disposition lange bevor er sich über die Mittel Rechenschaft giebt.

Die Heilungsscene selbst ist ein schönes Beispiel der männlich starken Art, mit der Raffael einen solchen Vorgang jetzt zu geben wusste. Der Heilende stellt sich nicht in Positur, er ist nicht der Beschwörer, der Zauberformeln spricht, sondern der tüchtige Mann, der Arzt, der ganz einfach die Hand des Krüppels aufnimmt und mit der Rechten den Segen dazu giebt. Das geschieht mit dem mindesten Aufwand von Bewegung. Er bleibt aufrecht stehen und beugt nur

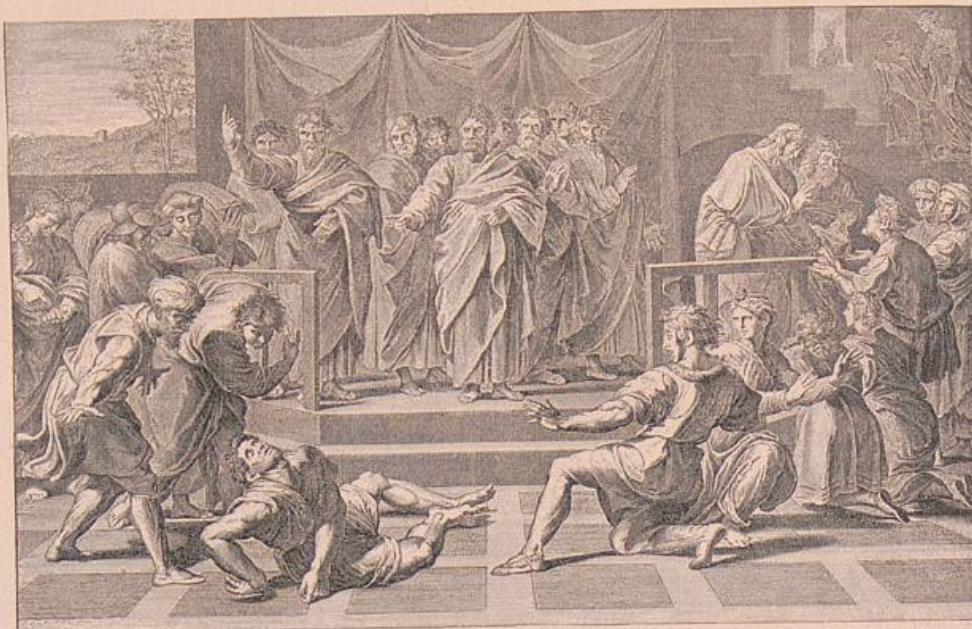
¹⁾ Die Interpretation nach Grimm, Leben Raffaels.

den mächtigen Nacken ein wenig. Ältere Künstler lassen ihn sich niederneigen zu dem Kranken, allein das Wunder des Emporrichtens erscheint so glaubhafter. Er sieht den Krüppel fest an und dieser hängt mit gierigem, erwartungsvollem Blick an seinem Auge. Profil steht gegen Profil und man spürt die Spannung zwischen den zwei Figuren. Es ist eine psychische Durchleuchtung der Scene ohne gleichen.

Petrus hat eine Begleitfigur in Johannes, der mit weicher Kopfneigung und freundlich aufmunternder Gebärde dabeisteht. Der Krüppel hat seinen Kontrast in einem Kollegen, der stumpf und hämisch zusieht. Das Publikum, zweiflerisch oder neugierig-zudringlich, stellt eine Menge verschiedenartigen Ausdrucks vor, wobei auch für die neutrale Folie gesorgt ist in völlig unbeteiligten Passantenfiguren. Als einen Gegen-
satz anderer Art hat Raffael in dieses Gemälde von menschlichem Elend zwei nackte Kindergestalten hineingestellt, ideale Körperbildungen, die mit glänzendem Fleisch aus dem Bilde herausleuchten.

Der Tod des Ananias ist eine undankbare Bildscene, weil es unmöglich ist, sein Sterben als Folge eines übertretenen Gebotes darzustellen. Man kann das Zusammenstürzen malen, die Umstehenden werden erschrecken, aber wie soll dem Vorgang sein sittlicher Inhalt gegeben werden, wie soll gesagt werden, dass hier ein Ungerechter stirbt?

Raffael hat das Mögliche gethan, um diese Beziehung wenigstens äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Es ist ein ganz streng komponiertes Bild. Auf einem Podium in der Mitte steht der gesamte Chorus der Apostel, vor dunkler Rückwand, eine geschlossene, höchst eindringliche Masse. Links bringt man die Gaben, rechts werden sie verteilt, das ist sehr einfach und anschaulich. Nun im Vordergrund der dramatische Vorfall. Ananias liegt wie in Krämpfen am Boden. Die nächsten um ihn fahren erschrocken zurück. Der Kreis dieser Vordergrundsfiguren ist so gebaut, dass der rückwärtsstürzende Ananias ein Loch in die Komposition reisst, das man schon von weitem sieht. Man versteht nun, warum alles übrige so streng geordnet ist: es geschah, um diese eine Asymmetrie mit allem Nachdruck wirksam zu machen. Wie der Blitz hat das Strafgericht in die Reihen eingeschlagen und das Opfer gefällt. Und nun ist es unmöglich, die Beziehung zu der oberen Gruppe der Apostel zu übersehen, die hier das Schicksal vertreten. Unmittelbar wird der Blick nach der Mitte geführt, wo Petrus steht und den Arm sprechend gegen den Gestürzten ausgestreckt hält. Es ist keine laute Bewegung, er donnert nicht, er will nur sagen: dich hat Gott gerichtet. Paulus nebenan wiederholt mit hochgehobener



Raffael. Der Tod des Ananias. Nach dem Stich von N. Dorigny.

Hand das Gebot und sein Blick streift die nahende Sapphira. Keiner unter den Aposteln ist erschüttert von dem Geschehniss, sie bleiben alle ruhig und nur das Volk, das den Zusammenhang der Dinge nicht übersieht, fährt in heftiger Bewegung auseinander. Es sind wenige Figuren, die Raffael vorführt, aber es sind die Typen des grossen staunenden Erschreckens, wie sie die Kunst der nächsten Jahrhunderte zu ungezählten Malen wiederholt hat. Sie sind akademische Ausdrucks-schemata geworden. Man hat unendlich viel Unfug getrieben durch Übertragung dieser italienischen Gebärdensprache auf nordischen Boden. Auch die Italiener aber haben das Gefühl für den natürlichen Ausdruck zeitweise völlig verloren und sind ins Konstruieren verfallen. Wie weit die Bewegungen hier noch natürliche sind, wollen wir als Ausländer nicht beurteilen. Etwas nur soll gesagt werden: man kann hier ganz besonders deutlich beobachten, wie der Charakterkopf dem Ausdruckskopf gewichen ist. Das Interesse für den Ausdruck leidenschaftlicher Gemütsbewegungen an sich war so stark, dass man auf individuelle Köpfe gern verzichtete.

Die Blendung des Elymas. Der Zauberer Elymas wird mit plötzlicher Blindheit geschlagen, als er dem Apostel Paulus vor dem Prokonsul von Cypern entgegentreten will. Es ist die alte Geschichte

wie der christliche Heilige angesichts des heidnischen Herrschers den Widersacher besiegt und das Kompositionsschema, das Raffael benutzte, ist denn auch dasselbe, das schon Giotto kannte, als er in S. Croce den heiligen Franz in der Scene vor dem Sultan mit den muhammedanischen Priestern malte. Der Prokonsul zentral und davor, rechts und links, die zwei Parteien sich gegenübergestellt, wie bei Giotto, nur sind die Momente des Bildes energischer konzentriert. Elymas ist bis gegen die Mitte vorgedrungen und fährt nun plötzlich, da es dunkel vor seinen Augen wird, mit dem Körper zurück, die Hände beide vorstreckend und den Kopf hochhaltend, das unübertreffliche Bild des Erblindeten. Paulus hat sich ganz ruhig gehalten, er steht völlig am Rand, zu drei Viertel Rückfigur. Das Gesicht ist beschattet (während auf Elymas das Licht voll auffällt) und erscheint im verlorenen Profil. Er spricht mit der Gebärde, mit dem Arm, der dem Zauberer entgegengeht. Es ist keine leidenschaftliche Gebärde, aber die Einfachheit der Horizontale, die sich da mit der mächtigen Vertikale der ruhig hochgerichteten Gestalt trifft, wirkt sehr bedeutend. Das ist der Fels, an dem das Böse abprallen muss. Neben diesen Protagonisten hätten die anderen Figuren selbst dann kaum mehr auf Interesse zu rechnen, wenn sie weniger gleichgültig ausgeführt wären. Sergius, der Prokonsul, der bei diesem Schauspiel nur Zuschauer ist, breitet die Arme zurück, die charakteristische Wendung des Cinquecento. Er mag so im originalen Entwurf concipierte gewesen sein, die übrigen Personen aber sind mehr oder weniger überflüssige und zerstreuende Füllfiguren, die in Verbindung mit einer unsauberen Architektur und gewissen kleinlichen malerischen Effekten dem Bild etwas Unruhiges geben. Raffaels Auge scheint nicht mehr über seiner Vollendung gewacht zu haben.

In höherem Grade noch hat man diesen Eindruck vor dem Opfer von Lystra. Das so sehr gerühmte Bild ist eine völlige Unverständlichkeit. Kein Mensch kann erraten, dass hier ein Mann geheilt wurde, dass das Volk dem Wunderthäter als einem Gott opfern will und dass dieser — der Apostel Paulus — ergrimmt darüber sich das Gewand zerreisst. Der Hauptaccent liegt auf der Vorführung einer antiken Opferscene, die einem antiken Sarkophagrelief nachgebildet ist, und dem archäologischen Interesse hat das andere weichen müssen. Die ausgiebige Benutzung des Vorbildes lässt an sich den Gedanken an Raffael zurücktreten, ausserdem aber ist jede Veränderung der Vorlage eine Verschlechterung gewesen. Die Komposition ist unbehaglich im Raum und wirr in den Richtungen.

Das Bild der Predigt Pauli in Athen enthält dagegen eine grosse und originale Erfindung. Der Prediger mit den gleichmässig erhobenen Armen, ohne schöne Pose und ohne die Deklamationen eines bewegten Faltenwurfes, ist von grandiosem Ernst. Man sieht ihn nur von der Seite, fast mehr von hinten: er steht erhöht und predigt ins Bild hinein und dabei ist er weit vorgetreten, bis an den Rand der Stufen. Das giebt ihm etwas Dringliches bei aller Ruhe. Sein Gesicht ist beschattet. Aller Ausdruck ist konzentriert in der grossen schlichten Linie der Figur, die das Bild siegreich durchtönt. Neben diesem Redner sind alle die predigenden Heiligen des 15. Jahrhunderts dünnklingende Schellen.

Nach idealer Rechnung sind die Hörer unten viel kleiner gebildet. Der Reflex der Rede auf so viel Gesichtern, das war nun wohl eine Aufgabe im Sinne des damaligen Raffael. Einzelne Figuren sind seiner würdig, bei anderen wird man sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass auch hier fremde Erfindungen sich beigemischt haben. (So vor allem in den groben Köpfen vorn.)

Die Architektur wirkt etwas aufdringlich, der Hintergrund des Paulus ist gut an seiner Stelle, den Rundtempel (des Bramante) möchte man lieber durch etwas anderes ersetzt haben. Dem christlichen Redner entspricht in der Diagonale Mars, ein wirksames Motiv, die Richtung zu verstärken.

Wir übergehen die Kompositionen, die nicht mehr im Karton, sondern nur in der Ausführung vorhanden sind, doch muss noch eine prinzipielle Bemerkung über das Verhältnis der Zeichnung zum gewirkten Teppich hier vorgebracht werden. Die Prozedur der Wirkerei lässt bekanntlich das Bild gegensinnig erscheinen und man erwartet, dass die Vorlagen darauf Rücksicht nehmen. Merkwürdigerweise verhalten sich die Kartons in diesem Punkt nicht gleich. Der Fischzug, die Rede an Petrus, die Heilung des Lahmen und der Tod des Ananias sind so gezeichnet, dass die richtige Erscheinung erst im Teppich herauskommen kann, während das Opfer von Lystra und die Blendung des Elymas in der Umkehrung verlieren. (Die Predigt in Athen ist indifferent.)¹⁾ Es handelt sich nicht nur darum, dass die linke Hand zur rechten wird und dass z. B. ein Segnen mit der Linken stören könnte: eine Raffaelische Komposition dieses Stiles kann man nicht beliebig umkehren, ohne einen Teil ihrer Schönheit zu zerstören. Raffael führt

¹⁾ Doch scheint auch sie die Umkehrung zu verlangen, indem erst dann die Marsfigur Schild und Speer richtig zu fassen bekommt.

das Auge von links nach rechts, nach der ihm anerzogenen Neigung. Selbst in stille gestellten Kompositionen, wie der Disputa, geht die Strömung in diesem Sinne. Im grossen Bewegungsbild aber wird man nichts anders finden: Heliodor muss in die rechte Bildecke hinausgedrängt werden, die Bewegung erscheint so überzeugender. Und wenn Raffael in dem »wunderbaren Fischzug« uns über die Kurve der Fischer zu Christus hinführen will, so ist es ihm wieder natürlich, von links nach rechts zu gehen; wo er aber das jähе Rückwärtsstürzen des Ananias eindrücklich zu machen versucht, da lässt er ihn im Widerspruch zu dieser Richtung zusammenbrechen.

Unsere Abbildungen, die nach den Stichen des N. Dorigny hergestellt sind, geben die richtigen Ansichten, weil sich dem Stecher, der noch ohne Spiegel arbeitete, das Bild im Druck ohne seine Absicht verkehrt hat.

6. Die römischen Porträts.

Überleitend vom Historienbild zum Porträt kann man nichts besseres sagen, als dass auch das Porträt nun zum Historienbild zu werden bestimmt war. — Quattrocentistische Bildnisse haben etwas Naiv-Modellmässiges. Sie geben die Person ohne einen bestimmten Ausdruck von ihr zu verlangen. Gleichgültig, mit einer fast verblüffenden Selbstverständlichkeit sehen die Leute aus dem Bilde heraus. Auf die schlagende Ähnlichkeit war es abgesehen, nicht auf eine besondere Stimmung. Ausnahmen kommen vor, im allgemeinen aber begnügt man sich, den Darzustellenden nach seinen bleibenden Formen festzunageln, und dem Eindruck der Lebendigkeit schien es auch keinen Abbruch zu thun, wenn in der Haltung konventionelle Anordnungen beibehalten wurden.

Es ist die Forderung der neuen Kunst, dass im Porträt die persönlich bezeichnende Situation zu geben sei, ein bestimmter Moment des frei bewegten Lebens. Man will sich nicht darauf verlassen, dass die Formen des Kopfes für sich sprächen, auch die Bewegung und Gebärde soll jetzt ausdrucksvoll sein. Aus dem deskriptiven Stil geht man über zum dramatischen.

Die Köpfe besitzen aber auch eine neue Energie des Ausdrucks. Man wird bald bemerken, dass diese Kunst über reichere Mittel der Charakteristik verfügt. Licht- und Schattengebung, Linienführung, Massenverteilung im Raum sind in den Dienst der Charakteristik ge-

stellt. Von allen Seiten wird auf einen bestimmten Ausdruck hingearbeitet. Und in derselben Absicht, das persönliche Wesen ganz stark wirken zu lassen, werden gewisse Formen nun besonders herausgehoben, andere zurückgedrängt, während das Quattrocento jeden Teil ungefähr gleichwertig durchbildete.

Man darf diesen Stil noch nicht in Raffaels florentinischen Porträts suchen, erst in Rom ist er überhaupt zum Menschenmaler geworden. Der jugendliche Künstler flatterte an der Erscheinung herum wie ein Schmetterling, und es fehlt ihm noch völlig das feste Anpacken, das Pressen der Form auf ihren individuellen Gehalt. Die Maddalena Doni ist ein oberflächliches Porträt und es scheint mir unmöglich, demselben Maler das vorzügliche Frauenbildnis der Tribuna (die sog. Schwester Doni) zuzuschreiben: Raffael besass damals offenbar nicht die Organe, sich an das Sichtbare so anzusaugen.¹⁾ Seine Entwicklung bietet das merkwürdige Schauspiel, dass je grösser sein Stil wird, desto mehr auch die Kraft des Individuellen zunimmt.

Als die erste grosse That wird man immer das Bildnis Julius II. zu nennen haben (Uffizien).²⁾ Es verdient wohl den Namen eines Historienbildes. Wie der Papst dasitzt, mit festgeschlossenem Mund, den Kopf etwas geneigt, im Moment des Überlegens, so ist er nicht das zur Aufnahme zurechtgesetzte Modell, das ist vielmehr ein Stück Geschichte, der Papst in einer typischen Situation. Die Augen blicken den Beschauer nicht mehr an. Die Höhlen sind beschattet, dafür kommt mächtig hervor die felsenmässige Stirn und die starke Nase, Hauptträger des Ausdruckes, auf denen ein gleichmässiges hohes Licht liegt. Das sind die Accentuierungen des neuen Stils; sie würden später noch verschärft worden sein. Gerade diesen Kopf möchte man gerne von Sebastiano del Piombo behandelt sehen.

Bei Leo X. (Pitti) lag das Problem anders. Der Papst hatte ein dickes, fett-überwuchertes Gesicht. Man musste mit dem Reiz der Lichtbewegung versuchen, über die wüsten gelblichen Flächen hinwegzukommen und das Geistige in dem Kopfe aufleuchten zu lassen; die Feinheit in den Nasenflügeln und den Witz in dem sinnlichen, beredten Munde. Es ist merkwürdig, wie das blöde kurzsichtige Auge Kraft bekommen hat, ohne seine Natur zu verändern. Der Papst ist dargestellt, wie er einen Codex mit Miniaturen ansieht und nun plötzlich

¹⁾ Die grosse Verwandtschaft mit dem »timete Deum«-Kopf der Uffizien (Francesco dell'opere) lässt mir die Bestimmung auf Perugino als unabweislich erscheinen.

²⁾ Das Pitti-Exemplar sicher später. Ob eigenhändig?



Raffael.

Der Graf Castiglione.

aufblickt. Es liegt in der Art des Blickens etwas, was den Herrscher charakterisiert, besser als wenn er sich thronend mit der Tiara hätte abbilden lassen. Die Art, wie die Hände gegeben sind, möchte noch individueller sein als bei Julius. Die Begleitfiguren, an sich sehr bedeutend behandelt, dienen hier doch nur zur Folie und sind in jeder Beziehung der Hauptwirkung unterthan.¹⁾ Bei keinem der drei Köpfe hat Raffael eine Neigung haben wollen und man wird zugestehen, dass diese dreimal wiederholte Vertikale eine Art von feierlicher Stille im Bilde verbreitet. Während das Juliusbild einen gleichfarbigen (grünen) Hintergrund hat, ist hier eine verkürzt gesehene Wand mit Pfeilern gegeben, die den doppelten Vorzug besitzt, die plastische Illusion zu verstärken und den Haupttonen abwechselnd hellere und dunklere Folien zu bieten. In der Farbe aber hat eine wichtige Abtönung ins Neutrale stattgefunden: der alte bunte Grund wird aufgegeben und man sucht nur den Vordergrundsfarben Kraft zu geben, wie denn hier der päpstliche Purpur auf der grünlich-grauen Hinterfläche so prachtvoll wie möglich zur Erscheinung kommt.

Eine andere Art von momentaner Belebung hat Raffael einem schiegenden Gelehrten, dem Inghirami, zu teil werden lassen. (Original in Volterra, alte Kopie in der Galerie Pitti.) Ohne den Naturfehler zu unterdrücken oder zu verheimlichen, wusste er das Unangenehme ausser Wirkung zu setzen, indem er es durch den Ernst des geistigen Ausdrucks überbietet. Ein gleichgültiges Blicken wäre hier unerträglich, vor dem Bilde geistiger Spannung in diesem aufwärts gerichteten Gelehrtenkopf kommt der Beschauer bald auf andere Gedanken.

Das Bild gehört zu den frühesten römischen Porträts. Irre ich mich nicht, so würde Raffael späterhin doch diese starke Betonung einer momentanen Thätigkeit vermieden haben und dem Porträt, das auf lange und wiederholte Besichtigung berechnet ist, ein ruhigeres Motiv untergelegt haben. Die vollendete Kunst weiss auch im Beharren den Zauber des Momentanen zu geben. So ist der Graf Castiglione (Louvre) in der Bewegung sehr einfach, aber die kleine Neigung des Kopfes und das ineinanderlegen der Hände sprechen unendlich momentan und persönlich an. Der Mann sieht aus dem Bilde heraus mit ruhigem, seelenvollen Blick, aber ohne aufdringliches Sentimento. Es ist der vornehm geborene Hofmann, den Raffael hier zu malen hatte, die Verkörperung des Typus vom vollkommenen Kavalier, den Castiglione

¹⁾ Ist es künstlerische Lizenz, dass sie so tief stehen, oder hat man anzunehmen, der Papst sitze auf einem Podium?



Perugino. Francesco dell' Opere.

selbst in seinem Büchlein vom »Cortigiano« aufgestellt hat. Die modestia ist der Grundzug seines Charakters. Ohne vornehme Pose kennzeichnet sich der Adelige durch das anspruchslose, zurückhaltende, stille Wesen. Was das Bild reich macht, ist die Drehung der Figur — nach dem Schema der Mona Lisa — und das in prächtig grossen Motiven disponierte Kostüm. Und wie grandios die Silhouette sich entwickelt! Nimmt man dann etwa ein älteres Bild, wie das männliche Porträt Peruginos aus den Uffizien, zur Vergleichung heran, so wird man auch entdecken, dass die Figur ein ganz neues Verhältnis zum Raum bekommen hat und die Wirkung der räumlichen Weite, der grossen stillen Hintergrundsflächen im Sinne der mächtigen Erscheinung empfinden lernen. Die Hände beginnen hier schon zu verschwinden.

Es scheint, dass man beim Brustbild die Konkurrenz dieser Teile für den Kopf fürchtete; wo sie eine bedeutendere Rolle spielen sollen, geht man zum Format des Kniestücks über. Der Grund ist hier ein neutrales Grau mit Schatten. Auch die Kleidung ist grau (und schwarz), so dass die Karnation der einzige warme Ton bleibt. Das Weiss (des Hemdes) haben auch Koloristen wie Andrea del Sarto oder Tizian gern in diesen Zusammenhang aufgenommen.

Ihren höchsten Grad hat die Abklärung der Zeichnung vielleicht erreicht in dem Kardinalssporträt von Madrid.¹⁾ In was für einfachen Linien das Ganze sich hier darstellt, gross und still wie eine Architektur!

Die zwei venezianischen Litteraten Navagero und Beazzano (in der Galerie Doria) sind als Originale Raffaels nicht ganz gesichert, doch sind es immerhin Prachtexemplare des neuen Stiles und ganz gesättigt mit charakteristischem Leben. Bei Navagero die energische Vertikale, der Kopf mit jäher Drehung über die Schulter blickend, auf dem Stiernacken ein breites Licht und im übrigen überall die Kraft des knochigen Gefüges betont, alles hinarbeitend auf den Eindruck des Aktiven, und im Gegensatz dazu Beazzano, die weibliche geniessende Natur mit weicher Kopfniegung und milder Lichtführung.

Man hat früher auch den Violinspieler (ehemals Pal. Sciarra, Rom; jetzt Rothschild, Paris) dem Raffael gegeben, der jetzt wohl allgemein als Sebastiano gilt. Der höchst anziehende Kopf mit dem fragenden Blick und dem entschlossenen Munde, der von einem Lebensschicksal redet, ist als cinquecentistisches Künstlerporträt schon im Vergleich mit Raffaels jugendlichem Selbstbildnis merkwürdig. Es handelt sich hier nicht nur um Unterschiede des Modells, sondern um Unterschiede der Auffassung, um die neue Zurückhaltung im Ausdruck und die unglaubliche Kraft und Sicherheit der Wirkung. Den Kopf im Bilde seitlich zu schieben, hat schon Raffael versucht, Sebastiano geht darin noch weiter. Auch bei ihm ist eine leise Neigung angegeben, aber fast unmerklich. Dazu die einfache Lichtdisposition, die eine Seite ganz dunkel; die Formen sehr energisch accentuiert. Und dann der grosse Kontrast in der Wendung: das Blicken über die Schulter. Der vordere Arm ist dabei so weit aufgenommen, dass auch die Steillinie des Kopfes eine entschiedene Gegenrichtung findet.

¹⁾ Die Benennung ist noch immer fraglich. Unrichtig ist, was im Cicerone steht, dass der Kardinal Bibbiena im Pal. Pitti eine »schadhafte Kopie« nach dem Madrider Kardinalssporträt sei. Die zwei Bilder stehen ausser aller Beziehung zu einander.



Raffael.
Bildnis eines Kardinals.



Sebastiano del Piombo. Der Violinspieler.

Weibliche Bildnisse hat Raffael wenige gemalt und vor allem hat er die Neugier der Nachwelt unbefriedigt gelassen, wie seine Fornarina ausgesehen habe. Früher hat man auch hier bei Sebastiano Anleihen gemacht und beliebige schöne Frauen auf Raffael getauft und als seine Geliebte in Anspruch genommen, wie es der jungen Venezianerin in der Tribuna und der Dorothea aus Blenheim (Berlin) gegangen ist; neuerdings sucht man sich wenigstens insofern schadlos zu halten, dass man die Donna Velata (Pitti), die als gesicherter Raffael gilt, nicht nur für das Modell zur Sixtinischen Madonna, sondern auch für das idealisierte Porträt eben der gesuchten Fornarina erklärt. Die



Sebastiano del Piombo.

Weibliches Bildnis (Dorothea).



Raffael. Donna Velata.

erstere Beziehung ist offenbar, die zweite hat wenigstens eine alte Tradition für sich.

Die »Fornarina« der Tribuna von 1512 ist eine etwas gleichgültige venezianische Schönheit und wird jedenfalls weit übertroffen von der Berliner Dorothea, die später entstanden,¹⁾ schon ganz die vornehm gelassene Art, den grossen Rhythmus und die geräumige Bewegung der Hochrenaissance besitzt. Man denkt unwillkürlich an die schöne Frau Andrea del Sartos in der Marien-geburt von 1514. Im Gegensatz zu diesen höchst genussfähigen Wesen Sebastianos giebt Raffael in seiner

Donna Velata die hehre Weiblichkeit. Die Haltung majestatisch aufrecht; das Kostüm reich, aber beruhigt durch das feierlich zusammenfassende, einfache Kopftuch; der Blick nicht suchend, sondern fest und klar. Auf dem neutralen Grund gewinnt das Fleisch eine grosse Wärme und leuchtet selbst siegreich über den weissen Atlas. Vergleicht man ein früheres Frauenbild wie die Maddalena Doni, so wird die grosse Formenauffassung dieses Stils, die Sicherheit im Zusammenschliessen der Wirkungen ohne weiteres klar werden. Es liegt hier aber überhaupt eine Vorstellung von menschlicher Würde zu Grunde, die der junge Raffael noch nicht kannte.

Die Donna Velata hat mit der Dorothea eine auffallende Ähnlichkeit in der Anordnung, so dass man immer wieder auf den Gedanken kommt, es möchten die beiden Bilder in einer Art von Konkurrenz entstanden sein. Als drittes Stück möchte man dann gerne noch die Bella aus der ehemaligen Sammlung Sciarra heranrufen, die sicher ein junger Tizian ist²⁾ und ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein muss. Es wäre

¹⁾ Der Berliner Katalog setzt umgekehrt die Dorothea früher an als das Tribunabild, im Anschluss an die unhaltbaren Argumentationen Jul. Meyers (Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 1886). Sie gehört in die unmittelbare Nähe des Violinspielers und der prachtvollen Marter der Agathe (1520) im Pitti.

²⁾ Sie gilt jetzt allgemein als Palma, aber die Übereinstimmung mit der sog. Maitresse de Titien im Salon Carré des Louvre ist evident, so dass es angezeigt wäre, den alten Namen wieder aufzunehmen.

ein merkwürdiges Schauspiel, die neugeborene Schönheit des Cinquecento in drei so ganz verschiedenen Entfaltungen nebeneinander zu sehen.

Indessen eilen wir, von diesem Vorbild der Sixtinischen Madonna zum Bilde selber zu kommen. Der Weg führt über einige Vorstufen und unter den römischen Altarbildern hat die heilige Cäcilia das Recht, zuerst genannt zu werden.

7. Römische Altarbilder.

Die Cäcilie (Bologna, Pinakothek). Die Heilige ist mit vier anderen zusammengeordnet, mit Paulus und Magdalena, einem Bischof (Ambrosius) und dem Evangelisten Johannes, nicht als eine bevorzugte, sondern wie eine Schwester. Es stehen alle. Sie hat ihre Orgel fallen lassen und lauscht dem Engelgesang, der über ihren Häupten hörbar wird. Unverkennbar tönen in dieser gefühlvollen Figur umbrische Weisen fort. Und doch, wenn man Perugino vergleicht, so erstaunt man über Raffaels Zurückhaltung. Das Absetzen des Spielfusses und das Zurücklehnen des Kopfes, es ist anders, einfacher als Perugino es gegeben hätte. Es ist nicht mehr der Sehnsuchtskopf mit geöffneten Lippen, jenes Sentimento, in dem Raffael selbst noch in der Catharina von London geschwelt hat. Der männliche Künstler giebt weniger, aber er macht das Wenige intensiver wirksam durch Kontraste. Er berechnet Bildwirkungen, die Dauer haben. Die ausladende Schwärmerie eines Einzelkopfs verleidet. Was dem Bild Frische giebt, ist der zurückgehaltene Ausdruck, der immer noch eine Steigerung offen lässt, und der Kontrast von anders gestimmten Figuren. In diesem Sinne sind Paulus und Magdalena zu fassen, Paulus männlich, gesammelt, vor sich hinblickend, Magdalena ganz gleichgültig im Ausdruck, die neutrale Folie. Die zwei übrigen sind ausser Spiel gesetzt, sie flüstern unter sich.

Man thut dem Künstler keinen Dienst, wenn man die Hauptfigur allein herausnimmt, wie das von modernen Kupferstechern geschehen ist. Der Gefühlston verlangt eine Ergänzung so gut wie die Linie der Kopfniegung nach einem Widerpart ruft. Zu dem Aufwärts der Cäcilie gehört das Abwärts des Paulus und die unbeteiligte Magdalena giebt dazu die reine Vertikale, an der die Abweichungen vom Lot gemessen werden können.

Die weitere Durchführung der Kontrastkomposition in Stellung und Ansicht der Figuren soll hier nicht weiter verfolgt werden. Raffael

ist noch bescheiden, ein Späterer würde überhaupt nicht mehr fünf Stehfiguren ohne einen stärkeren Bewegungsgegensatz zusammengestellt haben.

Der zugehörige Stich des Marc Anton (B. 116) ist kompositionell eine interessante Variante. Will man Raffael als Autor annehmen — und man darf wohl nicht anders —, so muss es ein früherer Entwurf sein, denn die Ökonomie ist noch mangelhaft. Gerade das, was das Gemälde interessant macht, fehlt. Auch Magdalena blickt hier gefühlvoll aufwärts und macht so der Hauptfigur Konkurrenz, und die zwei zurückstehenden Heiligen drängen sich lauter vor. In der Bildredaktion hat sich erst vollzogen, was überall das Merkmal des Fortschrittes ist: Subordination statt Coordination, Auswahl der Motive, dass jedes nur einmal vorkommt, dann aber an seiner Stelle einen integrierenden Bestandteil der Komposition ausmacht.¹⁾

Die Madonna von Foligno (Rom, Vatikan) muss in der Entstehungszeit der Cäcilie nahe stehen, sie wird um 1512 gemalt sein. Es ist das Thema der Madonna in der Glorie, ein altes Motiv, allein gewissermassen doch neu, da das Quattrocento sich nur selten darauf eingelassen hat. Das erdengläubige Jahrhundert hat die Madonna lieber auf einen festen Thronstuhl gesetzt als in die Luft gehoben, während eine veränderte Gesinnung, die die nahe Berührung des Irdischen und Himmlischen vermeiden will, im 16. und 17. Jahrhundert dieses ideale Schema des Altarbildes bevorzugt. Zur Vergleichung bietet sich indessen gerade noch aus dem Ausgang des Quattrocento ein Bild an: Ghirlandajos Madonna in der Glorie in München. Auch da sind es vier Männer, die unten auf der Erde stehen, und schon Ghirlandajo hatte das Bedürfnis, die Bewegung zu differenzieren: zwei davon knien wie bei Raffael auch. Der überbietet nun freilich den Vorgänger sofort durch die Vielseitigkeit und Tiefe der leiblich-geistigen Kontraste in einer Weise, die die Vergleichbarkeit aufhebt, und zugleich giebt er das andere dazu: die Bindung der Kontraste. Die Figuren sollen auch geistig zu einer einheitlichen Handlung zusammengreifen, während das ältere Altarbild an dem beziehungslosen Herumstehen der Heiligen nie Anstoss genommen hatte. Der eine der Knieenden ist der Stifter, ein ungewöhnlich hässlicher Kopf, aber die Hässlichkeit ist überwunden durch den grandiosen Ernst der Behandlung. Er betet. Sein Patron, der heilige Hieronymus, legt ihm die Hand an das Haupt und empfiehlt ihn. Das rituelle Beten erhält den schönsten Gegensatz in der glühend

¹⁾ Kirchliche Prüderie scheint im Gemälde den Rock der Cäcilie verlängert zu haben, während ursprünglich wohl die Knöchel sichtbar waren.

emporblickenden Figur eines Franziskus gegenüber, der, mit einer hinausdeutenden Handbewegung die ganze gläubige Gemeinde in seine Fürbitte einschliessend, zeigen soll, wie Heilige beten. Und sein Aufwärts wird dann aufgenommen und kräftig weitergeführt von dem emporweisenden Johannes hinter ihm.

Die Glorie der Madonna ist malerisch aufgelöst, noch nicht vollkommen, die alte starre Scheibe besteht wenigstens noch teilweise als Hintergrund, aber ringsherum quellen schon Wolken und die Putten der Begleitung, denen das Quattrocento höchstens ein kleines Wolkenfetzchen oder Wolkenbänkchen für einen Fuss zugestehen wollte, können sich jetzt tummeln in ihrem Elemente wie der Fisch im Wasser.

In dem Sitzen der Madonna trägt Raffael ein besonders schönes und reiches Motiv vor. Es ist schon früher gesagt worden, dass er hier nicht Erfinder ist. Wie die Füsse differenziert sind, der Oberkörper sich dreht und der Kopf sich neigt, geht zurück auf die Madonna Lionardos in der Anbetung der Könige. Der Christusknabe ist sehr preciös in der Wendung, aber es ist allerliebst gedacht, dass er nicht auf den betenden Stifter heruntersieht wie die Mutter, sondern auf das Bübchen, das zwischen den Männern unten in der Mitte steht und seinerseits ebenfalls hinaufblickt.

Was soll dieser nackte Knabe da mit seinem Täfelchen? Man wird sagen, dass es in jedem Fall erwünscht sei, unter all den schweren ernsten Männertypen einige kindliche Harmlosigkeit zu finden. Der Knabe ist ausserdem unentbehrlich als formales Bindeglied. Das Bild hat hier ein Loch. Ghirlandajo macht sich nichts daraus. Der cinquecentistische Stil verlangt aber Fühlung der Massen untereinander und es gehört hier im besonderen etwas Horizontales hinein. Raffael darf der Forderung begegnen mit einem Knabenengel, der ein (unbeschriebenes) Täfelchen hält. Das ist der Idealismus der grossen Kunst.

Raffael wirkt massiger als Ghirlandajo. Die Madonna ist so weit heruntergenommen, dass ihr Fuss bis in die Schulterhöhe der Stehfiguren kommt. Andererseits schliessen die unteren Figuren fest an den Rand an: der Blick soll nicht noch einmal hinter ihrem Rücken in die Landschaft hinausgeführt werden, wodurch eben die älteren Bilder etwas Lockeres und Dünnes bekommen haben.¹⁾

¹⁾ Die Landschaft ist schon von Crowe und Cavalcaselle als ferraresisch in der Mache erkannt worden (Dosso Dossi). Vielleicht ist auch die vielberufene Kugelerscheinung im Hintergrund nur einer von den bekannten ferraresischen Feuerwerkswitzen, dem keine weitere Bedeutung beizulegen ist. Selbstverständlich gehören auch die ausführlich behandelten Grasbüschel im Vordergrund dieser zweiten Hand.

Die Madonna mit dem Fisch (Madrid, Prado). — In der Madonna del pesce haben wir Raffaels römische Redaktion des Themas der Maria »in trono«. Verlangt war eine Maria mit zwei Begleitfiguren, dem heiligen Hieronymus und dem Erzengel Raphael. Dem letzteren pflegte als unterscheidendes Attribut der Tobiasknabe mit dem Fisch in der Hand beigegeben zu werden. Während dieser Knabe nun sonst verloren beiseite steht und nur als Störung empfunden wird, ist er hier zum Mittelpunkt einer Handlung gemacht und das alte repräsentative Gnadenbild ist ganz in eine »Geschichte« umgesetzt: der Engel bringt Tobias der Madonna. Man braucht darin keine besondere Anspielung zu suchen, es ist die Konsequenz der Raffaelischen Kunst, alles in lebendige Beziehung aufzulösen. Hieronymus kniet auf der anderen Seite des Thrones und sieht vom Lesen einen Augenblick auf und hinüber auf die Gruppe des Engels. Der Christusknabe scheint ihm vorher zugewendet gewesen zu sein, nun hat er sich den neu Ankommenden zugeschaut, kindlich ihnen entgegenlangend, während die andere Hand noch im Buch des Alten liegt. Maria, sehr streng und vornehm, blickt auf Tobias herab, ohne den Kopf zu neigen. Sie giebt die reine Vertikale in der Komposition. Der zögernd sich nahende Knabe und der hinreissend schöne Engel von wahrhaft lionardeschem Schmelz geben zusammen eine Gruppe, die einzig ist auf der Welt. Das Aufwärtsblicken des fürbittenden Empfehlens wird wesentlich verstärkt durch die in gleicher Linie laufende Diagonale des grünen Vorhangs, der von hellem Himmel scharf sich abhebend, den einzigen Schmuck in dieser höchst vereinfachten Komposition bildet. Der Thron ist von peruginischer Schlichtheit des Baues. Der Reichtum kommt dem Bilde einzig durch das ineinandergreifen aller Bewegung und das nahe Beisammensein der Figuren. Wie Frizzoni neuerdings bestätigt, ist die Ausführung nicht original, indessen die vollendete Geschlossenheit der Komposition lässt keinen Zweifel zu, dass Raffael bis zu Ende dem Werke zur Seite gestanden hat.

Die Sixtinische Madonna (Dresden). Nicht mehr sitzend auf Wolken, wie in der Madonna da Foligno, sondern hoch aufgerichtet, über Wolken hinwandelnd, als eine Erscheinung, die nur für Augenblicke sichtbar ist, hat Raffael die Madonna in dem Bilde für die Kartäuser von Piacenza gemalt, zusammen mit Barbara und Papst Sixtus II., nach dem sie eben die Sixtinische genannt wird. Da die Vorzüge dieser Komposition schon von so vielen Seiten her erörtert worden sind, mögen hier nur einige Punkte zur Sprache gebracht werden.

Das direkte Herauskommen aus dem Bilde, das Losgehen auf den Beschauer muss immer mit einem unangenehmen Eindruck verbunden sein. Es giebt zwar moderne Gemälde, die diese brutale Wirkung suchen. Raffael hat mit allen Mitteln dahin gearbeitet, die Bewegung zu sistieren, sie in bestimmten Schranken zu halten. Es ist nicht schwer zu erkennen, welches diese Mittel gewesen sind.

Das Bewegungsmotiv ist ein wunderbar leichtes, schwebendes Gehen. Die Analyse der besonderen Gleichgewichtverhältnisse in diesem Körper und der Linienführung in dem weit geblähten Mantel und dem rückwärtsrauschenden Gewandende werden das Wunder immer nur zum Teil erklären, es ist von Wichtigkeit, dass die Heiligen rechts und links nicht auf den Wolken knien, sondern einsinken und dass die Füsse der Wandelnden im Dunkel bleiben, während das Licht nur das Gewoge des weissen Wolkenbodens bescheint, was den Eindruck des Getragenen verstärkt.

In allem ist es so gehalten, dass die Zentralfigur gar nichts Gleichartiges, sondern lauter günstige Kontraste findet. Sie allein steht, die anderen knien und zwar auf tieferem Plan;¹⁾ sie allein erscheint in voller Breitansicht, in reiner Vertikale, als ganz einfache Masse, mit vollständiger Silhouette gegen hellen Grund, die andern sind an die Wand gebunden, sind vielteilig im Kostüm und zerstückt als Masse und haben keinen Halt in sich selber, sondern existieren nur in Bezug auf die Gestalt der Mittelachse, der die Erscheinung der grössten Klarheit und Macht vorbehalten ist. Sie giebt die Norm, die andern die Abweichungen, aber so, dass auch diese nach einem geheimen Gesetz geregelt erscheinen. Offenkundig ist die Ergänzung der Richtungen:

¹⁾ Es ist dazu zu vergleichen die Anordnung Albertinellis auf seinem Bilde von 1506 im Louvre, in jeder Beziehung eine lehrreiche Parallele zur Sixtina (s. die Abbildung).



Albertinelli. Madonna mit zwei knienden Heiligen. 1506

dass dem Aufwärts des Papstes ein Abwärts bei der Barbara entsprechen muss, dem Auswärtsweisen dort, ein Einwärtsgreifen hier.¹⁾ Nichts ist in diesem Bilde dem Zufall überlassen. Der Papst sieht zur Madonna empor, die Barbara auf die Kinder am Rand herab und so ist auch dafür gesorgt, dass der Blick des Beschauers sofort in sichere Geleise geführt wird.

Wie merkwürdig nun bei Maria, der eine fast architektonische Kraft der Erscheinung zugeleitet ist, jene Spur von Befangenheit im Ausdruck wirkt, braucht nicht gesagt zu werden. Sie ist nur die Trägerin, der Gott ist das Kind auf ihren Armen. Es wird getragen, nicht weil es nicht gehen könnte, sondern wie ein Prinz. Sein Körper geht über menschliches Mass und die Art des Liegens hat etwas Heroisches. Der Knabe segnet nicht, aber er sieht die Leute vor ihm an mit einem überkindlichen, festen Blick. Er fixiert, was Kinder nicht thun. Die Haare sind wirr und gesträubt, wie bei einem Propheten. Zwei Engelkinder am untern Rand geben dem Wunderbaren die Folie der gewöhnlichen Natur.²⁾

Das Bild muss hoch hängen, die Madonna soll herabkommen. Stellt man es tief, so verliert es die beste Wirkung.³⁾ Die Einrahmung, die man ihm in Dresden gegeben hat, möchte etwas zu schwer ausfallen sein: ohne die grossen Pilaster würden die Figuren viel bedeutender aussehen.⁴⁾

¹⁾ Eine Vorstufe repräsentieren die zwei weiblichen Heiligen auf Fra Bartolommeos Gottvater-Bilde von 1509 in Lucca.

²⁾ Hat man bemerkt, dass der grössere nur einen Flügel hat? Raffael scheute die Überschneidung, er wollte nicht zu massig da unten schliessen. Die Lizenz geht mit andern des klassischen Stiles zusammen.

³⁾ Man konnte im Museum von Leipzig an einer Kopie diese Erfahrung machen.

⁴⁾ Die Sixtinische Madonna ist bekanntlich mehrfach und gut gestochen worden. Zuerst von F. Müller (1815) in einem vielbewunderten Hauptwerk aller Stecherei, dem manche noch heute unter sämtlichen Nachbildungen die Palme reichen. Der Ausdruck der Köpfe kommt dem Original sehr nahe und das Blatt besitzt einen unvergleichlich schönen, weichen Glanz. (Kopie darnach von Nordheim.) Dann hat Steinla die Aufgabe angefasst (1848). Er ist der erste, der den richtigen oberen Abschluss des Bildes giebt (die Vorhangstange). Bei einzelnen Verbesserungen im Detail hat er aber doch die Vorzüge F. Müllers nicht erreicht. Wenn sich diesem überhaupt ein Stich vergleichen lässt, so ist es der von J. Keller (1871). Höchst diskret in den Mitteln gelingt es ihm, das Flimmernde der visionären Erscheinung ganz wunderbar wiederzugeben. Späteren mochten finden, es habe die Formbestimmtheit des Originals dabei zu sehr verloren, und so machte sich Mandel ans Werk und versuchte mit gewaltiger Anstrengung die ausdrucksvolle Zeichnung Raffaels zu gewinnen. Er hat aus dem Bild eine unerwartete Fülle von Forminhalt herausgezogen, allein der Zauber des Ganzen hat darunter gelitten, und stellenweise ist er aus lauter Gewissenhaftigkeit hässlich geworden. Statt der duftigen Wolken giebt er ein verschmiertes Regengewölk. Kohlschein

Die Transfiguration (Vatikan). Das Bild der Transfiguration steht uns vor Augen als die Doppelscene der Verklärung oben und der Vorführung des besessenen Knaben unten. Bekanntlich ist diese Verbindung keine normale. Sie ist nur einmal von Raffael gewählt worden. Er hat damit sein letztes Wort über die Darstellung von Geschichten uns hinterlassen.

Die Verklärungsscene ist immer ein heikles Thema gewesen. Drei Männer aufrecht nebeneinander, und drei andere halb liegend zu ihren Füßen. Mit allem Reiz der Farbe und des Details kann ein so ehrlich gemeintes Bild wie das Bellinis im Neapler Museum uns über die Verlegenheit nicht hinweg täuschen, die der Künstler selber empfand, als er dem leuchtenden Verklärten mit seinen Begleitern noch die drei Menschenhäuflein der geblendetem Jünger vor die Füsse legen musste. Nun gab es aber ein älteres, ideales Schema, laut dem Christus gar nicht auf dem Boden zu stehen brauchte, sondern in einer Glorie über die Erde erhoben dargestellt wurde. So hatte auch Perugino im Cambio zu Perugia die Scene gemalt. Offenbar war damit formal schon viel gewonnen, für Raffael aber konnte es von vornherein keine Frage sein, welchen Typus er wählen sollte: die erhöhte Empfindung verlangte nach dem Wunderbaren. Den Gestus der ausgebreiteten Arme fand er vor, aber das Schweben und den Ausdruck der Beseligung hat er nirgends hernehmen können. Angezogen von der Flugbewegung folgen nun auch Moses und Elias, ihm zugekehrt und von ihm abhängig. Er ist die Quelle der Kraft und das Zentrum des Lichtes. Die anderen kommen nur an die Ränder der Helle, die Christus umgibt. Die Jünger unten daran schliessen den Kreis. Raffael hat sie im Massstab viel kleiner gebildet, um sie so ganz mit dem Boden zusammenbinden zu können. Es sind keine zerstreuen, eigenherrlichen Einzelexistenzen mehr, sondern sie erscheinen als notwendig in dem Kreis, den der Verklärte um sich gebildet hat und erst durch den Gegensatz des Befangenen gewinnt die Schwebefigur den ganzen Eindruck von Freiheit und Entlassenheit. Wenn Raffael der Welt nichts anderes hinterlassen hätte als diese Gruppe, so wäre es ein vollkommenes Denkmal der Kunst, wie er sie verstand.¹⁾

endlich nahm neuerdings nochmals einen anderen Ausgang: er forcirt die Lichterscheinung und setzt an Stelle des Flimmernden das Flackernde, wodurch er sich von der Wirkung, die Raffael beabsichtigte, willkürlich entfernt.

¹⁾ Wie völlig ist das Gefühl für Mass und Ökonomie schon abgestumpft bei den bolognesischen Akademikern, die die Traditionen der klassischen Zeit fortführten wollten. Christus



Giovanni Bellini. Transfiguration.

Aber nun wollte er damit nicht schliessen, er verlangte nach einem Kontrast, nach einem starken Widerspiel und er fand es in der Geschichte mit dem besessenen Knaben. Es ist die konsequente Entwicklung der Kompositionsprinzipien, die er im Heliodorzimmer angewendet hatte. Oben das Stille, das Feierliche, die himmlische Beseeligung, unten das laute Gedränge, der irdische Jammer.

Dicht zusammengedrängt stehen die Apostel da; wirre Gruppen, schrille Linienbewegungen; das Hauptmotiv eine diagonale Gasse, die durch die Menge durchgebrochen ist. Die Figuren sind hier im Maßstab viel beträchtlicher als die oberen, aber es ist keine Gefahr, dass sie die Verklärungsscene erdrücken könnten: das klare geometrische Schema triumphiert über alles Lärmen der Masse.

Raffael hat das Bild nicht vollenden können, vieles Einzelne ist unerträglich in der Form, und das Ganze widrig in der Farbe,

aus den Lüften herab auf die Jünger einredend, eingeklemmt zwischen die gespreizten Sitzfiguren des Moses und Elias, und die Jünger unten in herkulischer Größe, mit gemeiner Übertreibung in Gebärde und Stellung, das ist das Bild Ludovico Carraccis in der Pinakothek von Bologna (s. die Abbildung).



Raffael. Transfiguration (Ausschnitt).

aber die grosse Kontrastökonomie muss sein originaler Gedanke gewesen sein.

In Venedig war zur selben Zeit Tizians Assunta entstanden (1518). Hier ist die Rechnung anders, aber prinzipiell doch verwandt. Die Apostel unten bilden für sich eine geschlossene Mauer, wo der Einzelne nichts bedeutet, eine Art Sockelgeschoss und darüber steht Maria, in einem grossen Kreis, dessen oberer Umriss mit dem halbrundschliessenden Bildrahmen zusammenfällt. Man kann fragen, warum nicht auch Raffael den halbrunden Abschluss gewählt habe? Vielleicht fürchtete er für Christus ein allzustarkes Indiehöhegehen.

Die Schülerhände, die die Transfiguration vollendet haben, haben noch an anderen Orten unter dem Namen des Meisters ihr Handwerk geübt. Erst in neuester Zeit hat man Raffael aus dieser Verbindung herauszulösen versucht. Schreiend in der Farbe, unedel in der Auffassung, unwahr in der Gebärde und überall masslos gehören die Produkte der Werkstatt Raffaels — dem grösseren Teile nach — zum Unangenehmsten, was je gemalt wurde.



L. Carracci. Transfiguration.

Man begreift den Grimm Sebastiano, dass ihm durch solche Leute in Rom der Weg versperrt sein sollte. Sebastiano ist zeitlebens ein gehässiger Nebenbuhler Raffaels gewesen, allein sein Talent gab ihm das Recht, auf die ersten Aufgaben Anspruch zu machen. Einige venezianische Befangenheiten ist er nie ganz los geworden. Mitten im monumentalen Rom hält er noch fest an dem Schema des Halbfigurenbildes und zu einer vollkommenen Herrschaft über den Körper mag er nicht gekommen sein. Es fehlt ihm auch das höhere Raumgefühl, er verwirrt sich leicht und wirkt dann eng und unklar. Allein er besitzt eine wahrhaft grosse Auffassung. Als Bildnismaler steht er in der allerersten Linie und in den historischen Bildern erreicht er hier und da einen so gewaltigen Aus-

druck, dass man ihn nur mit Michelangelo vergleichen kann. Freilich weiss man nicht, wie viel er von dieser Seite empfangen hat. Seine Geisselung in S. Pietro in Montorio in Rom und die Pietà in Viterbo gehören zu den grossartigsten Schöpfungen der goldenen Zeit. Die Auferweckung des Lazarus, wo er mit Raffaels Transfiguration konkurrierten wollte, würde ich nicht ebenso hoch stellen: Sebastiano ist besser bei wenigen Figuren als bei der Darstellung der Menge und das Halbfigurenbild möchte überhaupt der Boden gewesen sein, wo er sich am sichersten gefühlt hat. In der »Heimsuchung« des Louvre kommt seine ganze vornehme Art zum Ausdruck und das Raffaelische Schulbild der Visitation im Prado sieht trotz seiner grossen Figuren daneben gewöhnlich aus.¹⁾ Und auch die Kreuztragung in Madrid (Wiederholung in Dresden) möchte im Ausdruck

¹⁾ Die sehr ärmliche Komposition kann unmöglich auf Raffaels Entwurf zurückgehen. Vgl. Dollmayr (a. a. O. S. 344: von Penni).

der Hauptfigur dem leidenden Helden des Spasimo Raffaels (Prado) überlegen sein.¹⁾

Wenn einer neben den zwei Grossen in Rom als dritter genannt werden dürfte, so ist er es. Man hat bei Sebastiano den Eindruck, dass eine Persönlichkeit, die zum Höchsten bestimmt gewesen wäre, sich nicht voll ausgewirkt hat; dass er aus seinem Talent nicht das gemacht hat, was er daraus hätte machen können. Es fehlt ihm die heilige Begeisterung für die Arbeit und darin ist er der Gegensatz zu Raffael als dessen wesentliche Eigenschaft Michelangelo gerade den Fleiss gerühmt hat. Was er damit meinte, ist offenbar jene Fähigkeit, aus jeder neuen Aufgabe neue Kraft zu gewinnen.

¹⁾ Dieses berühmte Bild ist nicht nur in der Ausführung nicht von Raffael, sondern es muss auch die Redaktion überhaupt in fremden Händen gelegen haben. Das Hauptmotiv des über die Schulter umblickenden Christus ist ergreifend und jedenfalls echt wie die Entwicklung des Zuges im grossen, allein daneben finden sich wüste Unklarheiten und Entlehnungen aus anderen Werken Raffaels, so dass eine persönliche Beteiligung des Meisters an der Komposition ausgeschlossen erscheint.



Weinlese. Nach dem Stich des Marc Anton.