



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

5. Die Teppichkartons

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

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 Einzel-schönen 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 Parthenonskulpturen 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 bemüht 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 Lionardo 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 überschritten. 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 hätte 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-rhythmisch 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 Wasser Spiegel ist dann der Vordergrund vielteilig 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 Kopfneigungen. 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 loslöst; aber in diesem Haufen — Welch eine Fülle verschiedenartigen Ausdrucks! 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 Ausdruckskraft 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

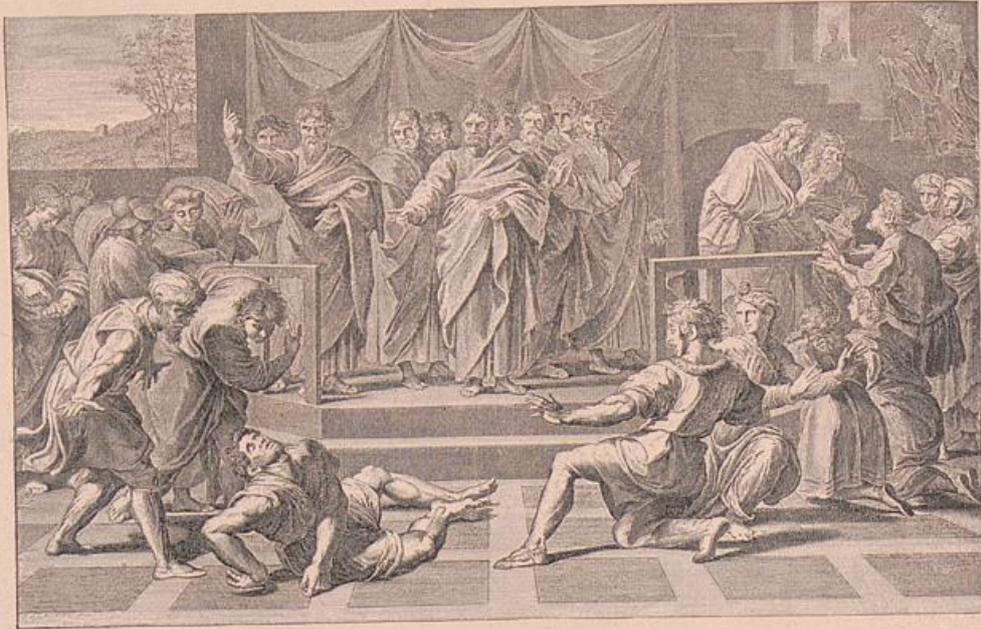
¹⁾ Die Interpretation nach Grimm, Leben Raffaels.

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 Vordergrundfiguren 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 stauenden Erschreckens, wie sie die Kunst der nächsten Jahrhunderte zu ungezählten Malen wiederholt hat. Sie sind akademische Ausdrucksschemata 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 entgentreten 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 concipiert 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 Raffaelsche 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 anezogenen 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 jähe 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-