



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Achtes Kapitel Die letzten Werke.

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

Achtes Kapitel.

Die letzten Werke.

Transfiguration. — Der Sieg Constantin's über Maxentius. —
Raphael's Tod.

1.

Die Verklärung Christi.

Das Gemälde der Verklärung Christi bedeutet den Abschluß der Bemühungen Raphael's, ein Bild Christi zu gestalten.

Er und Michelangelo schienen, gleich im Beginne ihrer Laufbahn ein Jeder, in Pietà und Grablegung das gegeben zu haben, was am dringendsten von den bildenden Künstlern ihrer Zeit gefordert wurde: das Christusideal, bei dessen Anblick man sich beruhigen könnte. Die Aufgabe aber verlangte bald eine andere Lösung. Neue Ansprüche erhoben sich aus neuen Anschauungen. Ihr Leben lang haben Michelangelo und Raphael ihnen gerecht zu werden versucht. Von Michelangelo jedoch ist überhaupt nichts Besseres mehr geschaffen worden, so oft er auch von frischem ansetzte; Raphael dagegen hat für den über das Irdische hinaus erhöhten Christus in der Transfiguration den abschließenden Typus gefunden. Für den irdischlebenden Christus gelang es ihm nicht.

Das Christusideal der im Quattrocento erzogenen Künstler genügte dem Cinquecento immer weniger. Es lag das in Verhältnissen, deren Einfluß im Cinquecento ebenso sicher sich geltend machte, als bestimmte Ursachen den Umschwung der Anschauungen im Quattrocento hatten hervortreten lassen. Es handelt sich um ein historisches Gesetz: nationalen geistigen Umschwüngen entspringen materielle Umwälzungen, die, Anfangs nur nebenherlaufend, die Oberhand gewinnen und dann wieder in den geistigen Dingen den Ausschlag geben. Es tritt der Moment ein, wo die Männer des geistigen Ueberganges die rechten Wege, um abermals fortzuschreiten, nicht mehr finden. Die neue Bewegung selbst erzieht diejenigen erst, von denen sie später getragen wird. Diese neuesten Leute geben so lange den Ausschlag bis das Spiel sich abermals wiederholt. Im Quattrocento waren die Bürgerchaften der beste Boden für die fortschreitenden Gedanken gewesen, die die Städte sich zum Vortheil ausnutzten: in den Städten wurde die Reform der Kirche vorbereitet. In der Fortentwicklung des Cinquecento aber kamen neben den Städten die Fürsten empor: die, welche die Umgebung der Fürsten bilden, von ihnen abhängen und an den Höfen ihre Carrière machen, werden nun die Träger der Streitigkeiten, in die die Gedankenkämpfe und Kriege des Zeitalters der Reformation auslaufen. Der nachwachsenden jüngeren Generation des Cinquecento ward es zu enge in den Städten. Die bürgerlichen Verfassungen hatten etwas hart Egoistisches in den Rangverhältnissen, etwas Unbarmherziges in den Gesetzen, etwas Grausames in ihrer Durchführung, wie wir sie heute in der Schweiz noch beobachten und aus Keller's Dichtungen lernen. Wer städtischem Gerichts-

verfahren anheimfiel, ging furchtbaren Erlebnissen entgegen, denn Collegien, die objectiv zu urtheilen haben, dürfen der Menschlichkeit wenig Gehör geben, auch wenn die einzelnen Mitglieder gütige Naturen sind: mit dem Eintritt der Fürstenherrschaft war dem persönlichen Ermessen und der Gunst, aber auch der Gnade Raum gegeben. Talentvolle Männer hatten, wenn ihnen die Vaterstadt fehlte, im Dienste des Fürsten das Vaterland als festeren Halt unter den Füßen. Unterwerfung aber in geistigen Dingen wurde gefordert.

Dieser Umschwung der Verhältnisse hat im neuen Jahrhundert die alte Florentinische Freiheit des Quattrocento unmöglich gemacht, so daß die unbeschränkte Herrschaft der Herzöge, obgleich sie die bürgerliche Organisation der Stadt, nun ihrer Residenz, zerstörten, in Toscana, ja in Florenz selber endlich populär werden konnte. Nur in dem von einer Anzahl fürstlicher Familien regierten Venedig ist es einem einzelnen Hause nie gelungen, obenauf zu kommen. Unter der Herrschaft einer erleuchteten Aristokratie stehend, hatte Venedig Anfang des Cinquecento, als man in Rom selber noch zum Theil an eine freiwillige Reform der die Kirche repräsentirenden Geistlichkeit glaubte, den Schutz der freien Ideen in Italien übernommen.

Die große Angelegenheit der ersten Hälfte des Jahrhunderts war, ob Frankreich oder Habsburg den Sieg in Europa davontragen werde und ob die siegende Macht mit Hilfe der liberalen Ideen emporkommen und sich halten könnte, so daß die liberalen Ideen in Rom selber die Obermacht gewönnen. Diese Gedanken bewegten ohne nationale Unterschiede ganz Europa gleichmäßig. Raphael und das Rom Leo's X. war mit vollem Interesse

an ihnen betheiliget. Zu Raphael's Zeiten bekämpften sich die Parteien im Vatican und die liberale glaubte nicht, daß sie unterliegen werde. Ein guter Gradmesser für diese Dinge ist die Correspondenz des Erasmus, weil dieser mit allen Parteien in Verbindung stand und ihm über alle berichtet wurde. Die Briefe müssen freilich in ihrer echten Gestalt und der richtigen Datirung erst noch herausgegeben werden.

Zu verfolgen, wie diese Bewegung in der bildenden Kunst ein Echo fand, gehört zu den anziehendsten Betrachtungen. Zugleich aber zu den schwierigsten Untersuchungen, weil die Fülle des Materiales so groß ist. Einzelne Werke zu beurtheilen, fällt nicht schwer, ganz im Allgemeinen Epochen festzustellen, trägt man Scheu. Ueber das florentinische Christusideal im Quattrocento habe ich gesprochen: den allgemein gültigen Christus des Cinquecento haben weder Rom noch Florenz, sondern hat Venedig geschaffen. Dem zwischen hohen einheimischen Familien unabhängig hoch emporkommenden Tizian gelang es, den Christus zu gestalten, dem die Bolognesen, Spanier und Rubens dann europäische Geltung verschafften. Bornehmheit und Eleganz wurden von den himmlischen Heerschaaren nun verlangt. Wie sie früher den bürgerlichen Bevölkerungen der Städte entsprochen hatten, begehrte der Adel nun, daß der Himmel von seines Gleichen bewohnt werde. Der den Fürsten nahe stehende Edelmann des Zeitalters der Reformation und des darauf folgenden wurde als imponirendes Ideal der Männlichkeit populär in Europa. Wenn Christus früher mit den Armen und Niedrigen zu Tische sitzend, arm selber erschien, zeigen die Venezianer, Paul Veronese voran, ihn in Gestalt eines durch die Länder pilgernden

Prinzen, dem, wo er einkehrt in den vornehmsten Häusern glänzender Empfang zu Theil wird. Seine früher bescheidenen Genossen werden zu hohem Range und höfischer Sitte erhoben und wenn Tafel gehalten wird, sitzt er in den Manieren eines vollendeten Edelmannes obenan. Tizian's ‚Christus mit dem Zinsgroschen‘ ist das früheste Denkmal dieser neuen Auffassung. Zwar ist er von diesem aristokratischen Wesen nur erst wie von einem sanften Parfum durchzogen, in dieser Richtung aber wurde fortgeschritten und Rubens zuletzt hat sie zum Aeußersten verfolgt. Immer blieb im Quattrocento, dessen Künstler das Real-Natürliche in Christus beinahe roh darstellten, zwischen Christus und denen, mit denen er verkehrt, eine Kluft, die seine Gedanken von denen der Menschen trennt: die Venezianer des Cinquecento hoben diesen Unterschied auf. Nicht nur ist Christus in seiner Erscheinung Mensch wie andere Menschen, sondern er denkt und empfindet auch wie sie. Etwas Bühnenhaftes kommt in seinem Auftreten zur Darstellung. Fast möchte ich sagen, etwas Gladiatorenhaftes, als erleide er nicht für die Menschheit den Tod, die er erlösen will, sondern als sterbe er nur, um Fürsten und ihrem Hofstaate ein elegant-erbauliches Schauspiel zu bieten. In diesem Sinne z. B. hat Verbrun für seine allerchristliche Majestät den König von Frankreich die Kreuzigung gemalt, die Edelinck's Kupferstich dann berühmt gemacht hat.

Nicht nur die Gestalt Christi aber kommt hier in Betracht, sondern die gesammte kirchliche Malerei steht mit den äußeren Verhältnissen der Epochen stets in natürlichem Zusammenhange. Ich habe bei Raphael's florentinischen und seinen römischen Madonnen den Umschwung der Anschauungen erörtert. Alle Bewohner des Himmels

machen ihn mit. Das Ideal des jugendlichen Johannes empfängt zu Anfang des Cinquecento neue Gestaltung. Jeder Kunstfreund der Florenz besucht hat, kennt den Johannes des Andrea del Sarto, eines Meisters, der neben Raphael und unabhängig von ihm zu den ersten seiner Zeit gehört. Den von schwärmerischen Gedanken erfüllten Jünglingskopf, den Andrea dem Heiligen verlieh, vergißt Niemand wieder. Schönheit, Geist und edle Geburt sprechen aus ihm uns an. Auch Raphael hat einen Johannes in diesem Sinne gemalt, das Gemälde fällt in seine letzten Jahre. Etwas fürstlich Repräsentirendes liegt in der tadellosen Gestalt. Eine gewisse Hoheit irdischer Art. Niemals aber erniedrigt die ältere römische und florentinische Schule diese fürstliche Güte zu bloßer Liebenswürdigkeit.

Raphael und Michelangelo und die römisch-florentinischen Künstler empfanden wohl, daß das Quattrocento abgethan sei, und in ihren Werken stehen uns ihre noch kaum übersehbaren Versuche vor Augen, den neuen Ansprüchen zu genügen. Niemals aber haben sie die Wege der Venezianer betreten: Rom war ihre Stätte: die antike Kunst beherrschte Künstler und Publicum dort gleichmäßig. Wenn wir von Raphael aus den Jahren seiner Meisterschaft so wenig Gemälde haben, auf denen Christus erscheint: kein Abendmahl, kein Weltgericht, keine Kreuzigung, so lag der Grund vielleicht in Raphael's Empfinden, er werde für das was er bei solchen Aufgaben den Geboten seiner eigensten Phantasie nach hervorgebracht haben würde, bei seinem Publicum kein Verständnis finden. Denn den Naturalismus des Quattrocento wollten die Römer nicht mehr und auch Raphael war er fremd geworden, die Aufnahme der Antike aber

ohne weiteres lag außerhalb der Anschauungen Raphael's. Beim Teppichcarton ‚der Berufung Petri‘ haben wir gesehen, wie er sich nachträglich den Anforderungen anbequemen mußte, die im Geschmacke des Vaticans und der Römer lagen.

Auf der Disputa schon war, bald nach der Grablegung, Christus darzustellen: in thronender Stellung, als dritte Person der Dreifaltigkeit erblicken wir ihn. Der Einfluß der Antike zeigt sich in dem verallgemeinerten Antlitz. Vielleicht wählte Raphael diese, das Individuelle verwischende Auffassung, weil Gottvater emporragend sich über Christus erhebt: ihm mußte auf dem Gemälde die höchste Bedeutung gegeben werden. In der Gestalt eines mit der Macht seines Blickes das Weltall durchdringenden, keineswegs altersverwitterten Greises, dessen feierlich erhobene Hand die Harmonie des Weltgetriebes im Takt zu halten scheint, ist diese Figur nicht aller individuellen Form bar, sondern hält menschliche Realität fest. Nichts aber mehr von der leise gebeugten wehmuthsvollen, großväterlichen Art des Quattrocento, sondern hochaufgerichtete Majestät. Christus unter ihr durfte diese Erscheinung nicht beeinträchtigen und Raphael nahm ihm alle menschliche Besonderheit.

Auch Michelangelo hat das Antlitz und die Gestalt Gottvaters, die erhabenste Schöpfung seiner Phantasie wie die der modernen Kunst überhaupt, aus dem Menschlichen allein entwickelt. Die männliche Gestalt gewinnt im höchsten Alter manchmal etwas großartig Allgemeines: wie diese übermenschlich Alten sich über das gewöhnliche Maß der Jahre erheben, scheinen sie, im Besitz höchster Erfahrung und Weltbetrachtung, sich der Individualität zu entäußern. Bei der Gestaltung Christi dagegen, der

als ewig jugendlich gewisse Eigenschaften der Jugend nicht entbehren durfte, der schön und kraftvoll erscheinen mußte, lehnte Michelangelo sich weniger an die Natur als an die Antike an, die allein die höchste Idee jungmännlicher Vollkommenheit auszudrücken fähig schien. Michelangelo hat im Laufe seiner siebenjährigen Thätigkeit viele Darstellungen Christi geschaffen, meist nur in Zeichnungen, nicht für größere Kreise also ¹⁾. In diesen sämtlichen Werken hat er den von ihm in der Pietà beschrittenen Weg verlassen und nach anderer Seite einen neuen gesucht. Es ist auf den Unterschied hingewiesen worden, der bei der Auffassung der Erscheinung Christi längst waltete: der Lehre der Kirche zufolge erhob er sich aus seinem Sarge in den Formen eines riesenhaften Helden, um in die Hölle hinabzusteigen, die von den Teufeln vertheidigten Thore der unterweltlichen Gefängnisse aus den Angeln zu reißen und die höchsten Personen des alten Testaments, Adam und Eva an der Spitze, zu befreien. So heldenmüthig zeigt Christus sich stets, wenn er nach seinem Tode erscheint. Für diese Riesen-gestalt waren die antiken Vorbilder willkommen. Bald aber wurde dies Gewaltige auch für die Scenen des Lebens Christi vor seinem Tode verlangt, drang zuerst in die Passion ein und wurde endlich überhaupt maßgebend. Das Heldenmäßige des Ghiberti trat von anderer Seite her wieder in sein Recht. Michelangelo formte in dieser Richtung ein neues Ideal. Sein Christus, den er für Sebastian del Piombo für die Capelle Borghezini in San Pietro in Montorio zu Rom zeichnete, hat

¹⁾ Einige dieser Blätter, von sorgfältiger Durchführung, sind nicht als Studien oder Skizzen, sondern als Kunstschöpfungen anzusehen, denen die Form einer Zeichnung gegeben war.

die tadellosen Glieder eines Halbgottes, der seinen Peinigern freiwillig still hält und der, wenn er wollte, sich sofort frei machen und sie in die Flucht jagen würde.

Auch das byzantinische Christusideal, die in starre Großartigkeit in die Länge gestreckten Züge, war im Laufe von Jahrhunderten aus dem antiken Jupiterkopfe in natürlicher Umbildung entstanden. Die römisch-christlichen Sarkophage zeigen noch ein Schwanken zwischen Apollo und Jupiter. Ein Sarkophag des vierten Jahrhunderts im Lateran trägt in zwei verschiedenen Darstellungen beide Typen zu gleicher Zeit. Wieder nun boten zu Anfang des Cinquecento Apoll- und Jupiterbilder sich zur Auswahl: für Michelangelo war die Anlehnung an den Apollotypus eine Rettung als er das Weltgericht malte. In der Gestalt dieses Gottes der Rache, den Michelangelo bis auf den Haarschmuck nachahmt, erscheint Christus an der Wand der Sistineischen Capelle als Richter der Menschheit. Michelangelo's Christus in Santa Maria sopra Minerva aber könnte auch einem Johannes angehören. Der colossale Marmorkopf in der Engelsburg, den Montelupo wohl unter Michelangelo's Einfluß arbeitete, bietet in gleicher Weise eine Vermischung realer und antiker Elemente. Nur im höchsten Alter hat Michelangelo in jener Gruppe, die als hinterlassene unvollendete Arbeit im dämmernden Lichte des florentiner Domes steht, sein allerletztes Wort gesprochen, indem er den vom Kreuze genommenen Christus zugleich als elenden Todten und als von höchster Schönheit übergossen zu meißeln unternahm: die einzige Figur, die unter den vieren, aus denen die Gruppe besteht, in allen Theilen völlig vollendet ist. Die alte Anschauung seiner Jugend, zu der Michelangelo zurückkehrte.

Wir fragen nun noch, was Lionardo that. Der Sage nach wäre der in der Mitte des Abendmahles zu Mailand sitzende Christus überhaupt nie von ihm vollendet worden. Zu sehen ist auf der Wand nichts mehr und auch die Handzeichnung der Ambrosiana gewährt nur die zweifelhaften Anfänge eines Antlizes. Ich glaube, daß Lionardo den Kopf vollendete, anders aber als diese Zeichnung andeutet. In Ponte di Capriasca bei Lugano findet sich eine übermalte, in vielen Theilen aber wohl-erhaltene Copie des Mailänder Abendmahles. Christi Antlitz ist völlig durchgeführt und erinnert obgleich über- malt an den großen Bronze-Christus der Gruppe des Verrocchio (der Lionardo's Lehrer war) an der der Straße zugekehrten äußeren Wand der Kirche Or San Michele in Florenz. Am schönsten aber wird was Lionardo ge- wollt hat durch den wunderbaren Ecce Homo des Berliner Museums dargestellt, den ich ihm zuschreibe. Soll dieses Gemälde aber nur als namenlose Arbeit der Mailänder Schule gelten, so kann es auch dann Lionardo's Anschau- ung wiedergeben. Auf Lionardo ist auch wohl das Christusantlitz zurückzuführen, das sein Schüler Solari verschiedenfach wiederholt hat und das als das eigenthüm- lichste von allen gelten muß. Meinem Gefühle nach ist Tizian's Zinsgroschen eine Nachbildung des Christus mit Judas, wie sie auf dem Abendmahle zu Mailand 1516, als Tizians Werk entstand, noch unberührt dastanden. Ob ich hier Recht habe, wird sich nie zeigen lassen, falls nicht Lionardo's ächte Skizze zum Vorschein kommt. Zur römisch-florentinischen Kunst gehört Lionardo's Abendmahl nicht. Es ist eine Erscheinung für sich, ein Mailänder Product. —

Zu gleicher Zeit etwa mit der Disputa malt Raphael

die „Vision des Ezechiel“, auf der Christus, wie Vasari schon sagte, in der Art eines Jupiter dargestellt wird. Das Gemälde ist von kleinem Formate, aber colossal gedacht. Längere Zeit davorstehend glaubt man eine Malerei, die eine große Wand bedeckt, wie aus der Ferne zu betrachten. Denn es haben Kunstwerke neben dem wirklichen ein inneres Maß, das besonders dann hervortritt, wenn wir uns ihrer erinnern, und das selten mit dem wirklichen übereinstimmt.

Ich weiß nicht, ob Raphael bei der Vision des Ezechiel die Bibel nachgelesen hat. Es liegt uns ob, Text und Gemälde zu vergleichen. Ezechiel's Vision ist, wie das alte Testament sie beschreibt, eine Folge von in plötzlichem Wechsel sich ablösenden Sichtenerscheinungen. Wirbelwinde bringen von Norden her eine ungeheure finstre Wolke, goldnes Feuer um sie her und aus ihr hervorbrechend. In ihrer Mitte vier beseelte Wesen mit einem Menschenantlitz dazwischen. Jedes hat vier Antlitz und vier Schwingen; die Füße sind ausgestreckt; ihre Sohlen sind wie die eines Kalbes; Menschenhände haben sie unter den Flügeln nach vier Seiten hin; mit den Flügeln stoßen sie aneinander; jedes aber schreitet dahin vor, wohin sein Antlitz gerichtet ist. Eins scheint ein Mensch, eins ein Löwe, eins ein Stier, eins ein über allen schwebender Adler. Diese Thiere schweben vorwärts, kehren zurück, Flammen sprühend in der Geschwindigkeit eines Blitzes. Nun erscheint ein Rad mit vier Antlitz. Dieses Rad ist wie das Meer und seine Bewegung mischt sich in die der Thiere, bis endlich, nachdem die Beschreibung dieses Kreislaufes in gewaltigen Vergleichen weitergeführt worden ist, ein friedlicher Regenbogen das ungeheure Ereigniß abschließt. Ich gebe hier im Auszuge,

was die Phantasie eines einfachen Lesers etwa aufnehmen und zurückbehalten wird. Wer Ezechiel's Kapitel durchliest, könnte zu Muthen sein, als sei ein Gewitter in Bildern vor ihm vorübergegangen. Wenn ein Künstler heute den Auftrag erhielte, dergleichen zu malen, würde vielleicht eine phantastische Landschaft daraus werden in colossalen Massen, von einem Maler wie Böcklin etwa auszuführen. Das Charakteristische der Vision ist, wie beim Einbrechen eines Naturereignisses, das plötzlich Neue, das von Scene zu Scene immer betäubender wird.

Nun Raphael's Gemälde. Eine ineinander gefügte Gruppe von Menschen und Thiergestalten schwebt über einer stillen Landschaft, sanft getragen von der Luft, die keine Falte der Gewänder aus ihrer Lage bringt. Der Glanz des offenen Himmels, umgeben von einer dunklen Wolkenmasse, bildet die Tiefe, aus der die Gestalten uns entgegenkommen; ihre Beleuchtung aber ist eine so natürliche, mäßige, wie nur ein heiterer Himmel oder ein wohlbelichtetes Atelier sie liefern kann, und die Details der Figuren lassen sich betrachten als hielten sie still. Freundlich ist das Ganze. Ein auf dem Gewölk wie auf einer Wiese hingestrecktes Kind blinzelt mit halb emporgewandtem Haupte zu Christus behaglich auf. Aus der Gestalt ‚des Menschen‘, der in unserer Phantasie ungeheueren Wolkenbildern verwandt scheint, ist ein schlanker Mädchenengel mit demüthig vor der Brust gekreuzten Händen geworden. Dem Frieden dieser beiden Geschöpfe entspricht das stille Verhalten des Löwen und das des Adlers, und Christus selbst scheint wie von einem im Aether schwimmenden Throne seine Augen auf die Erde hinabzusenden, etwa wie Zeus vom Ida herunter Troja

und das Meer zu seinen Füßen liegen sah. Die Verbindung antiken Kunstgefühls und christlicher Vorstellungen ist eine Thatsache in dieser Composition. Wie die gemalten Propheten Michelangelo's hat sie etwas Bildhauermäßiges, während das Eigenthümliche des biblischen Berichtes von der Vision des Ezechiel in der Umrißlosigkeit und Maßlosigkeit der Uebergänge von Licht und Dunkel besteht.

Das Aeußerste in antik-bildhauermäßiger Darstellung heiliger Begebenheiten lieferte Raphael endlich in den Zeichnungen für die Capelle Chigi in Santa Maria del Popolo, wo Gottvater als Schöpfer des gestirnten Himmels wie ein Jupiter die Mitte hält und die Planeten als heidnische Gottheiten dargestellt sind, denen er durch Genien seine Befehle zukommen läßt.

Um dieselbe Zeit, wo Raphael an den Cartons für die Teppiche arbeitete, hatte er eine Kreuztragung: „Spasimo“ zu malen. Es ließe sich wieder sagen, die Teppiche seien in der herrlichsten historischen Prosa erzählt, die Kreuztragung in Versen. Ein Uebermaß innerer und äußerer Bewegung macht sich auf ihr geltend. Zwei Gestalten besonders lassen erkennen, was ich mit diesem Vorwurfe meine: links am Rande die äußerste Figur: der uns den Rücken voll zuwendende athletisch gebaute Mann, der Christus an dem ihn umgürtenden Stricke empor- und weiterreißen will; und rechts die äußerste Figur: die mit gestreckten beiden Armen auf den Knien sich vorbeugende Maria, die vor der Christus niederbricht. Beide Gestalten hatten wir auf dem Urtheil Salomonis (an der Decke der Camera della Segnatura) schon vor Augen: es entspricht ihm der Henkersknecht, der das Kind zertheilen soll, und die Maria erinnert an die eine der beiden

Mütter, die das Kind als das ihrige in Anspruch nehmen. Das zur Schautragen des Gegenjages brutaler unbarmherziger Kraft und mütterlicher Verzweiflung war beim Urtheil Salomonis nicht minder berechtigt gewesen: in wie gemäßigter Form aber ließ Raphael es dort erscheinen, im Vergleich zum Spasimo. Woher floß das theatralisch-pathetische Wesen in dies und einige andere spätere Werke so auffällig hinein?

Wenn wir bei seinen frühesten Arbeiten feststellen durften, wie weit Fremdes und Eigenes darin sich vereinige, so wird dies für die letzten Werke schwer. Raphael schreitet fort und seine Erfahrung dehnt sich aus: wie wollten wir überblicken, was bei der gestaltenden Arbeit in seine Phantasie mehr oder weniger stark und bewußt miteintrat? Erinnerungen, neu erfahrene Eindrücke, Nachahmung mußten ihre Macht bewähren. Am wenigsten ist in späterer Zeit bei ihm der Einfluß, den die Antike auf ihn hatte, nachzuberechnen. In den ersten Zeiten läßt sich verfolgen, wie Raphael einzelne antike Motive in seine eignen Formen zu bringen versucht; von Bramante's Tode aber an, wo er in amtliche Fürsorge für die Ausgrabungen eintrat, erweitert sich deren Einfluß in bedeutendem Umfange. Ohne Zweifel hatte Raphael damals zu constatiren, welche antiken Werke in Rom vorhanden waren, und aus gelegentlicher Kenntnißnahme ward eindringendere Untersuchung. Was dabei in Besitz seiner Phantasie überging, weiß Niemand. Ich begegne der Behauptung, für den Christus der Kreuztragung habe Raphael der Saokoonkopf vor Augen gestanden. Natürlicherweise hat Raphael den Saokoon gekannt, denn die Gruppe stand in Rom und die Zeichnung, nach der Marcanton sie stach, ist aus Raphael's Schule

hervorgegangen. Auch scheint mir der Adam des Sündenfalls an der Decke der Camera della Segnatura das im Vergleich zur ersten Skizze so ganz veränderte Motiv der Beinstellung dem Laokoon zu verdanken ¹⁾. Beim Christus der Kreuztragung dagegen finde ich weder im Antlitz noch sonstwo eine Verwandtschaft mit Laokoon Befundendes. Von Anderen ist herausgefunden worden, Raphael habe sich das betreffende Blatt der Großen Dürer'schen Passion als Vorbild genommen, und von wieder Anderen wird Martin Schön's großer Stich der Kreuztragung genannt. Raphael hat jedoch vielmehr die Kreuztragung der Kleinen Dürer'schen Holzschnittpassion vor Augen gehabt, die reifste unter den vier Passionen Dürer's die wie aus einem Gusse ist. Aus diesem Holzschnitte kam das Raphael's Wesen eigentlich Fremde in das Gemälde hinein: der Zug grausamer Vernichtung, der sonst keine Auflösung findet. Hingesunken und mit straffem Arme

¹⁾ Ich habe die Beobachtung schon vor Jahren gemacht, bisher aber nur in meinen Vorlesungen, wo mir das Material zur Hand war, gelegentlich davon gesprochen.

Ueber das Dürer'sche Christusideal habe ich in meiner Besprechung des Berliner Dürer'schen Handzeichnungswerkes (Fünfzehn Essays 1884 S. 515) gehandelt. Die Frage, wieweit Raphael hier der Deutschen Kunst verpflichtet sei, ist von verschiedenen Kunstforschern, die hier das Wort ergriffen haben, eingehend besprochen worden.

Daß Raphael die Blätter der übrigen Passionen Dürer's (soweit er sie erlangen konnte) nicht gekannt habe, behaupte ich nicht, ebensowenig, daß ihm Martin Schön's Stich unbekannt gewesen sei. Im Gegentheil, die Werke der Deutschen Stecher und Holzschneider kannte er wohl zum größten Theile, für die Kreuztragung aber ist die Kleine Holzschnittpassion in erster Linie entscheidend gewesen.

Wichtig ist aber weniger dies, als der Umstand, daß Raphael sich für die Gestalt Christi an einen deutschen Meister wandte.

sich auf einen Stein stützend, sieht Christus in seiner Dual zu der ihm die Arme entgegenhaltenden Mutter herüber, als wolle sie helfen und könne nicht, und blickt zugleich uns an, als suche er angstvoll im Ungewissen Jemand, der ihm und ihr zu Hülfe käme. Das einzige Beruhigende ist das Zugreifen des Mannes hinter Christus, der ihm den Kreuzbalken von der Schulter hebt und in der Anstrengung seiner nackten kräftigen Arme das Gewicht der Last befundet, die Christus zum Sturze niederdrückt. Dürer besaß alle Mittel, das darzustellen. Nicht bloß in seinen Passionen, sondern auf besonderen Blättern hat er den Ausdruck des Leidens Christi uns vor die Blicke gebracht und die Naivität dieser Arbeiten, aus denen, so grausam die Bilder sind, doch so tiefes Mitgefühl spricht, macht sie erträglich. Raphael aber war für dergleichen nicht geschaffen. Davon war oben schon die Rede. Er hat außer einer ganz frühen, von Perugino so gut wie abgeschriebenen Kreuzigung, einem kleinen ornamentalen Gemälde, kein Bild des leidenden Christus gegeben und würde ohne Anlehnung an fremde Muster die Kreuztragung aus eigener Phantasie kaum hervorgebracht haben. Vielleicht ist gerade deshalb, weil man mit Recht etwas Hereingetragenes in dem Werke empfand, für das Antlitz Christi an den Laokoon gedacht worden. Es entspricht aber dem auf Dürer's Holzschnitt, der, wenn ihn das Skioptikon groß auf die Wand wirft, gleich allen übrigen Blättern der kleinen Passion etwas wunderbar Monumentales empfängt. Das Uebertriebene der dem ‚Artheil Salomonis‘ entnommenen männlichen Gestalt, sowie manches Andre in der Composition, zeigt, wie bewußt Raphael äußere Mittel anwandte, das Gewaltfame der Handlung zu verstärken, da sein Talent ihm die inneren

hier versagte. Er läßt ebenso bewußt den hohen tragischen Styl wirken, wie er bei einigen späteren Madonnen Eleganz walten ließ. Auch hat er sich im Erfolge nicht getäuscht; der Christuskopf der Kreuztragung ist zum Typus für diese Gattung von Darstellungen geworden. Guido Reni hat ihn in seinen so einflußreichen Schaustellungen des Hauptes des dornengekrönten Christus nachgeahmt.

Dies der Verlauf der Versuche Raphael's, eine Gestalt und ein Antlitz Christi zu bilden, wie sein Publicum es verlangte; hätte ich die Handzeichnungen, sowie Marcanton's Stiche heranziehen wollen, so würde die Untersuchung breiter, in ihren Resultaten aber nicht anders geworden sein. Das Gefühl, Raphael gebe, was er empfinde, das uns aus der Grablegung ansprach, wird von keinem dieser späteren Gemälde hervorgerufen. Versuche waren es. Wenn wir uns erinnern, wie er auf der anfänglichen Carton-skizze zur ‚Berufung Petri‘ Christus in menschlich-natürlicher Weise darstellte und ihm auf den späteren Zeichnungen heroische Stellung verlieh, so wissen wir nun den Grund, warum er in Christusbildern, die ihm selber genügt hätten, nicht vorwärts kam.

Einige Jahre hatte Raphael's Arbeit in dieser Richtung geruht, als er zum letztenmale die Aufgabe angriff und jetzt eine der erhabensten Schöpfungen der neueren Kunst schuf: die Verklärung Christi.

Die Transfiguration hat in der Pinakothek des Vaticans ihre letzte Unterkunft gefunden. Zuerst für Frankreich bestimmt, kam sie dann nach San Pietro in Montorio, dann in's Museum Napoleon's nach Paris, dann nach Rom zurück. Die sehr umfangreiche Tafel ist um ein Drittel höher als breit. Die Composition besteht aus zwei Darstellungen übereinander: die untere,

uns nähere, zeigt ein Gedränge von äußerst bewegten Figuren, bunt, mit starken Lichtern und dunklen, fast finstern Schatten; die andere, obere, auf und über einem den Hintergrund erfüllenden Hügel ist in lichten Tönen gehalten.

Die untere Handlung ist trotz der sie erfüllenden Lebhaftigkeit auf den ersten Blick nicht zu verstehen, nöthigt uns aber durch eine gewisse von ihr ausgehende Gewalt, sie zuerst zu betrachten. Für den Augenblick vergessen wir die obere ganz. Zwei Massen von Menschen drängen auf der unteren einander entgegen: von rechts her kommen Männer und Frauen heran, einen von Krämpfen ergriffenen Knaben in ihrer Mitte, den ein Mann mit Mühe aufrecht hält. Man sieht, sie haben ihn herbeigebracht, weil sie bei denen, die ihnen auf der anderen Seite dicht gegenüberstehen, Hülfe zu finden hoffen. Diese nun, Männer aus allen Lebensaltern, hatten, einige im Gespräch, andere meditirend, noch andere lesend, bei einander gesessen und sind durch die lamentirende heftig gestikulirende Schaar aufgeschreckt worden. Sie betrachten den Knaben, sie geben ihr Mitleid zu erkennen, zugleich aber fühlt man ihnen die Bedrängniß an, nicht helfen zu können. Zwei wenden sich ab, als ob sie das leidende Kind nicht länger ansehen könnten. Einer unter ihnen, der ihre Mitte etwa hält (wie ihm gegenüber der Knabe die Mitte der Anderen bildet), scheint im Namen seiner Genossen auszusprechen, wie sie außer Stande zu helfen seien, da der, der allein helfen könne, nicht bei ihnen weile. Christus sei den Berg hinaufgegangen, zu dessen Höhe er empordeutet. Und so: der Punkt, um den die untere Handlung sich dreht, ist, daß stürmisch und vormurfsvoll ein Wunder verlangt

wird und daß man nichts zu gewähren vermag. Wie zwei Chöre stehen sie sich gegenüber, von denen der eine immer leidenschaftlicher schreit: es muß sein! während der andere, gleichfalls in Leidenschaft geratend, antwortet: es kann nicht sein. Wir empfinden, an dieser Unmöglichkeit selbst theilnehmend, es müsse ein Ausweg gefunden werden.

Auf dieser Darstellung bewundern wir die Art, wie jede von den zahlreichen Gestalten für sich handelt. In jeder scheint ein besonderer Mensch drinzustecken, und man möchte ihn kennen. In Shakespeare's besten Tragödien erscheinen alle Figuren so sehr als Inbegriff wirklicher Existenzen, daß, auch wenn sie nur Antheil an einer einzigen Scene haben, ihr Auftreten uns wie ein zufälliger beschränkter Abschnitt eines ganzen Daseins erscheint, das wir in seiner Totalität sehr wohl zu kennen vermeinen. In diesem Sinne meinen wir, müsse jede der Gestalten auf dem unteren Theile der Transfiguration erklärbar sein. Wir sehen, daß diese nur neun Männer die zwölf Apostel Christi bedeuten¹⁾. Wie wir auf einem der Teppiche bei der Erscheinung Christi am See Genesareth die Apostel alle vor uns hatten, die Mehrzahl zweifelnd, ob Christus wirklich vor ihnen stehe, oder wie Lionardo auf der Cena jeden Apostel in seiner Art von den Worten Christi erschüttert darstellte, so läßt auf Raphael's Transfiguration jeder erkennen, welches Gefühl der Anblick des leidenden Kindes und die Lage der Dinge in ihm erweckt, während die Umgebung des Kindes auf der anderen Seite nicht weniger in seiner Weise jeder die ungestüme Erwartung eines heilenden Eingriffes repräsentiren. Was wird geschehen? fragen wir uns. Der Anblick des Er-

¹⁾ Die drei fehlenden sind mit auf den Berg gegangen.

eignisses hat uns so sehr hingenommen, daß wir selber endlich, eine Lösung suchend, mit den Blicken höher steigen und sie hier vor Augen haben: den zum Gewölk sich erhebenden Christus, entschwebend mit emporgewandten Augen und mit halb segnend, halb bittend erhobenen Armen und Händen. Von ihm allein kann Hilfe ausgehen.

Plötzlich ist, was unten am Berge geschieht, vor uns wie versunken. Wir haben nun die obere Scene allein vor Augen. Beim ersten Ueberblicke des Ganzen schien dieser obere Theil, lichter in der Farbe und kleiner in den Gestalten weil sie entfernter sind, den Hintergrund einzunehmen; nun, wo wir die obere Hälfte allein sehen, schwebt die Gestalt Christi mächtig auf uns zu. Er in weiße Gewänder gehüllt, die ein sanfter Sturm von unten emporblasend mit ihm selbst in die Lüfte emporzuheben scheint. Zu beiden Seiten zwei Greise, im Profil jeder von seiner Seite ihm zugewandt, schwebend beide gleich Christus. Ein glänzendes Wolkenmeer scheint sich aufzuthun, um alle drei zu empfangen. Auf den flachen Boden des Berggipfels hingestreckt, gewahren wir drei Männer, die, aus dem Schlafe erwachend, sich vor dem, was über ihnen in der Höhe geschieht, mit den Händen gleichsam zu schützen suchen: sie können den Lichtglanz nicht ertragen. Dann bemerken wir, daß, verglichen mit diesen dreien auf dem Boden ausgestreckten oder knienden, die drei schwebenden Gestalten, Christus mit Moses und Elias, etwas Maßloses haben wie Wolkenbilder.

Was hier geschehe, bedarf keiner Deutung. Und wenn endlich unsere Blicke zu der Scene am Fuße des Berges wieder herabsinken, hat auch diese ihre Erklärung nun gefunden.

Ich gebe den biblischen Bericht. Das Ereigniß wird beinahe gleichlautend in drei Evangelien erzählt. Ich überseze nach der Vulgata die Erzählung des Lucas, Kap. X.: „— und er nahm Petrus und Jacobus und Johannes und stieg auf den Berg, um zu beten. Und während er betete, veränderte sich sein Antlitz und seine Kleidung wurde weiß und leuchtend. Und siehe, zwei Männer sprachen mit ihm. Es waren aber Moses und Elias, in Majestät erscheinend, und sie sagten ihm seinen Ausgang, wie er sich in Jerusalem erfüllte. Petrus aber und die mit ihm waren schliefen. Und erwachend sahen sie seine Majestät und zwei Männer, die mit ihm standen. Und geschehen ist: da sie von ihm gingen, sagte Petrus zu Jesus: Lehrer, es ist gut, daß wir hier sind, wir wollen drei Zelte machen: eins dir, eins Moses und eins dem Elias. Er wußte nicht, was er sagte. Da er dies aber sagte, entstand eine Wolke und umhüllte sie; und sie fürchteten sich, als jene in die Wolke eintraten. Und eine Stimme kam aus der Wolke: dies ist mein geliebter Sohn, höret ihn. Und als die Stimme kam, wurde Jesus allein gefunden. Und sie selbst schwiegen und sprachen zu Niemand damals von dem was sie gesehen hatten. Aber es geschah am folgenden Tage: da sie vom Berge herabstiegen, kam ihnen eine große Menge entgegen. Und siehe: ein Mann aus der Menge rief aus: Meister, ich beschwöre dich, siehe meinen Sohn an, weil er mein einziger ist, und siehe, ein Geist packt ihn, und er schreit sofort und schüttelt ihn und er schüttelt ihn mit Schaum und läßt ihn kaum los und zerfleischt ihn. Und ich hat deine Schüler, daß sie ihn vertrieben, und sie konnten es nicht. Antwortend aber sagte Jesus: O treuloses und verkehrtes Geschlecht, wie lange werde ich bei

euch sein und euch dulden? Fhre deinen Sohn her. Und als er herantrat, packte ihn der Dämon und schüttelte ihn. Und Jesus schrie den unreinen Geist an und heilte den Knaben und gab ihn dem Vater zurück.“

Die Vergleichung der Berichte des Marcus und Matthäus zeigt, daß Raphael sich an den des Lucas gehalten hatte. Darauf hin durfte er die beiden Scenen gleichzeitig geben, denn nicht die Heilung des Knaben stellte Raphael dar, sondern wie die Jünger ihn anfangs zurückweisen, weil sie ihn ohne Jesus nicht heilen konnten. Und so auch verstand Raphael die Wendung des Lucas, Jesus sei mit Moses und Elias in die Wolke eingetreten, dahin, daß er auch sie schwebend darstellte. Vielleicht, als er Christus so in vollem Weiß, ‚weiß wie der Schnee‘, sagen die andern Evangelien, zu malen hatte, kam Raphael der aufschwebende Christus der Himmelfahrt des *Vucca della Robbia* in die Erinnerung zurück, über der inneren Thüre einer der Sakristeien des Domes von Florenz. Denn allerdings, Christus erscheint auf unserm Gemälde als ob seine Himmelfahrt und nicht die Verklarung dargestellt sei. Aber auch *Sebastian del Piombo* hatte Christus, nach *Michelangelo's* Zeichnung, in *San Pietro in Montorio* so gemalt, als ob er von den Wüsten zu Elias und Moses, die heranschweben, emporgehoben werde. —

An der Transfiguration ist getadelt worden, daß sie zwei nicht zusammengehörige Scenen enthalte. Sollte Raphael in diesem letzten reifsten Werke seiner Hand sich etwas haben zu Schulden kommen lassen, was jeder Stümper ihm hätte vorwerfen dürfen? Die Theilung der Composition ist vielmehr das Resultat einer Berechnung, deren Effect Jeder erproben kann.

Wie eine Skizze der Albertina zeigt, wollte Raphael zuerst nur das malen was sich oben auf dem Berge bezieht. Ich denke mir, daß er, weil dramatische Fassung seiner Compositionen ihm zum Bedürfnisse geworden war, nach einem Mittel suchte, dem emporschwebenden Christus den Anblick einer momentanen Erscheinung zu verleihen, und daß er auf etwas verfiel, das so genial und großartig ist, wie es nur einem Raphael in den Sinn kommen konnte: der Betrachtende mußte gleichsam gezwungen werden, nur auf begrenzte Zeitdauer zu Christus emporzublicken, der, plötzlich erscheinend, ebenso plötzlich wieder verschwände. Ich habe bei der Beschreibung des Gemäldes oben gezeigt, zu welchem Gange der Betrachtung der vor das Gemälde Tretende genöthigt ist. Anfangs mögen wir schwanken, wohin wir uns mit den Augen zuerst zu wenden haben: sind wir von der unteren Scene aber einmal gefangen, so geben wir uns ihrer Betrachtung hin. Raphael hat nichts unangewandt gelassen, unsere Blicke zu fesseln. Ohne aus den Worten der Evangelien Erlaubniß dafür zu empfangen, hat er in den freien Raum zwischen den beiden sich begegnenden Gruppen eine Frau gebracht, die, uns den Rücken breit zuehrend und mit dem einen Knie auf dem Boden, beide Arme rechtshin deutend dem sich windenden Knaben zustreckt, während sie das im Profil sichtbare schöne Haupt nach der anderen Seite, den Aposteln zuwendend, mit einem Blick fast zornigen Herausforderns Hülfe verlangt. Als wollte sie sie mit Befehl nöthigen, das thatlose Mitleid in Zugreifen umzuwandeln. Diese Frau, in prachtvoller Gewandung, die gewaltigen Arme ohne Hülle, wird malerisch betrachtet zur Hauptperson der unteren Hälfte des Gemäldes. Auch ihr Haar ist geschmückt. Man

weiß nicht, was Raphael mit ihr will. Künstlerisch aber erschien sie ihm wohl unentbehrlich, weil neben lauter männlichen Gestalten und Gesichtern der wirksame Gegensatz weiblicher Schönheit nicht fehlen durfte. Denn, so mächtig, riesenmäßig kraftvoll diese Frau erscheint, so schön ist sie zugleich. Sie erinnert an jene weiblichen plastischen Heldengestalten des Michelangelo, die dieser grade damals in der Phantasie trug, um die Särge der Sakristei von San Lorenzo mit ihnen zu schmücken.

Haben wir uns der Betrachtung der Scene am Fuße des Berges hingegeben, so erfüllt sie uns so ganz, daß wir den oberen Theil des Gemäldes beinahe außer Acht lassen. Beide Theile sind räumlich außer Verbindung. Raphael läßt die zur Höhe weisenden Hände zweier Apostel nicht etwa so empordeuten, als forderten sie uns auf, die Augen dahin zu erheben, sondern die aufzeigenden Hände sagen nur, daß Jesus den Berg hinaufgestiegen, daß er nicht da sei. Hätte Raphael's Meinung nach irgend Einer von denen unten wirklich erblicken sollen, was oben vorgeht und die Andern darauf hinlenken wollen, so würde dies in verständlicher Art angezeigt worden sein. Auch auf die Apostel unten würde die vom Licht umstrahlte Erscheinung wirken. Aber nur wir Betrachtenden sehen den Vorgang: Alles erfüllt von leuchtender weißer Helle, als reiche der Gipfel des Berges, von dem Christus aufschwebt, in den Aether hinein. Vasari macht Raphael zum Vorwurf, daß er bei der Darstellung der Jünger unten am Berge so tiefschwarze Schatten angebracht habe: ohne diesen Gegensatz aber würde unmöglich gewesen sein, das auf der Höhe sich Ereignende in so schattenloser Klarheit zu halten.

Jedes wahre Kunstwerk hat eine Stelle, wo es un-

begreiflich ist: das Wunderbare der Transfiguration ist, daß in der übermenschlichen Größe Christi nichts Befremdendes liegt. So sehr es Michelangelo (auf einer seiner Zeichnungen) gelingt, den aus dem Grabe aufschwebenden Christus als den Träger einer unwiderstehlich empordrängenden Gewalt erscheinen zu lassen, so wenig stimmt diese Auffassung mit dem, was die Evangelien zu enthalten scheinen. Das Körperliche waltet bei Michelangelo's Gestaltung des aus dem Grabe gleichsam empordonnernden Christus ¹⁾ zu sehr vor: nicht eigentlich riesenhaft, sondern athletenartig erscheint er. Bei der Transfiguration dagegen ist uns, als ob Christus in demselben Maße, in dem er zu überirdischen Verhältnissen sich ausdehnt, an Körperlichkeit verliere, als könne er, größer und größer werdend, endlich als Gewölk unsern Blicken entweichen: ἡ σὰρξ ἐγένετο πνεῦμα. Aus diesem Grunde auch fehlt dem Christus der Transfiguration der Charakter eines Heiligenbildes im Sinne der katholischen Kirche. Es mangelt der Gestalt Christi alles Naturalistische: war ein Mensch darzustellen, der zugleich Gott sein soll, so mußte über das Menschliche hinausgegangen werden. Für Raphael war das nur zu thun, indem er nach Allem griff, was menschliche Kunst bis dahin in Darstellung göttlicher Personen mittelst irdischer Formen hervorgebracht hatte. Daß er auch die Antike zu Hülfe nahm, floß nicht aus seinem freien Willen, sondern aus einem Machtgebote der Verhältnisse. Er wollte die Verklärung Christi malen. Das einfach Natürliche war hier ausgeschlossen. Und deshalb wiederhole ich: jener Christus, dessen Schöpfer Tizian mit seinen Venezianern war, ist

¹⁾ Wie Goethe die Sonne durch den Himmel donnern läßt.

nur noch der Christus der romanischen Nationen gewesen, wie sie nach der Scheidung der Kirchen seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Germanen gegenüberstanden: der Christus der Transfiguration Raphael's dagegen ist noch der Christus der vereinigten europäischen Völker, die alle zu Raphael's Zeiten, als Luther eben erst zu wirken begann, im großen Einklange ihrer Sehnsucht von einer ‚Reform der Kirche‘ ihr gemeinsames Heil erwarteten: Raphael's letzte Arbeit. Für das Zeitalter des dreißigjährigen Krieges und das achtzehnte sogar noch hat die Auffassung eines Künstlers der bolognesischen Schule, Guido Reni's, der nur ein Nachahmer, zugleich aber einer der lebenswürdigsten, decorativ großartigsten Meister gewesen ist die Raphael's Grazie durchschauten, und ihm abzulernen suchten, die größte Verbreitung gefunden. Guido Reni's Christusbilder im Sinne der raphaelschen Kreuzschleppung sind für die Fälle, wo das Leiden zum Ausdruck gebracht werden sollte, in Europa zuletzt das allgemeine Modell geworden. Wo Christus aber dominirend, befehlend, urtheilsprechend als der Herr der Welt erscheint, tritt er in den Formen auf, die Rubens ihm verlieh.

In welchem Maße der Wunsch, Christus darzustellen, die heute lebenden Künstler zu neuen Anstrengungen drängt, zeigt, statistisch genommen, die Zahl der auf den Ausstellungen wiederkehrenden Versuche. —

Die Lehre Christi ist die Grundlage unseres moralischen Daseins: Niemand, möchte er für sich selbst in seinen religiösen Gedanken von denen Anderer noch so weit abweichen, wird das Zugeständniß verweigern, dem sei so. Die Persönlichkeit, die mit ihrer Lehre die Welt

beherrscht, als Individualität zu denken, scheint ein berechtigtes Bedürfnis. Auch die werden das zugeben, die es für sich nicht hegen. Nur natürlich mußte demnach sein, daß eine Darstellung Christi vom bildenden Künstler heute gefordert werde, oder daß er aus sich sich gedrungen fühle, sie zu unternehmen.

Dieser Forderung aber zu genügen, ist unmöglich.

Der Mensch dauert seine Zeit: solange er lebt, wird er, in unserem Sinne, nur als Individualität existiren. Gleich nach seinem Tode aber schon tritt bei der Erinnerung der im Leben Zurückbleibenden an ihn die Scheidung derer ein, die ihn persönlich gekannt haben, und derer, die nur seine Thaten und Werke kennen. Anfangs scheinen nur jene das Recht zu haben, von ihm zu sprechen, immer kleiner aber wird ihre Zahl und immer größer die Masse derer, die ein Bild des Mannes verlangen, den sie von Angesicht zu Angesicht niemals gekannt haben, dessen Thaten aber sie zu persönlichster Gemeinschaft mit ihm verbinden. Je länger die Zeit wird, die nach seinem Tode verfloß, umsomehr tritt auch das besondere Costüm der Zeit zurück: man will kein Genrebild, sondern den Mann selber: keine Darstellung, die nur zeige, was er für sich und seine Freunde und Zeitgenossen einmal gewesen sei. Immer länger wird die Zeit, daß er fortging, immer gewaltiger wird die Wirkung seiner ganzen Existenz, die nach seinem Tode erst begann, und endlich ist diese das was wir fast allein im Auge haben. Renan's drei historische Epochen Christi sind Humbug. Wir wollen Christus nicht historisch sehen, wie er in seiner geistigen Entwicklung vorschritt, sondern mit einem Blicke ihn von seiner Geburt nicht nur bis zu seinem Tode, sondern über diesen hinaus bis heute vor

uns haben. Eine Persönlichkeit, von der eine Wirkung ausging wie von Christus, heute individuell real darstellen zu wollen, ist vergebliche Arbeit. Christus kann nicht mehr gemalt oder gemeißelt werden. Die Scenen des irdischen Daseins, von denen er Stunde auf Stunde seines wirklichen Lebens umgeben war, sind nicht wiederzufinden. Der Grund, weshalb auch ein Maler wie Raphael heute hier nichts Befriedigendes hervorbringen könnte, liegt darin, daß für unsere Zeit die bildenden Künste die schaffende Kraft nicht besitzen wie zu Raphael's Zeit. Für uns sind Bildwerke nicht mehr was sie der Welt vor drei Jahrhunderten waren. Unsere Phantasie empfängt beim Lesen heute mehr als beim Sehen. Malerei und Sculptur genügen uns nicht, wenn das erschöpft werden soll, nach dessen Gegenwart wir begehren. Zwar scheinen wir in eine Epoche wiedererwachender Fähigkeit nach dieser Seite einzutreten, sicherlich aber liegen wir noch im Schlafe. Die bedeutenden Maler und Bildhauer unserer Zeit, wenn sie offenherzig sein dürfen, wissen, wo es ihnen fehlt und wie weit die Erkenntniß derer, welche Bestellungen machen oder fertige Gemälde kaufen, reicht. Allgemeine Verhältnisse die die Weltentwicklung mit sich bringt, tragen die Schuld. Weder Fürsten noch Volksvertretungen können sie ändern. Der beste öffentliche Unterricht ist machtlos. Raphael und die großen Meister um ihn bezeichneten bereits für das Cinquecento den Abschied der malerischen und das Eintreten der schreibenden Epoche. Möglich, daß Goethe und die Männer um ihn als der Höhepunkt dieser litterarischen Machtperiode einmal proclamirt werden und daß unserer Generation spätere folgen, denen, wegen der heute schon beginnenden Abnutzung der Wörter, Ge-

lesenes wieder weniger verständlich sein wird, als was ihnen von Malern oder Bildhauern geformt vor Augen steht. Unsere heutige innere Hinneigung zum Quattrocento entspränge dann dem Gefühl gleichartiger Fähigkeiten und Bedürfnisse. Was das Quattrocento und das Jahrhundert der Reformation von einem Bildnisse Christi erwarten durften, hat Raphael im Christus der Transfiguration geschaffen. Es ist kaum denkbar, daß er selbst weitere Versuche gemacht haben würde.

Raphael hatte vorausgewußt, daß die Sistineische Madonna an abgelegener Stelle stehen werde, und legte doch in ihr sein höchstes Madonnenideal nieder, während er die Transfiguration, die für Frankreich bestellt den Augen der römischen Welt noch weiter entrückt werden würde, dazu ausersahen hatte, die schönste Verkörperung Christi zu zeigen. Beides bekundet eine Unbekümmertheit um das Schicksal seiner Werke, die uns nur verständlich ist, wenn wir ein sehr starkes Vorgefühl schützender Mächte über ihnen bei ihm voraussetzen. Es klingt das vielleicht weniger mystisch, wenn ich daran erinnere, mit welcher Gleichgültigkeit Goethe seinen Tod als Etwas ansah, das auf die Fortexistenz seiner Werke von Einfluß sein könne. Er glaubte an deren Weiterleben, als seien es Wesen für sich, für die sein Verschwinden gleichgültig sei. Raphael würde nicht so große Mühe an Arbeiten gewandt haben, deren weitere Carrière er nicht ermessen konnte, hätte er nicht an ihren Fortbestand aus eigener Kraft geglaubt. Der Transfiguration übrigens kam sein Tod sofort zu Gute. Man empfand, daß dieses letzte Denkmal seiner Thätigkeit aus Rom nicht fortgelassen werden dürfe. Die Tafel wurde der Kirche von St. Pietro in Montorio zugewiesen. Raphael konnte diesen Entschluß

nicht ahnen, erhob trotzdem aber sein Werk zu dem großartigsten Gemälde, das er hervorgebracht hat. Offenbar lag in der bloßen Arbeit eine Befriedigung für ihn, die ihm jede andere Genugthuung, wie sie Künstler gemeinhin aus dem größeren oder geringeren Werthe ihrer Schöpfungen erwarten dürfen, als Nebensache erscheinen ließ.

Und bis in diese letzte Schöpfung hinein verfolgte ihn die Einmischung der Herren, deren Dienste er sich verschrieben hatte: neben den zu Boden liegenden drei Aposteln, die auf dem Gipfel des Berges mit vorgehaltenen Händen und Armen sich vor dem Herabstrahlen des offenen Himmels zu schützen suchten, erblickten wir, nur um einige Schritte entfernt, rechts am Rande ein paar jüngere vornehme Geistliche, naturalistisch porträtirt, die kniend als Zuschauer das Ereigniß miterlebten. Unverschämte Zusätze, die anzubringen, Raphael ohne Zweifel genöthigt wurde.

Das also das Letzte, was er gemalt hat und beinahe fertig brachte. Denn daß, wie behauptet wird, Giulio Romano nach seinem Tode noch an der Transfiguration malte, ist auf dem Gemälde nirgends sichtbar¹⁾. Der Tafel fehlt nur das Uebergehen mit durchsichtigen, warmen Tönen, das völlige Einheit in das Werk gebracht und zumal die grellen Farben der Gewandung gemildert hätte.

Bei meinem letzten Besuche sah ich im Vatican die fast fertige Zeichnung, die ein mir unbekannter Künstler neben dem Gemälde für einen Stich machte. Hier, wo die Farben fehlen, tritt die Einheit und Einfachheit der

¹⁾ Alles darüber Gesagte ist nicht beweiskräftig. Ich verstehe Angesichts des Gemäldes nicht, wie Crowe und Cavalcaselle nur den oberen Theil Raphael's eigener Hand zuschreiben.

gesamten Composition uns recht vor die Augen. Auch ihr geistiger Inhalt ist leichter zu erkennen. In Raphael's Anschauung hatten Verklärung und Himmelfahrt sich vereinigt und andere Gedanken noch waren hineingeflossen: symbolisch genommen lehrt der untere Theil des Gemäldes, wie hilflos und ohnmächtig die Welt ohne Christus sei, während der obere Christus in der Fülle seiner Macht zeigt. Christus' sich emporwendendes Antlitz scheint überirdisches Licht zu empfangen.

2.

Der Sieg Constantin's.

Raphael würde mit der Transfiguration die religiöse Malerei einstweilen haben ruhen lassen, um sich der geschichtlichen zuzuwenden. Beauftragt war er, den Sieg Constantin's über Maxentius in dem an die anderen vaticanischen Zimmer anstoßenden Saale zu malen, dessen Wände die Thaten Constantin's zeigen. Seine Schüler haben nach seinem Tode hier gearbeitet.

Hätte Raphael all diese Gemälde selbst ausführen dürfen, in jener abermaligen Rückkehr zum Wirklichen, die die Verklärung Christi als seine letzte Entwicklungsstufe zeigt, so hätte die Constantinschlacht ihn in ganz neuem Lichte dastehen lassen. Aber nur die große getuschte Federzeichnung der Composition ist eigenhändige Arbeit¹⁾. Für einige Gestalten darauf sind noch Naturstudien erhalten. Mit diesen Hilfsmitteln wurde von Giulio Romano das Werk ungenügend genug ausgeführt,

¹⁾ Im Louvre.

auch in seiner jetzigen Gestalt aber von außerordentlicher Wirkung.

Die drei großen Meister der italiänischen Malerei haben jeder ihr Schlachtgemälde unternommen: Leonardo die Reiter Schlacht im Regierungspalaste zu Florenz, Michelangelo den Ueberfall der Badenden, der ebendort ausgeführt werden sollte, Raphael den Sieg Constantin's. Allen dreien ist das Geschick nicht günstig gewesen. Zu einer Zeit, wo Raphael an seine Arbeit kaum dachte, ging Michelangelo's Carton schon zu Grunde ohne daß nach ihm gemalt worden war, während Leonardo's Wandgemälde auch damals schon nur noch wenige Jahrzehnte der Existenz vor sich hatte. Es war bei seiner Herstellung vom Meister wieder eins der unglücklichen technischen Experimente gemacht worden, denen auch das ‚Abendmahl‘ in Mailand so früh erlag. Raphael aber ist von ihnen dreien am übelsten davongekommen. Sein Gemälde steht fertig und wohlerhalten da, nicht aber von ihm auf die Wand gebracht, sondern mit Zusätzen versehen, die seinen Anblick beeinträchtigen, ohne daß man sich, wenn man davorsteht, Rechenschaft ablegt, worin diese Aenderungen bestehen.

Leonardo und Michelangelo stellten Episoden der vaterländischen Geschichte dar, keiner jedoch in so umfassendem Sinne, daß sich aus den Compositionen ergeben würde, was geschieht. Mag Leonardo's Reiterkampf, wie er uns in Abbildungen heute vorliegt, nun bloß ein Theil des Gemäldes gewesen sein oder Alles geben, was darauf zu sehen sein sollte: vor Augen steht uns die kunstreichste Gruppe aus Menschen und Pferden, die die neuere Kunst geschaffen hat; trotz der bestialischen Wuth aber, mit der die Menschen und die Rosse sogar sich anfallen, ermangelt

sie dramatischen Inhalts. Wir sehen zwei Parteien sich eine Fahne streitig machen, ahnen aber weder, welche siegen wird, noch nimmt eine davon unser Mitgefühl in Anspruch. Vernichten Alle zuletzt einander, so ist uns gleichgültig, was aus der Fahne wird. Michelangelo's 'Badende' sind noch inhaltsloser. Wir sehen den sie überfallenden Feind nicht, und weder die Zuversicht, daß man sich noch zu rechter Zeit waffnen werde, noch die Furcht, es sei zu spät, erwächst aus der Composition. Die Figuren sind leidenschaftslos in der Bewegung und haben etwas Zufälliges in der Zusammenstellung¹⁾.

Mengen von Menschen darzustellen, die der gleiche Gedanke erfüllt, oder zu erfüllen beginnt, war Raphael's Element. Endlich konnte er sich nun in einem Umfange den Wünschen seines Talentes hingeben wie nie zuvor. Zwei Heere, nicht bloß eine größere oder geringere Anzahl im Kampf begriffener Männer, sondern zwei Armeen waren zu malen, von deren Sieg oder Untergang das

¹⁾ In der unbestimmten Haltung, in der Michelangelo den Carton componirte, hat Raphael auf einer seiner ältesten Zeichnungen (die in Perugia noch, wir wissen nicht, zu welchem Zwecke, von ihm gemacht worden ist) dargestellt, wie Perugia gestürmt werden soll. Die Inschrift PERUSIA AUGUSTA, die wir heute noch auf der Stadtmauer lesen, bezeugt es. Man schießt mit Pfeilen, man legt Sturmleitern an, aber wir sehen weder, wer die Stadt vertheidigt, noch ob der Angriff gelingen wird. Der Beweis dafür, daß die Zeichnung von Raphael herrühre, liegt darin, daß die Composition später für die Loggien verwandt wurde.

Attila's Umkehr und der Sieg der Saracenen vor Ostia sind keine Schlachtgemälde. Raphael's Natur war der Darstellung grausamer Scenen abhold. Ich erinnere daran, wie gemäßiget sein Kindermord gehalten ist. Er hat auch nie Carriaturen gezeichnet wie Lionardo oder organische Verzerrungen wie Michelangelo.

Schicksal des römischen Reiches und, als Folge dieser Entscheidung, das der römischen Kirche abhing. Der Moment war darzustellen, wo Constantin, der erste christliche Kaiser, zum Sieger über den Feind des Christenthums wird.

Eine Wand, doppelt so breit als hoch, mußte bedeckt werden: Raphael macht die kaum zu bewältigende Fläche dadurch übersehbar, daß er sie geistig in drei ideale Theile theilt, von denen er dem mittelsten so entscheidendes Uebergewicht über die beiden anderen verleiht, daß alle drei zu einem einzigen Anblick sich zusammenschließen.

Lassen wir die Blicke auf dem die Mitte der ungeheuren Composition bildenden, siegreich einherstreichenden Constantin nicht zuerst ruhen, sondern die Betrachtung links beginnen. Hier, auch räumlich uns am nächsten, wird der letzte Widerstand der Truppen des Maxentius gebrochen. Dann, rechtshin weiterschreitend, trifft unser Auge den im Flusse versinkenden Maxentius, dem Constantin an der Spitze seiner Cavallerie¹⁾ bis an den Rand des Flusses nachstürmend, eben seinen Speer zuschleudern will. Dann rechtshin noch einmal weiterschreitend, Flucht und Verfolgung: das geschlagene Heer, das sich schwimmend oder in Fahrzeugen über den Fluß und über die den Strom ganz im Hintergrunde mit vielen Bogen überspannende Brücke zu retten sucht. Diese drei Momente, die, je mehr wir nach rechtshin weitergehen, in weiter und weiter in die Tiefe zurückweichenden Ereignissen Vorder-, Mittel- und Hintergrund füllen, lassen, so breit sich auch das Gemälde ausdehnt, sofort erkennen was vorgeht. Zugleich

¹⁾ Ich brauche den modernen Ausdruck, weil hier die Reiter als organisch geschlossene Masse durchbrechen.

wirkt die Mitte, wo das Entscheidende eintritt, doch so mächtig, daß was rechts und links sich ereignet dem geistigen Gehalte nach sich dieser Mitte unterordnet, die den Betrachtenden immer wieder anzieht, um ihn immer wieder dann nach rechts und links zu den anderen Scenen mit den Blicken sich wenden zu lassen. Auf der eigenen Zeichnung hatte Raphael durch kraftvolle Schattenlagen genau angegeben, wie er die Dinge malerisch zu behandeln beabsichtigte. Der Unverstand des Giulio Romano, der alle drei Theile zu einem monotonen Panorama ineinanderwirkte, wäre unbegreiflich, verriethen nicht auch andere Werke dieses Künstlers, wie wenig seine Kräfte zureichten. Giulio's Unfähigkeit, den Intentionen seines Meisters nachzukommen, wurde hier, was die Massenbildung anlangt, verstärkt durch eine dilettantische Vorliebe für vielfachen Schmuck und Einzelheiten, mit denen er die Gestalten behängt. Man sehe, wie sorgsam Raphael immer alles Beiwerk dem Gesamteffecte unterordnet und wie thöricht Giulio hier von diesem Grundsatz abgeht. Wie er durch Ueberladung der Pferde mit Geschirz und der Soldaten mit Waffenstücken die Kampfszene links im Vordergrund beeinträchtigt, die aber auch so noch immer die größte Wirkung thut; wie er dann durch Auflösung der Mittelpartie in einzelne Figuren, zwischen die er zuviel Raum bringt, den auf Raphael's Skizze hier sich bietenden Haupteffect des von Constantin durchbrochenen Centrum's beinahe aufhebt und das massenhafte und unwiderstehliche Vordrängen der siegenden Armee sich zum Theil in ein gleichgültiges Getümmel auflöst. Dieses Vorstürmen der Reiterei mit Constantin an der Spitze bis dicht an den Fluß und das wahnsinnige Sichhineinstürzen der Befolgten zerfällt auf Giulio's Gemälde in einzelne Scenen.

Und endlich auch der gemeinsame Strom der Flüchtenden und ihrer Verfolger über die Brücke im Hintergrunde rechts, dem Raphael etwas mit der Landschaft Zusammenfließendes verleihen wollte, ist in unnöthiges Detail zergliedert. Raphael läßt über dem geschlagenen Heere hier eine langgezogene compacte Wolke wie einen gespenstigen Drachen hinfliegen, die, als Ueberschrift gleichsam, Tod und Untergang zu besagen scheint: Giulio, ohne Verständniß dafür, hat sie in allerlei unbedeutendes Gewölk getrennt. Nirgends hat er die anderen symbolischen Winke, die Raphael's Skizze trägt, verstanden. Um den Siegeslauf der Truppen des Constantin anzudeuten, waren viele nach der rechten Seite hin wehende Fahnen an verschiedenen Stellen angebracht worden: bis auf eine einzige hat Giulio sie fortgelassen! Die Feldzeichen des Maxentius läßt Raphael sinken: vorn im Flusse, rechts neben dem ertrinkenden Kaiser, macht einer seiner Leute einen letzten Versuch, sein Feldzeichen und sich zu retten: auch diese tief symbolische Gestalt fehlt auf dem Gemälde. Raphael hatte den untergehenden Maxentius mit genügendem Raum umgeben, damit er dadurch sichtbarer hervortrete; Giulio läßt ihn von anderen Gestalten dicht umdrängt erscheinen. Man vergleiche das Einher Sprengen Constantin's¹⁾ auf der Skizze und auf dem Gemälde. Wie energisch die Skizze den siegenden Kaiser als Kämpfenden zeigt, der spähend den Kopf vorgebeugt und das in die vor ihm niederstürzenden Feinde mit den Vorderfüßen hineinschlagende Pferd zurückreißend — da ein Sprung weiter ihn selber in die Fluthen tragen würde —, den

¹⁾ Der, wie Brunn zuerst nachgewiesen hat, genau die Mitte der ganzen Composition einnimmt.

erhobenen Wurfspeer dem verlorenen Gegner nachsenden will, und wie gleichgültig parademäßig hingaloppirend Kaiser und Pferd von Giulio gemalt worden sind. Wie treten auf Raphael's Zeichnung die Energie und der suchende Blick Constantin's hervor! Wie der Kaiser das Pferd im Zügel hat, das sich kaum halten lassen will! Wie er, Maxentius scharf in's Auge fassend, seinem Wurfspeer die entscheidende Richtung zu geben sucht, deren letztes Ziel die völlige Vernichtung des Gegners ist! Dicht neben Constantin deutet einer der Berittenen, die ihn umgeben, mit der Hand nach Maxentius hin, und dieser scheint sich, untergehend, zugleich noch hinter seinem Pferde gegen den drohenden Wurfspeer decken zu wollen: man sieht, wie er am aufgereckten Kopfe des Pferdes vorüber nach Constantin hinüberblickt, im Ertrinken noch den drohenden Wurf fürchtend; man sieht — anders als auf dem Gemälde — wie er mit angstvoll und vergebens sich krallenden Händen den Hals des Pferdes umschließt. Dieses unmittelbare Zusammentreffen der beiden Hauptfiguren dehnt Giulio Romano bis zur Unverständlichkeit auseinander. Die unter Constantin's Kofse zurückstürzenden Krieger reducirt er auf die Hälfte; die Entfernung zwischen den beiden Kaisern verbreitert er; den heransprengenden Krieger, der auf Maxentius deutet, bringt er mehr in den Hintergrund: alles was Raphael's Willen zufolge Drängendes, unmittelbar Entscheidendes im persönlichen Begegnen der beiden Gegner liegen sollte, ist dermaßen abgeschwächt, daß wir fast den Eindruck empfangen, als ob keiner von beiden Kaisern den andern bemerke, so daß Constantin, an Maxentius vorüber, das Ufer weiter entlang sprengen würde, wenn ein Reiter ihm mit deutender Hand nicht

zeigte, daß Maxentius im Flusse unten mit den Wellen kämpft.

Was die Malerei anlangt, so haben die Gemälde der anderen Gemäler weit mehr gelitten als die des Constantinsaaes: welche Harmonie aber ist trotzdem über sie noch ausgebreitet! Wie schließen sich die Gruppen zusammen, wie tritt der Vordergrund vor, weicht der Hintergrund zurück! Und wie breitet sich bei Giulio's Constantinschlacht dagegen, deren Malerei vortrefflich erhalten ist, eine breite öde Masse einzelner Gestalten vor uns aus, keine im Hinblick auf die nächsten anderen ausgeführt. Und wie deutlich läßt die Skizze doch erkennen, daß Raphael im Sinne hatte, die Einzelheiten den großen Massen unterzuordnen. Und trotzdem, welche Wirkung des Gemäldes auch so wie es dasteht! Keiner der späteren Schlachtenmaler in zwei Jahrhunderten hat ohne Wiederholung dieser Motive arbeiten können. An vielen Stellen begegnen wir diesen Szenen wieder.

Eine Gruppe noch will ich aus dem Anfangs unübersehbar Reichthum der Composition herausheben, die unter Raphael's eigener Hand gewiß eine der schönsten geworden wäre: der mit dem Feldzeichen in den Händen hinfinkende Jüngling von früh jugendlicher Schönheit, den ein älterer, bärtiger Mann zu stützen oder wieder emporzuheben bemüht ist. Wir sahen, wie gern Raphael, wenn er Menschenmassen darstellt, junge Leute einmischet: hier hat er einen herrlichen Gegensatz geschaffen. Die erhaltenen Naturstudien Raphael's erlauben uns einen Unterschied zu machen zwischen den Gestalten, die Giulio Romano nach Raphael's Zeichnungen ausführte, und denen, wo er nur aus sich selbst schöpfen durfte: mir ist nicht zweifelhaft, daß diese Gruppe in Raphael's Zeichnung

vorlag¹⁾. Sie ist die ergreifendste des gesammten Gemäldes, auch räumlich genommen uns am nächsten, am sichtbarsten. Die im Tode kraftlos hinfließenden Arme des Jünglings, das machtlos ewig Schlafende der jungen Glieder bewegt uns mit tragischer Gewalt. Die Legende ist denn auch nicht ausgeblieben. Vater und Sohn, die bei diesem Kampfe von Römern gegen Römer auf verschiedenen Seiten fochten, sollen sich wiederfinden. Wie oft ist diese Gestalt nachgeahmt worden! Tief symbolisch wirkt sie als Sinnbild hoffnungsloser Niederlage. Jeder auch, dem Raphael's Thätigkeit in Gedanken vor Augen steht, sieht, daß diese Gruppe, in einer neuen Richtung seiner Anschauungen, das Erhabenste sei, was er hervorgebracht habe. Und nun sollte er sie nicht vollenden. Sein eigenes Schicksal scheint er in einer Vorausahnung der Dinge dargestellt zu haben.

In besonderer Weise bin ich durch die Constantinsschlacht an Raphael's Person in Rom jetzt noch einmal erinnert worden.

Vor Porta Angelica, an den Abhängen des, nach Westen hin Rom von den Sümpfen und dem Meere trennenden, Monte Mario genannten Höhenzuges, hatte

¹⁾ Wir finden sie links am Rande des Gemäldes. Es scheint, daß besonders für diese linke Seite des Gemäldes Raphael's Studien zahlreicher vorhanden waren als sie auf uns gekommen sind. Giulio Romano hat durch den dicht hinter dem sterbenden Jünglinge sichtbaren, den Rücken uns zuwendenden Krieger, für den eine besondere Vorlage Raphael's wohl nicht vorlag, den Eindruck auch dieser Gruppe beeinträchtigt, zu geschweigen von den auf den Boden gestreuten Waffenstücken, durch die die Einfachheit des Anblicks beeinträchtigt wird. Den ersten Gedanken der Gestalt des Jünglings könnte Raphael der Antike verdankt haben.

Raphael für den Cardinal Giulio dei Medici eine Villa zu erbauen begonnen. Auf halber Höhe des Berges wurden breite Terrassen angeschüttet, auf deren höchster das Haus steht. Nie völlig ausgebaut und niemals bewohnt (solche spätere Bewohner ausgenommen, die sich zigeunermäßig darin einrichteten) bietet es den Anblick der Verwahrlosung. Der verwilderte Garten umher ist mit Gesträuch bewachsen.

Wieder einmal jetzt den steilen geradegezogenen Weg dahin emporsteigend und in seiner Mitte Halt machend, sah ich das Schlachtfeld und die Stelle, wo Maxentius im Flusse versinkt, unter uns sich ausbreiten, wie Raphael's Skizze und das Gemälde sie zeigen. Das Gefilde lag hier noch unberührt wie zu Raphael's Zeiten. Der herankommende, in flachen Ufern nach rechts sich wendende Fluß; die Brücke (Ponte molle) mit den unregelmäßigen Bogen schwer, fast dammartig das Wasser durchschneidend; die nach allen Seiten hin sich erstreckende culturlose Ebene, und die in der Ferne sie weit umkränzenden Sabinerberge und anderes Gebirge, das an diese sich anschließt: Raphael hätte den Ausblick von dem Punkte aus, wo wir standen, eben in sein Buch gezeichnet haben können. Der Cardinal sollte von der Terrasse seiner Villa aus das Feld, auf dem der Sieg der christlichen Kirche über das Heidenthum sich entschied, zu seinen Füßen liegen sehen. Daß die Schlacht nicht an dieser Stelle stattfand, hat Graf Moltke in seinen Römischen Studien dargelegt¹⁾, das Ereigniß aber ist in der Art, wie Raphael es darstellt, in die Phantasie des Volkes eingedrungen.

Nicht bloß dieser Blick auf die Landschaft aber rief

¹⁾ Deutsche Rundschau, 1879.

das Gefühl der gleichsam persönlichen Gegenwart Raphael's mir zurück. Als Bild plötzlicher Unterbrechung eines in beschränkten Formen großartig wirkenden Baues steht die Villa selbst uns vor Augen. In Pompeji geben die frisch ausgegrabenen Häuser das seltsame Gefühl, als könne deren einstmaliger Besitzer aus einer der Thüren leidenschaftlich hervorbrechen, um uns als den zufällig vorhandenen Erstenbesten für die Beraubung und Verwüstung seines Eigenthums verantwortlich zu machen: in ähnlicher Art beschleicht unsere Phantasie hier die Vorstellung, als könne Raphael mit seinen Leuten erscheinen und wie erstarrt dastehen beim Anblick der Vernachlässigung, der sein Bau mitten in der Entstehung anheimgefallen ist.

Die Villa war, als die Arbeit liegen blieb, im Innern weiter fertig geworden als draußen. Die Decken und oberen Theile der Wände der nach dem Garten sich in großen Bogen öffnenden Loggia¹⁾ sind gemalt und mit Stuckornamenten belegt, nur der äußeren Architektur fehlt der Bewurf. Dieser Umstand aber gerade, daß die Backsteine roh und rein daliegen, läßt (wie bei einigen Partien des vaticanischen Palastes, die Bramante baute) die Linien und Flächen um so klarer sich geltend machen. Man hat gleichsam eine Skizze vor sich, einen Entwurf, die Ahnung des noch halb im Geiste des Meisters stecken-

¹⁾ Die Loggia ist heute vermauert. Geymüller giebt ausführliche Nachricht über den Bau. Es ist Mitte des Cinquecento noch versucht worden, ihn fertigzustellen, und es wurden, nach verändertem Plane, Anbauten gemacht, die aber gleichfalls als Ruinen unvollendet dastehen. Vor zehn Jahren war das Haus, das ein Bauer mit seiner Familie bewohnte, in so verwahrlostem Zustande, daß man nur mit Vorsicht darin umhergehen konnte. Heute dient es in den oberen Stuben als Wohnung eines Pächters, der die umherliegenden Ländereien ausnutzt.

den Werkes, den persönlich man als schaffende, noch lebendige Kraft unwillkürlich hinzudenkt. Wir glauben zu empfinden, was Raphael hier vorhatte. Nirgends habe ich fast colossal empfundene Verhältnisse so schön dem Dienste einfach häuslichen Bedürfnisses angepaßt gefunden wie hier. Der Cardinal wollte offenbar nur mit kleinem Gefolge in seiner Villa hausen. Ein entzückendes Beispiel der Verwerthung antiker Bauweise steht uns in ihr vor Augen, ein Triumph des Geschmacks der Tage, in denen Michelangelo's gewaltige Formen in Italien noch nicht zur Herrschaft gelangt waren. Die Villa ist in dieser Verwüstung und Verwilderung heute ein besserer Repräsentant der Zeit Raphael's als die Farnesina.

Und auch die innere Decoration der Loggia giebt Aufschluß möglicherweise über das, was wir unter der letzten Thätigkeit Raphael's, den Ausgrabungen und der Wiederherstellung der Stadt, zu denken haben.

Anzunehmen ist, daß es sich um eine im damaligen Sinne wissenschaftliche Untersuchung der römischen Ruinen gehandelt habe: Ausmessung des Vorhandenen, Bestimmung der Grundmauern und Vergleich mit den Nachrichten der antiken Autoren. Zwar rührt ein Raphael zugeschriebener Bericht darüber an Leo X. nicht von Raphael her¹⁾, die darin enthaltenen Gesichtspunkte aber sind wohl die bei der Unternehmung leitenden gewesen. Wie nun vereinigen wir mit diesen gelehrten Untersuchungen das Entzücken der Römer, die in Raphael, einen von der Gottheit gesandten Wiederhersteller ihrer Stadt erblickten? In dem Briefe des Venetianischen Gesandten, der Raphael's Tod nach Hause meldet, wird ein

¹⁾ Zahn's Jahrbücher.

‚Buch‘ erwähnt, in dem nicht nur die Pläne und die Aufzeichnung der Ruinen, sondern auch ihre ideale Herstellung von Raphael's Hand enthalten sei: auf diese waren die Augen der Römer zumeist wohl gelenkt, für die die Größe und Schönheit des antiken Roms in immer höherem Maße Gegenstand ästhetischer Aufregung wurde. Nun bietet der Plafond der großen Loggia in den Stuckornamenten, neben vielfachen Szenen aus dem Galateamythos, eine Reihe architektonischer Darstellungen, die in perspectivisch künstlich verstärkter Vertiefung scharf und vortrefflich erhalten, das Innere antik erscheinender Räume mit Statuen darin, den Einblick in antike Tempel etwa gewähren. Hatte Raphael aus den Zeichnungen jenes ‚Buches‘ Einiges hier verwerthet? Zu mehr freilich als der Aufstellung dieser Vermuthung bin ich noch nicht gelangt ¹⁾.

3.

Raphael's Tod.

In Castiglione's Elegie lesen wir, daß Raphael sich bei den Ausgrabungen die tödtliche Krankheit geholt hat, der er im Verlaufe weniger Tage erlag ²⁾.

¹⁾ Wie sehr Raphael unter dem Einflusse der Antike damals stand, zeigt auch der breite, in Farben völlig ausgeführte Fries des an die Loggia anstoßenden Zimmers mit Spielszenen von Kindern und Grotten zwischen üppig vollen Blumen- und Fruchtbestons, die, gleich jenen Bildern aus den Abenteuern der Galathea, die Lectüre des Philostratos bezeugen. Die Verehrung und künstlerische Aufnahme der Antike hatte zu der Zeit, wo Raphael starb, ihren Höhepunkt in Rom noch nicht erreicht, sondern ist später zu noch vollerer Entfaltung gekommen.

²⁾ Ueber die Todesursachen: Ueber Künstler und Kunstwerke 2, 59.

Weil mit gesegneter Hand Aesculap die zerrissenen Glieder
Wieder belebt und den Tod, der schon die Beute gepackt,
Fort von dem Haupt Hippolyt's in die Finsterniß wieder ver-
scheuchte,

Zog ihn die gierige Macht selbst in die Tiefe hinab.
So dich! Der du die Stadt, die verwüstete, niedergeworfne,
Trümmerbegrabne, empor tief aus den Grüften geholt,
Der du mit kundigem Blick die zerstreuten Gebeine geordnet
Und sie mit Zaubergewalt wieder in's Leben gelockt,
Bis sich der göttliche Leib, als kehreten die lange verrauchten
Zeiten der Größe zurück, jung aus dem Staube erhob:
Raphael! Aber es blickte der unerfättliche Würger
Reidischen Sinns und besorgt auf das begonnene Werk:
,Was ich für immer gestürzt! Was mein ist! Was der Vernichtung
Ewig verfiel, wagt er wieder dem Lichte zu weihn?
Sink' in den Staub!' — Und du sankst, voll blühender Kraft.
Wir aber

Denken der Stunde, da er uns dir zu folgen befiehlt.

Dem Geiste der letzten Arbeiten Raphael's entsprach es, wenn er im Pantheon, dem Reste der antiken Stadt, der nicht völlig zur Ruine ward, begraben sein wollte. Er muß frühe schon daran gedacht haben, sich hier eine Ruhestätte einzurichten. Lorenzetto, ein Bildhauer dem er wohl wollte, hatte die Madonna zu arbeiten, die auf dem Altare neben dem Grabe heute noch steht. Damals waren noch die Cassetten von Bronze in der inneren Wölbung des Pantheons. Der Stein mit Bembo's Inschrift verschließt heute noch das in die Mauer seitwärts eingetriebene Grab. In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts hat man es geöffnet, das Gebein geordnet und, da der hölzerne Sarg vermodert war, es in einen antiken Sarkophag gelegt¹⁾.

¹⁾ Horace Bernet hat eine rasche Skizze des Vorganges gemalt, die später in Cornelius' Besitz war. Dieser vermachte sie einem Hausfreunde, der sie verkauft hat.

Die von Maratta in das Pantheon gestiftete Büste wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts in den Conservatorenpalast auf das Capitol veretzt. Nach ihr sind die zahlreichen Büsten und Bildnisse Raphael's zumeist gearbeitet worden, denen wir in Italien begegnen, während man sich in Deutschland vorzugsweise an ein in Florenz befindliches unbeglaubigtes und durchweg verdorbenes, der Büste Maratta's an Unzuverlässigkeit gleichkommendes Porträt zu halten pflegt. Ein Triumph der Erfindungen unserer Zeit ist es, Raphael's Züge, mit denen er sich selbst darstellte, wieder an's Licht gebracht zu haben ¹⁾. Die Frescomalerei bedingt, daß die zu bemalenden Wände stückweise fertiggebracht und die Farben auf den frisch aufgetragenen, weichen Mörtel gesetzt werden. Aufzeichnen lassen sich die Umriffe hier nicht, sondern werden mit einem spitzen Instrument rasch in den nachgiebigen Grund eingeritzt. Dies auch hatte Raphael gethan als er bei der Malerei der Schule von Athen zuguterletzt rechts vom Rande noch sein eignes Bildniß in die Composition brachte. Keine Stelle des Gemäldes hat im Laufe der Jahrhunderte so sehr gelitten als diese, die man mit besonderer Befliessenheit rein zu halten und wiederherzustellen suchte, und die schlechte Beschaffenheit der Wand tritt nirgends so entschieden hervor als hier. Immer wieder gepuzt und aufgefrischt hatte dies Bildniß sich in etwas verwandelt, was mit seinem ersten Aussehen und den wahren Zügen Raphael's außer Verbindung stand. So oft indessen dies ausgesprochen war, ebenso oft wurde es

¹⁾ Jahrbuch der pr. A. VI, S. 141, wo die weitere Literatur (auch R.'s Schädel betreffend, von dem neuerdings viel die Rede war) angegeben ist.

auch verneint, und neuerdings erst ist ein Entscheid möglich geworden. Ein Photograph war auf jene im Kalk verhärteten, oft überschmierten, aber noch sichtbaren eingerigten Umrisse aufmerksam geworden. Er ließ straff von der Seite her blendendes Licht die Wand streifen, durch das alle Farben und Zeichnung verwischt und nur die Unebenheiten der Mauerfläche mit scharfem Schatten hervorgehoben wurden. So gelang es, jene echten Umrißlinien allein zu photographiren, und es fand sich, daß sie mit keinem der für Raphael's Bildnisse gehaltenen Porträts stimmten, den Holzschnitt ausgenommen, den Vasari der zweiten Auflage seiner Biographie vorgefetzt und den man als unrichtig zu beseitigen versucht hatte. —

Raphael stand im siebenunddreißigsten Jahre als er starb. Das Lebensjahr, in dem Goethe seine Italiänische Reise antrat, von der ab erst die männliche Meisterschaft in seinen Werken datirt wird. Michelangelo, zehn Jahre älter als Raphael, hat vierzig Jahre länger als er gearbeitet; nach Raphael's Tod erst hat er die Schöpfungen zu Tage treten lassen, die ihn als Bildhauer und Baumeister auf die volle Höhe seines Ruhmes führten. Auch Lionardo's Meisterwerke begannen erst nachdem Lionardo das vierzigste Jahr zurückgelegt hatte. Er war zwanzig Jahre älter als Raphael und starb zugleich mit ihm, aber in Frankreich. Bedenken wir, daß Alles, was Raphael gethan hat, in weniger als zwanzig Jahren geschaffen worden ist, so stehen wir staunend vor dem Reichthume seiner Phantasie, die immer von Grund aus Neues hervorbrachte, während Michelangelo und Lionardo sich früh in eine Auffassung der Natur hineinarbeiteten, von der sie befangen blieben.
