



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

7. Die römischen Altarbilder

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

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 geschwelgt hatte. Der männliche Künstler giebt weniger, aber er macht das Wenige intensiver wirksam durch Kontraste. Er berechnet Bildwirkungen, die Dauer haben. Die ausladende Schwärmerei 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 Kopfneigung 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.<sup>1)</sup>

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

<sup>1)</sup> 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 precios in der Wendung, aber es ist allerliebste 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.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Die Landschaft ist schon von Crowe und Cavalcaselle als ferraresisch in der Mache erkannt worden (Dosso Dossi). Vielleicht ist auch die vielberufene Kugelercheinung im Hintergrund nur einer von den bekannten ferraresischen Feuerwerksitzen, dem keine weitere Bedeutung beizulegen ist. Selbstverständlich gehören auch die ausführlich behandelten Gräbüschel 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 Raffaelschen 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 zugekehrt, 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 lionardeskem Schmelz geben zusammen eine Gruppe, die einzig ist auf der Welt. Das Aufwärtsblicken des fürbittenden Empfehlers 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 Getragenwerdens 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;<sup>1)</sup> 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 vierteilig 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:

<sup>1)</sup> 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).

Wölfflin, Die klassische Kunst.



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.<sup>1)</sup> 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 gestäubt, wie bei einem Propheten. Zwei Engelkinder am untern Rand geben dem Wunderbaren die Folie der gewöhnlichen Natur.<sup>2)</sup>

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

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

<sup>2)</sup> 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.

<sup>3)</sup> Man konnte im Museum von Leipzig an einer Kopie diese Erfahrung machen.

<sup>4)</sup> 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. Spätere 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 Doppelszene 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 Verklärungsszene ist immer ein heikles Thema gewesen. Drei Männer aufrecht nebeneinander, und drei andere halbliegend 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 hinwegtäuschen, die der Künstler selber empfand, als er dem leuchtenden Verklärten mit seinen Begleitern noch die drei Menschenhäuflein der geblendeten 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 Beseeligung 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 umgiebt. 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 zerstreuten, 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.<sup>1)</sup>

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

<sup>1)</sup> Wie völlig ist das Gefühl für Mass und Ökonomie schon abgestumpft bei den bolognesischen Akademikern, die die Traditionen der klassischen Zeit fortführen 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 Masstab 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 halbrundschiessenden 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 Sebastianos, 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 hie 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 konkurrieren 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 Raffaelsche Schulbild der Visitation im Prado sieht trotz seiner grossen Figuren daneben gewöhnlich aus.<sup>1)</sup> Und auch die Kreuztragung in Madrid (Wiederholung in Dresden) möchte im Ausdruck

<sup>1)</sup> 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.<sup>1)</sup>

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.

<sup>1)</sup> 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.