



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Das Leben Raphaels**

**Grimm, Herman**

**Stuttgart [u.a.], 1903**

Viertes Kapitel Die Camera della Segnatura.

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

## Viertes Kapitel.

### Die Camera della Segnatura.

Das Rom Giulio's II. — Die Disputa. — Die Entstehung der Disputa. — Die Schule von Athen. — Der Parnass.

---

#### 1.

#### Das Rom Giulio's II.

Die Jahre vor und nach 1870 sind für Deutschland die der Erwartung gewesen. Das Vertrauen des Deutschen Volkes auf seine Kraft und auf die Gunst der Vorsehung war unbegrenzt. Die ersten Ausnutzungsgedanken des Sieges über Frankreich waren geistiger Natur. Eine Universität in Straßburg! Eine Deutsche Akademie in Berlin! Eine neue Bibliothek in Berlin!

In dieser inneren Erhebung des deutschen Volkes, ausgehend von denen, die historisch dachten und fühlten, lag nichts Künstliches. Es war auch kein böser Wille im Spiele, daß uns diese Erwartungen heute als Träume erscheinen. Aber auch als Träume sind sie eine Realität gewesen. Solche Träume hat auch die Vergangenheit gehegt, nur daß, was damals Jahrzehnte dauerte, heute rascher verlaufen ist. Solche Zeiten der Erwartung beherrschten Europa um die Zeit etwa, wo Raphael nach Rom kam. Er wurde von ihrer Welle getragen wie

Viele, und die Welle war noch nicht verlaufen als Raphael's Zeit zu Ende ging. So war das geistige Klima Roms beschaffen als Raphael in der Camera della Segnatura und Michelangelo in der Sifstina gleichzeitig nebeneinander zu malen begannen.

Rom war für höher begabte Menschen bis dahin nur die Stätte gewesen, wo hingeschwundener Größe gedacht ward. Im Laufe des Quattrocento, nach der Rückkehr der Päpste aus der Verbannung von Avignon, waren Pläne zu Bauten in Rom gefaßt worden, die die Würde der die Welt beherrschenden Macht repräsentiren sollten. Wir wissen, was Nicolaus V. vorhatte. Wir sehen seine Nachfolger fortbauen, und selbst die Borgia bauen weiter. All dem lag einstweilen aber nur noch die Prachtliebe der Päpste und Cardinäle zu Grunde. Der Gedanke über den Ruinen der Stadt ein neues Rom erstehen zu lassen, das mit dem alten wetteiferte, ist nicht gleich formulirt worden. Giulio II. faßte ihn und Raphael nahm ihn auf. Raphael war damals fünf- undzwanzig Jahre alt. Giulio II., unter Kämpfen alt geworden ehe er Papst wurde, wollte sein Leben mit unerhört großartigen Unternehmungen abschließen. Italien wollte er freimachen (unter der Herrschaft der Kirche) und die Peterskirche neu bauen. Er selbst griff zu den Waffen. Als Eroberer von Bologna nannte er sich den ‚Befreier von Italien‘. Für Peterskirche und Vaticanischen Palast machte Raphael's Landsmann, Gönner (und vielleicht Verwandter) Bramante die Pläne. Zwei Unternehmungen, die dem heutigen Rom immer noch die entscheidende Gestalt verleihen.

Bramante war ein älterer Mann als er zu Giulio II. kam, der aber ein alter. Wir haben zu erwägen, daß

Raphael zwischen diese beiden Männer gerieth, fast ein Kind, aber von unermüdllicher Leistungsfähigkeit. In Rom hatte nichts Werth als geistige Potenz: Geburt und Geld konnten damit aufgewogen werden. Es verstand sich von selbst, daß wer den höchsten Ehrgeiz und die entsprechende geistige Kraft besaß, zum höchsten Ziele gelangte. Jeder war, was er im Momente zu sein Stärke genug hatte. Diese Reducirung des Menschen auf sich allein war Roms Geheimniß. Es galt nur, sich denen unentbehrlich zu machen, die stärker waren als man selber. Und neben diesen Zielen, die dem Ehrgeize winkten, die unaufhörliche Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen, die nirgends von den Steinen so gepredigt wird wie in Rom.

Damals war Raphael's späterer bester Freund, der Graf Castiglione, in Rom eingeritten. Denn zu Fuße oder zu Pferde: anders reiste man nicht damals. Er schreibt ein Sonett:

Ihr Hügel Roms und ihr geweihten Trümmer,  
Die ihr den Namen nur der Stadt gerettet!  
So Manchem ward in Eurem Staub gebettet,  
Der einst gestrahlt und dann verlöscht auf immer.

Colosse, Säulen, hochgeschwungne Bogen,  
Einst im Triumph, im Glück, im Glanz errichtet —:  
Fort! oder, schlimmer noch, beinah vernichtet,  
Und um den wohlervorb'nen Ruhm betrogen.

Ein Volk, das euch nicht kennt, hängt seine Sagen  
An eure Reste. Tausend Jahre thürmen,  
Was wieder tausend Jahre nun verzehren.

Und ich! Wird nicht nach kurzgemess'nen Tagen  
Mit all den Gluthen, die es noch durchstürmen,  
Mein Herz als Staub zu diesem Staub gehören?

Das war die eine Seite der Empfindung, zugleich aber schreibt Castiglione an die Mutter, wie er einen seiner Brüder in den Dienst eines Cardinals zu bringen hofft. ‚Er wird sich gleich ein bedeutendes Ziel stecken können.‘ ‚Wer hier nichts wagt, gewinnt nichts.‘ ‚Rom ist der Ausgang aller Wissenschaft.‘ ‚In Rom nur bemerkt zu werden, schreibt Erasmus von Rotterdam damals von dort, ist schon ein ungeheurer Erfolg.‘ Und nun denken wir Raphael über alle Vorstufen hinaufgehoben, unabhängig, mit den höchsten Aufgaben betraut. Den Baumeister hat er zum Freunde, der die Peterskirche und den Vaticanischen Palast umbauen soll. Den treibenden Papst neben sich, der auf Vollendung drängt. Und seiner eigenen Natur nach ist er dafür geschaffen, an dieser Stelle zu stehen. Wandgemälde, Porträts und Madonnen, künstlerische Aufgaben jeder Art werden zugleich von ihm verlangt, und er schafft sie.

Und dabei jenes Gefühl der Erwartung. Um wieviel aristokratischer durfte der Mensch damals sich fühlen! Ein gestaltloses, unendliches Nichts war das Weltall und die Erde der einzige gestaltete Kern darin. Sonne, Mond und Sterne dienten ihr. Um sie her lagen die Wohnungen der Seligen, wie auf dem Olymp die antiken Götter wohnten. Und der Papst hatte die Schlüssel dazu. Man stieg absehbare Treppen hinauf zu den himmlischen Gefilden. Die Wolken, auf denen die Heiligen der Disputa sitzen, hingen so tief auf die Altäre herab, daß man nach den Sohlen der goldenen Sandalen hätte greifen können. Das wurde geglaubt wie es gemalt ward. Dante, dessen Gedicht als eine Offenbarung galt, stieg herauf bis zum Paradiese, wo die edelsteinenen Bäume wuchsen und die Engel auf Fragen gütig Antwort gaben.

Auf der Disputa stellt Raphael diesen Verkehr der vornehmsten Männer der Kirche mit denen vor, die oben um den Thron Gottes herum in ewigen Gesprächen saßen. Die von oben brauchten nur zu winken, und einer von denen unten kam herauf und nahm Platz und an der himmlischen Unterhaltung Theil als gehöre er dahin.

## 2.

## Die Disputa.

Die Camera della Segnatura liegt im Vaticanischen Palaste, der bei Giulio's Stuhlbesteigung kleiner war als bei seinem Tode. Alexander Borgia hatte vor ihm eine Reihe von Gemächern inne, die Pinturicchio, einer der Hofmaler der Borgia's, mit Fresken geschmückt hatte. Frisch und wohlbehalten, gewähren sie einen ungemein festlichen Anblick. Sie sind das Schönste, was Pinturicchio geschaffen hat. Sie lassen ihn neben Perugino, mit dem er zugleich in Perugia lebte, in einer Originalität erscheinen, die ihm in meinen Augen höhere Bedeutung verleiht als alles, was ich sonst von ihm kenne. Niemand, der diese Gemächer durchschreitet, empfängt bei dem ernstern Schmucke dieser Wände eine Ahnung vom Charakter derer, die hier zu Hause waren und nach deren Abgang die Räume vielleicht dauernd unbewohnt geblieben sind. Giulio II. scheint sie als wie verpestet angesehen zu haben. Er ließ ein Stockwerk über ihnen in einer Reihe von Zimmern herstellen, mit deren Ausmalung bereits begonnen war als Raphael in Rom eintrat. Vasari zählt diejenigen auf, die hier arbeiteten, Perugino und Sodoma als die Vornehmsten. Ein einziges Zimmer ward Raphael zuerst zugewiesen, dessen

Wölbung bereits sogar von Sodoma in Angriff genommen war. Der Lauf der Dinge ist dann gewesen, daß man die Malereien der übrigen Maler wieder beseitigte und daß Raphael das ganze obere Stockwerk dieses Theiles des Palastes, drei Zimmer und einen Saal, zur Ausmalung überwiesen wurde.

Die Camera della Segnatura bildet die Mitte dieser in einer Flucht liegenden Räumlichkeiten. Sie ist viereckig, weit und groß, aber doch im Sinne des Quattrocento noch den vertraulichen Charakter eines Wohnzimmers tragend. Zwei sich gegenüberliegende Wände sind von hohen Fenstern durchbrochen, aus denen die bunten, von Guglielmo da Marcilla gemalten Fenster Scheiben längst verschwunden sind. Auch das Täfelwerk von eingeleiteter kostbarer Arbeit, das die Wände rings auf Manneshöhe umgab und Sitze darbot, eine Arbeit des Basile, ist nicht mehr da. Wohl aber noch der einst kostbare Mosaikboden, welcher, antike Arbeit nachahmend, die Embleme der Rovere's zeigt. Man empfängt den Eindruck des Fürstlichen, Bornehmen, Heiteren, den die Renaissance jener Zeit ihren Bauten zu verleihen weiß. Ueberall begegnet das Auge künstlerischem Schaffen in höchster Vollendung. Zumal die in den Ecken sich tief herabsenkende gewölbte Decke erfreut den Blick. Denn an ihr ist nicht, wie bei den Seitenwänden, Alles wieder und wieder verdorben und wieder und wieder gereinigt und aufgemalt worden, sondern der Edelsteinschimmer der Malerei, auf die kein Staub fallen und die keine verderbenden Hände erreichen konnten, hat sich unverfehrt erhalten. Aber doch auch den Seitenwänden gegenüber verliert sich das unbehagliche Gefühl bald, nur den letzten Schein der einst herrlichen Malerei vor sich zu haben:

durch die trübe Oberfläche dringt die innere Schönheit der Werke unmittelbar gleichsam in uns ein und erfüllt uns mit erhabenen, erfreuenden Bildern.

Bei der Disputa empfinden wir diese allmählich sich geltend machende innere geistige Leuchtkraft am lebendigsten.

Die gewölbte Decke des Gemaches reicht, wie eben gesagt wurde, in die vier Ecken des Gemaches mit ihren Spitzen tief herunter, so daß die Seitenwände nach oben hin in vollständigem Halbkreise abschließen. Die Linie, auf der dieser Halbkreis ruht, ist die breiteste der ganzen Bildfläche also. Raphael faßte sie bei der Disputa als eine Ebene auf, in deren Mitte auf ganz sanfter Erhöhung, zu welcher breite, gelinde Stufen aufführen, ein Altar steht. Um ihn geschaart, dem Beschauer zu nach beiden Seiten sich verbreitend, sehen wir eine ansehnliche Versammlung; die Bornehmsten dem Altare zunächst auf schönen antik geformten Steinbänken sitzen, die Andern ehrfurchtsvoll sich herandrängen. Auf diese Menge senkt sich tief herab ein in dichter Masse das Gemälde breit durchschneidendes Gewölk, über dem, wie auf einem festen Fußboden, eine zweite Versammlung, jedoch himmlischer Persönlichkeiten sichtbar ist. Auch diese um eine Mitte geschaart: die Dreifaltigkeit, zu deren Füßen, dicht über dem Altare und der auf ihm stehenden Monstranz, fliegende Genien. Mit über den Kopf erhobenen Händen bringen sie uns die aufgeschlagenen Evangelien. Diese überirdische Welt bildet ein Ganzes für sich, zugleich aber mit der irdischen Versammlung darunter vereint wiederum ein Ganzes.

Unten um den Altar ist Alles in Bewegung. Man spricht, man verhandelt, man deutet, man wendet sich zu



und ab. Offenbar erblicken nur die den Altar in nächster Nähe Umgebenden die sich über ihnen aufstehende Herrlichkeit des Himmels mit seinen Geheimnissen; aber auch von ihnen blicken nicht alle empor. Einige sind noch versunken in Gespräch oder in Bücher, Andre dagegen, getroffen vom geistigen Lichte, das herabströmt, haben die Bücher zur Erde geworfen. Die vornehmsten Kirchenväter sind durch die Titel der Folianten die sie tragen oder mit in die Heiligenscheine eingeschriebenen Namen kenntlich gemacht. Andere benennen wir nach der Aehnlichkeit, wie Dante, noch andere nach Vermuthungen.

Die obere Welt beherrscht Gott Vater. Ueber Christus in der Mitte, der uns zugewandt beide Hände erhebt und neben dem, zu seiner Rechten und Linken und vom gleichen Gewölke getragen ihm zugewandt, Maria und Johannes sitzen, taucht Gott Vater empor mit der Weltkugel in der Linken, während die Rechte segnet und befiehlt. Im Aether schwebende Engel mit hochaufgestreckten Flügeln umgeben ihn, aus Engelsköpfen scheint die ihn umgebende Höhe des Himmels zu bestehen, er ragt empor wie ein ungeheurer Gipfel im Gebirge, hinter dem die Sonne eben emporbricht und dessen leuchtende Erhebung kein Blick ermüht. Tief unter ihm, zur Rechten und Linken Christi, öffnet der Halbkreis des unteren Gewölksaumes sich uns entgegen, auf dem Heilige des Alten und Neuen Testaments sich aneinanderreihen.

Dies ist was auf den ersten umfassenden Blick sich bietet. Bei genauerer Betrachtung theilen sich die Darstellungen. Dies und das setzt uns nachträglich nun in Erstaunen. So der in die Weite zurückgehende Horizont der Landschaft, der über den Altar hinweg sichtbar wird: unter dem Gewölke, das die Sohle der himmlischen Welt

oben bildet, verliert sich unser Auge in diese lichte Ferne. Dann berührt uns die Würde der irdischen Versammlung: man fühlt, wie die Erscheinung der Dreieinigkeit allem Erwägen und Streiten, allem Zuratheziehen von Büchern und Gelehrsamkeit ein Ende macht, zugleich so aber, daß diese plötzliche Wirkung nur, wie gesagt, allmählich sich verbreitet. Dann mustern wir den Halbkreis der Himmelsbewohner, die auf dem Gewölke um Christus mit Maria und Johannes sitzen. Während diese Drei in erhabenen Geberden sich zeigen, haben die Heiligen um sie her fast etwas Weltliches. Petrus und Paulus, Adam, Moses, David und Andere gleich hohen Ranges sitzen behaglich da. Einige in einer Eleganz der Bewegung, die mit den weltbewegenden Gedanken, die sich an ihre Personen knüpfen, kaum in Einklang steht. Sehen wir, mit welcher Vornehmheit Adam das eine Bein quer über das andere gelegt hat, wie Jemand, der die Ruhe des Sitzens durch eine bequeme Beinstellung noch ein wenig erhöhen will. Sein Anblick athmet das Gefühl angenehmen irdischen Wohlseins aus. Petrus und Paulus dagegen, die rechts und links dem Beschauer zu den Abschluß bilden, blicken mit stillem Ernste vor sich hin.

Was nun ist dargestellt?

Ueber dem Gemälde erblicken wir auf der gewölbten Decke, innerhalb eines Kreises, der einen Theil des großen Complexes der Deckenmalerei bildet, eine weibliche Gestalt von großer Schönheit. Die Bewegung, von der sie erfüllt ist, entspringt begeisterten Anschauungen. Nur eine symbolische Gestalt, aber irdisch liebenswürdig. Es ist als werde sie vom Anblicke dessen, was auf dem Gemälde unter ihr sich vollzieht, überrascht. Ein Schleier, in wallenden Falten, fliegt von dem olivenbekränzten

Haupte herab um sie her. Sie erscheint als eine Schwester der Madonnen, mit deren Herstellung Raphael damals neben seinen großen, umfangreichen Arbeiten beschäftigt war. Eine Umschrift besagt ‚Divinarum rerum Notitia‘, ‚Kenntniß der göttlichen Dinge‘. Vasari zufolge bedeutete die Disputa die Festsetzung der Messe, die Constituirung dessen, worauf der tägliche Gottesdienst der katholischen Kirche beruht. Dagegen besagt die Inschrift des mit Vasari's Buche im gleichen Jahre erschienenen Kupferstichs von Ghisi: ‚Anbetung der Dreieinigkeit‘. Mit anderen Worten wird beidemale ziemlich das Gleiche ausgesprochen.

Außer diesem allgemeinen Sinne aber scheint das Gemälde noch einen zweiten zu haben, der es mit der Geschichte Giulio's II. als in besonderer Verbindung stehend zeigt.

Im Vordergrunde rechts unten nämlich erblicken wir, wie mitten in die Versammlung hineingestellt, oder auch, wie aus ihr sich erhebend, ein mächtiges Stück unvollendeter Architektur, das sich als eine bis zu geringer Erhebung aufgeführte, die Höhe der menschlichen Gestalten nur wenig überragende gemauerte Masse dem Auge aufdrängt. Etwas Unfertiges, wie wir sofort sehen: die Basis eines der vier mächtigen Pfeiler, welche nach Bramante's Plan die Kuppel der neuen Peterskirche tragen sollten. Die Hindeutung auf diesen Bau wird vollendet durch eine in der hinter dem Altar sich ausbreitenden Landschaft sichtbare Kirche, an deren Erbauung auf Gerüsten gearbeitet wird. Den längst nöthigen Abbruch der mit ihren Säulen umsinkenden Peterskirche hatte Giulio II. thatsächlich damals eben in Angriff genommen. Unter dem Widerspruche vieler Cardinäle war der Be-

schluß gefaßt und den europäischen Mächten mitgetheilt worden. Für das den Gedanken des Papstes nach alle Erfahrungen der neuen Jahrhunderte überbietende Werk machte Bramante jetzt vielfache Entwürfe und als die das Unternehmen segnende Macht that auf der Disputa jetzt der Himmel sich auf. So sehen wir denn, an jene Mauermaße gelehnt und durch die Inschrift seines Heiligenscheines gekennzeichnet, den Papst Anaklet als den ersten Erbauer der Peterskirche gegenwärtig, während vorn mit erhobenen Händen und emporgewandtem Antlitz Papst Sixtus IV. in vollem Ornate steht, als der, von dem die Größe der Rovere's ausging und dem Giulio II. zumal Alles verdankte.

## 3.

## Die Entstehung des Gemäldes.

Drei Epochen der Arbeit an der Disputa lassen sich scheiden. Sie entsprechen den verschiedenen Zuständen, in denen die fortschreitende Vollendung aller Malereien in der Camera della Segnatura sich bekundet. Der früheste Entwurf, eine getuschte Federzeichnung, hat so gut wie nichts mit dem fertigen Gemälde gemein. Während dieses Raphael als einen Künstler zeigt, der in vollem Besitze der perspectivischen Mittel den auf der Wand sich darbietenden Raum ins Unbegrenzte ausdehnt, sehen wir ihn seiner Aufgabe, die Wand zu bemalen, auf dieser ersten Skizze fast verlegen gegenüberstehen. Er weiß mit der oben sich abrundenden halbkreisförmigen großen Fläche nichts anzufangen und sucht sie überhaupt nur auszufüllen. Von rechts und links her läßt er eine gefällige, aber unbedeutende Säulenstellung mit einem

Architrave, auf dem Amoretten sitzen und mittelst zierlich flatternder Bänder Wappen daran befestigen, in die zu bemalende Fläche einrücken. Den zwischen ihnen in der Mitte freibleibenden Raum schließt er nach hinten mit einer durchlaufenden Balustrade, und auf der nun sich bildenden, von den Säulen rechts und links begrenzten Veranda sitzen eine Anzahl Männer, welche lesen, schreiben oder paarweise im Gespräche sind, in zwei Massen einander entgegen. Andere, von den Seiten her sich ihnen anschließend, zeigen dringende Neugier, das zu sehen oder zu hören, was niedergezeichnet oder ausgesprochen wird, und theilen es einander durch Geberden mit. Einige der erstgenannten blicken zum Himmel empor, als sähen sie das in der Höhe auf dem Gewölke sich Darbietende. Kein Altar, keine zu ihm aufführenden Stufen, keine Anordnung vieler Gestalten zu bewegten Gruppen, sondern wenige einzelne Figuren nur, die die Mitte ausfüllen.

Auch der über dieser Scene sichtbare, von Heiligen bevölkerte Himmel ist ohne perspectivische Construction. Das Bestreben, die Wand nur flach mit Gestalten zuzudecken, äußert sich hier so ungeschickt, daß man denken sollte, Raphael habe diesen Entwurf gemacht ehe er Florenz näher kennen lernte. Eine Anzahl zusammenhangslos schwebender, symmetrisch vertheilter Wolken, die zugleich Sessel und Fußschemel sind, tragen einige Paare heiliger Persönlichkeiten; Christus mit Maria und Johannes nehmen die Mitte ein. Keines dieser Paare scheint im Hinblick auf die anderen erfunden und alle halten sich steif bei geringer Bewegung. Manches auf der Zeichnung erinnert an Perugino und an Raphael's frühestes Freskogemälde im Kloster San Severo von

Perugia, wo ihm die Mauerfläche gleichfalls zu groß und ungewohnt war.

Auf dem zweiten Entwurfe erst sehen wir Raphael der Composition die Anfänge der Gestaltung verleihen die das Gemälde zeigt. Wiederum hat er auch diesmal auf seiner Zeichnung nur die linke Hälfte des Ganzen dargestellt, da bei der damals hergebrachten Art, symmetrisch zu componiren, dies genügte, um dem Papste zu zeigen was beabsichtigt sei. Die hineinragenden Säulen sehen wir hier nicht, die Versammlung aber ist noch in einer Weise gruppirt, daß man fühlt, es müsse diese Architektur immer noch dazugedacht werden. Der Himmel bietet die Anfänge perspectivischer Vertiefung und die Zusammenfassung seiner Bewohner zu einer gemeinsamen Masse. Der Altar in der Mitte unten ist sichtbar, hat aber die Gestalt eines antiken Sarkophages. Auch die ihn im Halbkreise umgebende Bank ist an ihrer Stelle. In der den Altar umdrängenden Versammlung begegnen wir keiner der Gestalten der ersten Skizze, nur zwei Motive sind festgehalten: der sitzende Mann, der ein auf seinen Knien ruhendes Buch, in dem er liest, mit gestrafften Armen vor sich hält, und der neben ihm auf den Knien ehrfurchtsvoll neugierig heranschleichende Mann, der jedoch durch dazwischen angebrachte Gestalten nun von ihm getrennt ist. Eine andere sitzende Figur, die auf der ersten Skizze im Himmel auf einem der Gewölke sichtbar war, ist jetzt neben dem Altar unten angebracht worden.

Raphael hatte vielleicht die Absicht, die Composition dieser Skizze gemäß auszuführen. In Frankfurt besitzt man die kostbare große Federzeichnung, auf der wir die gesammte Gruppe in nackten Figuren zusammengestellt

sehen, lauter Actgestalten, aus deren Behandlung volle Meisterschaft herausleuchtet. Was die etwaige Zeitbestimmung ihrer Entstehung anlangt, so ist hier noch nichts von dem Triebe sichtbar, den der Anblick von Michelangelo's Carton der ‚Badenden‘ wie wir annehmen bei Raphael während der Grablegung erweckte: die Natur scharf und rauh wiederzugeben und den männlichen Körper in edler Anstrengung hinzustellen; sondern Auffassung wie technische Behandlung zeigen die Anlehnung an die Manier des Fra Bartolommeo, ein Einfluß, der in seltsamer Art unabhängig von dem Michelangelo's bei Raphael nebenherläuft und sich eine Zeitlang noch beobachten läßt.

Aber Raphael beruhigt sich hier nicht. Ein Blatt der Wiener Sammlung, das scheinbar nichts als dieselbe Gruppe, die das Frankfurter Blatt in nackten Figuren zeigt, nun in voller Gewandung darbietet, enthält bei näherer Betrachtung die Composition als in hohem Grade abermals umgestaltet. Besonders auffallend aber ist darauf das erste Erscheinen der uns den Rücken zuwendenden männlichen Figur im Vordergrunde links vom Altar, auf der vorletzten zu ihm aufführenden Stufe. Vergleichen wir sie und alle andern Figuren nun endlich aber mit dem, was die auf der Wand ausgeführte Freske zeigt! Alles Frühere verblaßt neben ihr selbst! Und nun erst scheinen die als Ausfüllung bis dahin immer noch dienenden Säulen fortgelassen und statt ihrer sind die sich nach beiden Seiten hin bis an den Rand des Gemäldes ausdehnenden Gestalten hingesezt worden, die eine neue großartigere Auffassung bezeugen und zu denen eine Anzahl Studienblätter erhalten sind: prachtvolle freie Federzeichnungen, die Raphael's ‚großen Styl‘ verkünden. Meiner Vermuthung nach trat bei der letzten Redaction erst die

Abficht ein, das Gemälde mit dem Bau der Peterskirche in Verbindung zu bringen. Bis dahin hatte es nur die Erscheinung der Dreieinigkeit und das dadurch bewirkte Aufhören aller sie betreffenden Streitigkeiten darstellen sollen. Auf der ersten Skizze vielleicht nicht einmal soviel: nur die Dreieinigkeit als Mitte des katholischen Glaubens und die auf sie gerichtete Gedankenarbeit wäre hier das gewesen, was der Papst gemalt zu haben verlangte. Daraus dann wurde ihre plötzliche Erscheinung. Und daraus endlich ihr strahlendes Hervortreten aus dem Gewölk als Befräftigung der von Giulio begonnenen Unternehmung des Neubaues der Peterskirche, an dem Gottvater und seine Heerschaaren schützend sich betheiligten.

## 4.

## Die Schule von Athen.

Der Disputa gegenüber trägt die zweite große Wand der Camera della Segnatura ein Gemälde, als dessen Ueberschrift eine ideale weibliche Gestalt fungirt, mit der Inschrift: ‚Causarum Cognitio‘. ‚Die Erkenntniß der Ursachen‘. Nicht auf Gewölk thront sie, wie gegenüber die ‚Wissenschaft der göttlichen Dinge‘, sondern auf einem goldenen Sessel, dessen Armlehnen plastische Bilder der vielbusigen Diana von Ephesus (des Symbols der allnährenden Natur) tragen. Nicht auch verhüllt, wie drüben, sind ihre Arme, sondern ohne jede Hülle faßt ihr Arm nach dem auf ihrem Schenkel stehenden Buche. Ihr vielfarbiges Gewand ist von Sternen besäet, mit dem Untergrunde eines Musters von Blättern und bewegten kleinen Fischen, so daß Himmel, Meer und Erde hier ihre Symbole besitzen. Zwei Amoren oder Engel dienen auch ihr.



Wie Michelangelo in den Sibyllen der sifinischen Capelle eine doppelte Reihe weiblicher Erscheinungen zur Anschauung bringt: jungfrauenhafte heroische Kraft und mütterliche geistige Gewalt, so hier Raphael in den vier Gestalten an der Decke der Camera della Segnatura. Die Causarum Cognitio gehört mehr zu den Jungfrauen, die Divinarum rerum Notitia hat mehr etwas Frauenhaftes, Mütterliches.]

Den Namen ‚Schule von Athen‘ finden wir bei Raphael oder in seinen Zeiten so wenig wie den ‚Disputa‘. Beide sind spätere Erfindungen und haben auf die Erklärung der Gemälde größeren Einfluß gehabt als ihnen zukam. Frühere Skizzen der Composition sind nicht vorhanden, dagegen besitzen wir (in Mailand) den Generalcarton, nach dem die Malerei auf die Wand gebracht wurde und der für die Disputa fehlt: eine sorgfältig durchgeführte umfangreiche Zeichnung, der einzelne Figuren des Gemäldes mangeln, welche während der Malerei noch hinzugesetzt worden sind.

Wir blicken in hohe Hallen hinein, die einen Tempel bedeuten können. Eine herrliche, groß gedachte Architektur, die Blüthe dessen, was Bramante in der Phantasie trug: ein Bild der Peterskirche, wie sie seinen Gedanken nach einmal dastehen sollte. Dies nur eine Vermuthung, aber eine oft wiederholte, heute angenommene. Dieser Bau ruht auf einer Höhe, zu der eine das ganze Gemälde durchschneidende Reihe von Stufen hinanführt. All das ist erfüllt von einer Versammlung: Männer, Greise und Jünglinge, die durcheinander strömend, die Höhe, die Treppe und den Raum unten erfüllen. Rechts und links unten im Vordergrunde besonders starke Massen von Gestalten; in der Mitte oberhalb der Treppe und unter

dem mittleren großen Bogengange des Tempels diejenigen jedoch, die unsere Blicke zuerst auf sich ziehen. Zwei Männer stehen hier nebeneinander, der eine ein wenig vortretend und im Begriffe zu reden, der andere, um ein Unmerkliches zurück mit erhobenem Arme, als erwarte er den Moment, wo auch ihm das Wort gegönnt sein werde; um sie her Männer und Jünglinge, die durch Stellung und Handbewegung den Antheil kundgeben, zu dem das Gehörte sie hinreißt. Paulus ist dargestellt, wie er, in Athen unter den griechischen Philosophen erscheinend, im Geiste der Lehre Christi von der Unsterblichkeit redet. Neben ihm als Vertreter der griechischen Philosophie ein Greis, dessen zum Himmel deutende Hand verschiedenfach ausgelegt werden kann. Das Ganze ein Bild des historischen Vorganges, wie ihn Kapitel 17. der Apostelgeschichte erzählt, und zugleich anknüpfend an dies Ereigniß, eine symbolische Darstellung der siegreichen Berührung christlicher und heidnischer Philosophie.

Der Theil des Kapitels, welcher hier in Frage kommt, lautet:

„Als aber die Juden in Thessalonich hörten, daß Paulus in Beroe predigte, kamen sie und reizten die Menge gegen ihn auf. Die Brüder aber schickten Paulus fort an das Meer, während Silas und Timotheus in Beroe blieben. Paulus aber wurde von denen, die ihm das Geleit gaben, nach Athen gebracht und sie gingen dann zurück mit dem Auftrage, Silas und Timotheus bald nachzusenden. Paulus, diese beiden in Athen erwartend, wurde erregt, als er sah, wie sehr die Stadt dem Götzendienste ergeben war, und sprach darüber in der Synagoge mit den Juden und den Frommen und auf dem Forum alle Tage zu denen, die da waren.“

Einige stoische und epikuräische Philosophen aber gingen darauf ein, und andere sagten: Was meint er mit diesen Redensarten? Andere wieder: Er scheint neue Götter zu verkündigen, weil er nämlich von Jesus' Auferstehung sprach. Und sie führten ihn zum Areopage und sagten: Können wir nicht wissen, welche neue Lehre du vorbringst? Denn was wir von dir hören, ist etwas ganz Neues und wir wollen wissen, was das bedeutet. In Athen nämlich ist die Hauptbeschäftigung aller Leute, auch derer, die dorthin zu Gäste kommen, Neuigkeiten vorzubringen oder sich erzählen zu lassen.'

Paulus aber, mitten auf dem Areopage stehend, begann: Athenische Männer, ich sehe, daß ihr vor den Göttern besondere Furcht habt. Wie ich nämlich hier umhergehe und mir die Heiligthümer ansehe, finde ich einen Altar mit der Inschrift: ‚Dem unbekanntem Gotte‘: nun, ich verkündige euch, was ihr schon lange verehrt, ohne es zu kennen. Gott, der die Welt und Alles darin geschaffen hat, wohnt, da er Herr des Himmels und der Erde ist, nicht in Tempeln, die mit Händen erbaut worden sind, wird auch nicht mit den Händen verehrt, als ob er Bedürfnisse hätte, da Er vielmehr Allen Leben und Athem und Alles giebt. Aus demselben Blute hat er alle Menschen gemacht, ihnen die ganze Erde zur Wohnung gegeben und ihrem Dasein Zeit und Grenze gesetzt und läßt sie Gott suchen, ob er mit Händen zu fassen sei, da er Jedem von uns doch nahe ist. Denn in ihm leben wir, und finden Bewegung und Dasein in ihm, wie einige von euren Dichtern gesagt haben: denn wir sind seines Geschlechtes. Da wir aber seines Geschlechtes sind, dürfen wir nicht glauben, daß das Göttliche von Gold oder Silber oder von Stein sei, wie Bildhauer es

sich erdenken. Die Zeiten dieser Unwissenheit verachtet Gott und verkündigt den Menschen, sie sollen Buße thun, dadurch, daß er einen Tag angesetzt hat, an welchem er über den Erdkreis Gericht halten wird nach rechtem Maße, in dem Manne, den er ausgewählt hat, in dem er Allen den Glauben darbietet und den er von den Todten aufgeweckt hat.'

„Als sie aber die Auferweckung der Todten hörten, lachten Einige, Andere aber sagten, darüber wollen wir dich noch einmal hören. So ging Paulus von ihnen. Einige Männer aber hingen ihm an und glaubten, darunter auch Dionysius Areopagita und eine Frau Namens Damaris und Andre mit ihnen.'

Ich habe Paulus' Rede nach der Vulgata übersezt, weil diese Raphael vorlag, und so modern als möglich gehalten, weil sie, um recht verstanden zu werden, einer Sprache bedarf, die von der heutigen in nichts abweicht. Ich lese sie mit immer neuem Erstaunen. Sie erklärt Paulus' Art, als Missionar zu wirken, besser als seine Briefe. Ein Missionar muß sich in die Gedanken derer versetzen, auf die er Eindruck machen will. Wie Paulus sich hier zu den Athenern stellt, ist er als Mann von Geist und Energie ganz begreiflich. Man meint, es habe Jemand nachgeschrieben was er sagte, da so viel Persönliches herausklingt.

Die Geschichte der Scholastik macht klar, inwiefern diese Scene und dieser Apostel hier gewählt worden sind. Bis zum zwölften Jahrhundert waren die Bibel und die Schriften der Kirchenväter das Material, mit dem die theologischen Streitigkeiten geführt wurden. Da ward von Abälard auf der Pariser Universität der Versuch gemacht, die ‚menschliche Vernunft‘ als drittes Element

einzuführen. Paulus war der gewesen, der die Harmonie griechischer und christlicher Gelehrsamkeit im Dienste des Evangeliums ausgebeutet hatte: um die Vereinigung seiner Lehre und der der heidnischen Philosophen handelte es sich zumeist. Wir sahen, wie dem, was Vasari zur Erklärung der Disputa in etwas einseitiger und darum ungenügender Weise vorbringt, die Inschrift des gleichzeitig mit seinem Buche (1550) erschienenen großen Stiches der Disputa erst den richtigen Umfang giebt, ebenso verhält es sich bei der Schule von Athen. Auch diese ist von Ghisi gestochen worden und die Inschrift des Blattes enthält das eigentlich Maßgebende: daß Paulus' Eintritt unter die athenischen Philosophen von Raphael dargestellt worden sei; Vasari (der die beiden Mittelfiguren irrthümlicher Weise Plato und Aristoteles nennt) setzt an anderer Stelle richtig hinzu, es sei die Vereinigung der heidnischen Philosophie und der christlichen Theologie gemeint. Noch andere Irrthümer finden sich bei ihm: so will er in der Gruppe am Fuße der Treppe unten rechts die Evangelisten erblicken, die Raphael kaum an diese Stelle bringen wollte. Das Meiste ist von den Neueren in das Gemälde hineingedeutet worden.

Die Hauptfigur unter allen ist die des Paulus. Wie er auf der Höhe der Stufen uns entgegen den Arm ausstreckt, scheint er Ruhe zu gebieten. Jugendlich kraftvoll steht er da. Die Darstellung des Paulus ist eine der dauernden Lebensaufgaben Raphael's gewesen.

Die Madonna di Sant' Antonio gehört zu den Arbeiten, die als feste Marksteine bei der Beurtheilung der Entwicklung Raphael's dastehen. Dieses Werk zeigt, mit wie wenig Wahrscheinlichkeit eine Reihe anderer

Arbeiten Raphael's, die in der gleichen Zeit etwa entstanden sein sollen, ihm sicher zuzuschreiben seien. Raphael stellte sich, sahen wir, als Hauptaufgabe bei der Madonna di Sant' Antonio, Petrus und Paulus in voller Realität erscheinen zu lassen, und es gelingt ihm das in einer Weise, daß man die Tafel für das Werk eines fertigen Meisters halten möchte. Der hier zum Ausdruck gebrachte Gegensatz der beiden Männer die die römische Kirche begründeten, beruht auf ernster Beobachtung der Natur und tritt in vielen Zügen hervor, die man erst allmählich herausfindet.

Vergleichen wir sie noch einmal.

Petrus blickt uns an mit dem Ausdruck unerschütterlicher Majestät, oder, um es anders zu sagen, selbstbewußter Herrschergewalt. Sie muß von denjenigen als die vornehmste Eigenschaft des Petrus vorausgesetzt werden, die den von Christus zu seiner Nachfolge ausdrücklich Berufenen in ihm erblicken. Raphael hat Petrus, wo er ihn später darstellt, nicht ganz in dieser herrschermäßigen Ruhe aufgefaßt, sondern mehr eine gewisse Widerstandskraft bei ihm hervorgehoben. Paulus, Petrus gegenüber, zur Linken der Madonna, hat bei etwas gesenktem Kopfe die Augen in das Buch gerichtet, das er mit beiden Händen aufgeschlagen hält. Er ist ein jüngerer Mann als Petrus. Zwar zeigt auch bei ihm sich der Scheitel ohne Haar, die Stirnlocke ausgenommen, aber das vorhandene Haar, das bis in den Nacken herabgeht, ist dunkel und kräftig gleich dem mächtigen, lang und voll herabhängenden Barte. Die Beschaffenheit von Gesichtszügen kann ja immer nur bis auf einen gewissen Grad beschrieben werden und man läßt sich hier leicht zu mehr fortreißen als gestattet sein möchte: darin aber

glaube ich nicht zu irren, wenn ich Raphael's Bestreben hier erkenne, Petrus als den Repräsentanten der in sich beruhenden Energie, Paulus als den Vertreter des schwärmerischen Studiums, verbunden jedoch mit nicht minderer Kraft, hinzustellen. Petrus blickt uns, mit überwältigender Erfahrung Gehorsam verlangend und gebietend an: wollte auch Paulus seine Augen erheben, so würden sie uns sanft zu ihm hinziehen. Wir dürfen nicht vergessen, daß für die Kirche Paulus nicht nur der studirte Soldat (wie Schwert und Buch andeuten), sondern auch der bis in die Himmelsräume entrückte Visionär gewesen ist. Eins der Gedichte Raphael's selber beginnt mit den Worten, wie Paulus, nachdem er die Geheimnisse Gottes erschaut, geschwiegen habe, so solle auch sein Mund geschlossen sein über das, was er bei seiner Geliebten erfahren habe. Ersichtlich ist auf dem Gemälde die Mühe sowohl als das Können, mit dem Raphael die beiden Apostel ausführte, die, rein künstlerisch betrachtet, in ihrem männlichen Ernste zur Madonna und den beiden weiblichen Heiligen neben ihrem Throne nur einen wirksamen Gegensatz zu bilden hätten.

Auf der Disputa begegnen wir Paulus und Petrus nun zum zweiten Male, in ganz verschiedener Gestalt aber, so daß die Unbefangenheit, mit der Raphael die heiligen Personen in ihrer äußeren Erscheinung stets dem künstlerischen Bedürfnisse dienstbar macht, hier recht hervortritt; als Greise nehmen sie hüben und drüben die ersten Plätze neben den auf der Wolkenbank sitzenden Himmelsbewohnern ein. Wie wenig Raphael aber gewillt gewesen sei, damit einen festen Typus zu schaffen, läßt die im zweiten vaticanischen Gemach später ausgeführte Freske: „Attila vor Rom“ erkennen. Paulus und Petrus

stürmen hier mit gezückten Schwertern zum Schutze der heiligen Stadt vom Himmel herab, als kraftvolle Männer mit wehendem Haar und Bärten, völlig geeignet noch, das Schwert nicht nur zu zeigen, sondern auch zu gebrauchen. In reiner Jugendkraft dagegen erblicken wir Paulus neben der für Bologna gemalten und dort jetzt wieder heimischen Heiligen Cäcilia, deren Lob aus Goethe's Munde, der sie vor mehr als hundert Jahren dort sah, immer noch am Schönsten erklingen ist. Hier steht der Heilige in sich versunken da, ein Nachhall der Sphärenmusik erfüllt ihn, die immer noch herabtönt. Dunkles, den ganzen Kopf in Fülle bedeckendes Haar, das sich locken würde, wenn es länger wüchse, und ein ebenso dunkler Bart sind ihm hier verliehen. Sein herabgesenkter Blick ist beschattet. Männliche jugendliche Schönheit und Kraft sind über ihn ausgegossen.

Diese Tafel entstand nicht lange nach der Schule von Athen, früher jedoch als die Composition zu den Teppichen, auf denen Paulus und Petrus in hoher Energie uns entgegentreten. Auf ihnen finden wir die Darstellung des in Athen predigenden Paulus dann zum zweiten Male, historisch in Anlehnung an die Apostelgeschichte aufgefaßt. Davon wird im Fünften Kapitel die Rede sein. Wir werden sehen, wie tief Raphael in die Apostelgeschichte eingedrungen war.

Doch auch für den Paulus der Schule von Athen hatte Raphael die Heilige Schrift gelesen.

Von verschiedenen Seiten war versucht worden, die das Gemälde quer durchschneidende Treppe für die Erklärung zu benutzen, und mit Scharfsinn hatte Scherer zuerst in Marsilio Ficino's Schriften Stellen entdeckt, die zu der Vermuthung leiteten, diese in auffallender



Weise zum Tempel hinanführenden breiten Stufen seien symbolisch zu verstehen. Näher jedoch läge auf einige Kapitel der Apostelgeschichte hinzuweisen, wo wir Paulus in persönlicher Erscheinung wirkungsvoll beschrieben finden. Paulus unterscheidet sich für uns auch dadurch von den anderen Aposteln, daß seine Erlebnisse etwas von Schicksalen haben, die dem modernen Menschen leichter verständlich sind, und daß er in Situationen uns entgegentritt, in die unsere Phantasie sich sofort hineindenkt. Im 21. Kapitel der Apostelgeschichte lesen wir, wie die römischen Soldaten Paulus, den die Juden denunciirt hatten, im Tempel von Jerusalem verhaften und wie das Getümmel des Volkes endlich so groß wird, daß sie ihn, als man ‚zu den Stufen‘ gekommen war, hinaustragen mußten. In das römische Lager hineingeführt weist Paulus sich dann aber als römischen Bürger aus und verlangt, daß man ihn zum Volke reden lasse. Und ‚nun tritt er auf die Stufen und winkt dem Volke mit der Hand‘. Unwillkürlich gedenken wir da des Paulus der Schule von Athen, wie er auf der Höhe der Stufen stehend so kraftvoll die Hand vorstreckt. Und weiter, Kap. 26, als Paulus darauf vor Agrippa steht, heißt es: ‚Da begann Paulus mit vorgestreckter Hand Rechenschaft abzulegen‘. Diese vorgestreckte Hand finden wir zumal in Raphael's Compositionen für die Teppiche. Schon Masaccio aber hatte sie in der Capelle Brancacci als das charakteristische Zeichen des Paulus erkannt. Denn auch Masaccio fühlte das Bedürfniß, die Gestalt dieses Apostels so lebendig als möglich zu geben, und sogar der Name des Florentiners, Bartolo di Angiolino Angiolini, wird von Vasari genannt als dessen, der ihm dafür zum Modell diente. Auf dem ausgeführten Ge-

mälde der Camera della Segnatura, das so viel Schicksale gehabt hat, tritt Paulus in seiner Kraft und Schönheit weniger hervor als auf dem Carton zu Mailand, der als Raphael's eigne und unveränderte Handzeichnung die Gestalt des Paulus in überzeugender Frische bewahrt. Hier erkennen wir die Verwandtschaft dieses jugendlichen Paulus mit dem der heiligen Cäcilia erst in vollem Umfange.

Es ist viel Gelehrsamkeit darauf verwandt worden, Vasari's Angabe, nicht Paulus, sondern Aristoteles sei in dieser Gestalt von Raphael dargestellt worden, der Deutung Ghisi's gegenüber zu vertheidigen. Man fängt allmählich aber an, davon abzustehen. Wie überhaupt aufgegeben wird, in sämtlichen Gestalten der Schule von Athen den künstlichen Aufbau einer Geschichte der griechischen Philosophie zu sehen. Zweihundert Jahre beinahe nach Raphael's Tode erst, zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts begannen diese Deutungsversuche. Zu Gunsten der Annahme der beiden Mittelfiguren als Aristoteles und Plato spricht am meisten die breite, schöne Beschreibung des Gemäldes in diesem Sinne, die Goethe in der Farbenlehre giebt. Hier stellt er die beiden Philosophen als Repräsentanten zweier Weltanschauungen auf, die die Menschheit, so lange wir von ihren Gedanken wissen, vereint und auch getrennt gehalten haben. Entgegen aber steht wieder dieser Meinung Goethe's, daß wir die Zeiten Raphael's nicht als von diesem Gegensatz bewegt sehen. Beide Philosophen haben für Raphael tiefere Bedeutung nicht gehabt, während ihn die Gestaltung des Paulus seinlebelang beschäftigte. Unter Paulus' Zeichen ward die Reformation der Kirche angestrebt, deren Anfänge sich so lange Raphael lebte in allen

Vändern Europas noch gleichmäßig zeigten und die in ihren letzten Kämpfen sich dann erst auf Deutschland beschränkte. Paulus ist die lebendigste historische Persönlichkeit im Jahrhundert der Reformation.

Auch das vorige Jahrhundert und die erste Hälfte des unsrigen, die Zeiten Goethe's, waren von einer sentimentalen Anschauung des Alterthums beherrscht, die heute zu verschwinden beginnt. Es gleicht darin dem italiänischen Quattrocento. In der durch die geistige Cultur der Griechen repräsentirten Vergangenheit sah man einen hochbeglückten Zustand der Menschheit, den jemals wieder zu erlangen nicht möglich schien. Für das Höchsterreichbare wurde das verständnißvolle Durchdringen der Erbschaft an Schriften und Kunstwerken erachtet, die aus jenen Tagen höchster geistiger Schöpferkraft auf uns gekommen waren. Man erblickt in Raphael, der der Antike ja so viel verdankte, einen Mann, der diese Anschauungen theilte. So aber hatten die Dinge im beginnenden Zeitalter der Reformation nicht gelegen; Raphael wurzelte durchaus in seiner Zeit, die er im Gefühle der eignen Schöpferkraft nicht niedriger stellen konnte als die noch so glorreichen früheren Jahrhunderte. Die Trennung von kirchlichem Gefühl und antiker Gesinnung, die uns heute so geläufig ist, war für Raphael nicht da: die Kirche seiner Tage hatte das antike Griechenthum in sich aufgenommen soweit sie es brauchen konnte. Plato, Aristoteles und Paulus standen für sie, als in dem gleichen historischen Elemente heimisch, nebeneinander. Nur war Paulus Raphael näher als Plato und Aristoteles, deren Welt darzustellen er niemals unternommen hat. Möglich wäre, daß der auf der Höhe der Stufen neben Paulus stehende Greis, der mit emporweisender

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

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

## 5.

## Der Parnak.

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

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

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

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

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

so daß jede den integrierenden Theil eines Ganzen bildet.

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

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

Behandlung nach etwa der Frankfurter Studie für die Disputa<sup>1)</sup>. Auch hier scheint es, als habe Raphael, im Glauben, die definitive Gestalt der Composition bereits gefunden zu haben, die einzelnen Figuren nach der Natur durchzuarbeiten begonnen. Das Resultat, das sich aus der Vergleichung der heute noch vorhandenen Vorarbeiten für Disputa und Parnas (sowie für einige Theile der Deckengemälde) ergibt, ist überraschend. Denn weitere Zeichnungen von Raphael's eigener Hand lassen erkennen, daß der Parnas, so, wie er fertig dasteht, aus der Oxfordter Composition allmählich nun erst sich entwickelte. Eine Anzahl ganz zuletzt erst zugesetzter Gestalten erscheinen, wie auf der Disputa, als die lebensvollsten von allen. Auch der Schule von Athen war nach Herstellung des Mailänder Cartons noch eine Gestalt zugesetzt worden. Niemand, der vor der Schule von Athen steht, würde glauben, der an der Treppe unten uns entgegengelagerte, in Nachdenken versunkene Mann sei nicht von Anfang an dagewesen. Und so lassen auf dem Parnasse, vorn, rechts und links vom Fenster, Sappho und der lorbeergekrönte sitzende Dichter die übrige Composition an Werth zurücktreten. Diese beiden herrlichen Figuren haben etwas von dem machtvoll symbolischen Wesen der Propheten und Sibyllen, die Michelangelo damals in der Sixtinischen Kapelle malte.

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

---

<sup>1)</sup> Verwandtschaft mit Fra Bartolommeo tritt wiederum hervor.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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