



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Geschichte der Composition.

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

die geistige Spannkraft gewichen ist. Fast sollte es scheinen, als habe die bildende Kunst als Erklärerin der Evangelien hier das Aeußerste geleistet. Manches auf Mantegna's Composition zeigt ferne Anklänge an Raphael's Werk, als habe er des Stiches sich erinnert, den er, wie eine ihm zugeschriebene Federzeichnung zu beweisen scheint, copirte.

Wie anders aber faßt Raphael auf seinem eigenen Gemälde nun die Scene! Der laute Jammer ist gedämpft und die zusammenbrechende Maria in den Hintergrund versetzt; als sei sie umgesunken als der Zug vorwärts schreitend an ihr vorüberkam, giebt sie gleichsam den Anblick irdischen Todes im Vergleich zu Christus, der wie von ewigem Leben erfüllt nur schlummernd daliegt. Die zweite Maria, dicht neben dem Leichnam, scheint nur deshalb dem Zuge sich angeschlossen zu haben, weil sie die Hand Christi nicht sinken lassen wollte, die erhoben zu halten ihr Amt war. Die Träger des Leichnams schreiten im Gefühl, die edelste Last zu tragen, einher. Und Christus selber: Milde und Ruhe und Schönheit wohnen noch in ihm, sein Geist erfüllt noch seinen Leichnam und verklärt ihn. Keiner vor Raphael und nach ihm hat den Abglanz himmlischen Lichtes auf irdischen Formen so darzustellen gewußt.

2.

Geschichte der Composition.

Signorelli's Grablegung in Orvieto ist eine der symbolischen Darstellungen, welche realen Stempel tragen. Christus liegt lang hingestreckt mit dem Haupte auf dem Schooße seiner Mutter. Hinter seiner Gestalt hockt eine

andere Frau auf dem Boden, die seine Hand in die ihrige genommen hat und an die Lippen drückt. Dicht und nah, als Hintergrund der Scene aber, ist ein Sarkophag der Breite nach sichtbar, oder, wenn man genau sein will, eine den Anblick der vorderen, langen Sarkophagseite darbietende Marmorarchitektur, auf der als Basrelief das Hintragen des Leichnams zum Grabe sichtbar ist: drei Figuren, die den wagerecht im Profil hingestreckten Körper Christi dahinschleppen; Einer von hinten ihm unter die Arme greifend, Einer die Füße zusammenfassend, und Einer, in der Mitte des Körpers von hinten herübergreifend, ihn hier gleichfalls umfassend. Dieser Darstellung entspricht zum Theil eine Federzeichnung Raphael's, die zwar nur in einigen (als unecht zu bezeichnenden) Copien bekannt ist, echt jedoch irgendwo noch liegt oder verloren ging und die den Namen ‚Tod des Adonis‘ führt: meinem jetzigen Urtheile nach die erste vorhandene Niederschrift Raphael's für das, was auf dem Gemälde schließlich dann ganz anders zur Erscheinung kam.

Ich habe oben ausgeführt, wie die Meister des Quattrocento bei der ersten Conception ihrer Arbeiten von der bekleideten menschlichen Gestalt ausgehen. Sie wissen das Nackte wohl darzustellen, empfinden die gesammte Bewegung des menschlichen Körpers aber nicht wie die Meister des Cinquecento oder die antiken Künstler: die Phantasie der Meister des Quattrocento arbeitet nur mit dem, was ihnen zufällig sichtbar vor Augen steht. Michelangelo war der erste, den die antiken Statuen und anatomische Studien zu einer höheren Behandlung des Körperlichen leiteten. Sein Carton der badenden Soldaten zeigte den staunenden Florentinern, daß unser Körper

eine Architektur enthalte, ohne deren Kenntniß die Darstellung menschlicher Bewegung unvollkommen sei. Nun erst erkannte man in Florenz, die Composition aus bekleideten Gestalten, durch deren Gewandung diese Architektur nicht durchleuchtete, könne auf den höchsten Rang als Kunstwerk keinen Anspruch erheben; das innere Auge des Schaffenden müsse eine neue Schule durchmachen; die, denen diese abgehe, träten als veraltet zurück. Deshalb machte Michelangelo dem Ruhme der Früheren ein Ende: seine nackten Gestalten ließen erkennen, daß in anderer Richtung ein Größeres sich erreichen lasse. Er zuerst verbindet sie in Gruppen so miteinander, daß die Bewegung der einen Figur die der anderen bedingt und aus vielen Körpern ein von gemeinsamer Bewegung erfülltes einheitliches Ganzes sich bildet. Und das ist die sonderbare Eigenschaft der ersten Skizze Raphael's für die Grablegung, daß er die hier nackt dargestellten Träger des nackten Leichnams mit diesem selbst zu einem Ganzen vereinigt, das ebenfalls zu Anfang nackt gedacht war, so daß die Gewandung als etwas besonderes später erst herumgelegt wurde. Von jetzt ab sehen wir Raphael all seine Werke in diesem Sinne bearbeiten.

Zwei Auffassungen derselben Gestalten also empfangen wir auf seinen Skizzen zur Grablegung: die eine giebt sie in voller Gewandung und die andere nackt. Beide Compositionen, dasselbe darstellend, laufen von nun an in seiner Phantasie nebeneinander her. Von jetzt ab auch beginnen bei ihm die sich folgenden Umarbeitungen der Composition, das Fortlassen und Hinzusetzen von Gestalten, das Umwerfen des gesammten Figurenaufbaus, sowie zuweilen die schließliche Wiederaufnahme bereits ausgestoßener Elemente. Raphael's Grablegung hat drei

Phasen durchgemacht. Von der ersten Auffassung (Tod des Adonis) sehen wir Raphael sich nun zu einer neuen erheben, für welche Studienblätter vorliegen.

Die Richtung des Zuges zum Grabe hin war beim ‚Tode des Adonis‘ die gewesen, daß der Leichnam mit den Füßen voran getragen wurde, so daß derjenige, der diese zusammengefaßt hielt, die Führung hatte; während der, der mit den Händen unter den Schultern des Todten ihn am Kopfende emporhielt, nachstoßend den Schluß des Zuges bildete. Raphael läßt bei der nächsten Umgestaltung der Composition den Zug die entgegengesetzte Richtung einschlagen. Der die Leiche am Kopfende Emporhebende hat die Führung. Rückwärtsschreitend sucht er mit den Hacken der Füße die wenigen Stufen sich hinaufzutappen, welche zu der nun auf diese Seite verlegten Grabhöhle führen. Und ferner, es wird der Leichnam nicht mehr von seinen Trägern unmittelbar angefaßt, sondern liegt in einem Leintuche, das am Kopfende von zwei Figuren straff emporgehalten wird, während am Fußende der Träger die Beine des Todten nicht mehr mit den Armen umschließt, sondern ebenfalls nur die Zipfel des Bahrtuches hält, über dessen Saum die Beine, von den Knien an, herabbaumelnd frei hinausragen.

Für diese Fassung der Composition haben wir in einer zu Oxford befindlichen Federzeichnung ein Blatt, auf das hin eine Anzahl anderer als Fälschungen bezeichnet werden dürfen. Diese allein echte Oxforder Skizze läßt erkennen, wie tief Raphael den Carton der ‚Badenden‘ Michelangelo's in sich aufnahm. Zugleich zeigt sie die sichereren Strichlagen, wenn auch in anderer Kreuzung nun, die wir auf den im vorigen Kapitel besprochenen

Silberstiftzeichnungen für die Krönung Mariä vor uns hatten.

Raphael geht zu einer abermaligen Aenderung dieser Composition über. Die drei Träger des Leichnams, wie das Oxfordter Blatt sie zeigt, bilden mit Christus eine eher hohe als breite compacte Gruppe. Der in der Verkürzung zusammengeschobene und nur geringen Raum einnehmende Leichnam ist das Verbindende zwischen den Trägern. Die Umrisse des Leichnams sind mit leisen Strichen hinzugezeichnet. Möglich, daß Raphael in der allzustarken Zusammenschiebung der Gestalt Christi nachträglich eine Einbuße erkannte, die der Wirkung des Gemäldes schadete: auf einem noch späteren Florentiner Blatte sehen wir, auf welche Weise Abhülfe gewonnen wird. Auf diesem dehnt der zusammengesunkene Leichnam sich nun wieder aus, die Träger dagegen, die vorher eine einzige Gruppe bildeten, sind in zwei Massen geschieden. Zwar ist die Stellung jedes Einzelnen die alte geblieben, aber während es sich vorher darum für sie handelte, den Leichnam mit concentrirten Kräften als Last gemeinsam fortzubewegen, ist die Aufgabe der Träger jetzt, das Leintuch in die Länge straff gezogen so zu halten, daß der Körper ohne zusammenzusinken darauf liegen könne. Die zweifache, sich verdoppelnde Anstrengung läßt die Thätigkeit der Tragenden schärfer nun hervortreten und der Künstler schafft sich die herrliche Aufgabe, die Entfaltung lebendiger Kraft in verschiedener Weise in den Gestalten der Träger der lastenden Todesruhe Christi entgegenzusetzen. In der Durchführung dieses Contrastes sucht Raphael sich jetzt genugzuthun und die Unterschiede der Florentiner Zeichnung, von der ich hier rede, und wiederum des fertigen Ge-

mälde's bekunden, wie er den Gegensatz schließlich noch zu steigern wußte.

Eine Zeit lang scheint das ebengenannte Florentiner Blatt jedoch die Form gewesen zu sein, in der Raphael das Gemälde auszuführen gedachte. Die darauf gezogenen Quadrate deuten vielleicht an, daß mittelst ihrer aus dieser Skizze der umfangreichere Carton hergestellt werden sollte, nach dessen Form die Ausführung auf der Tafel dann erst erfolgte¹⁾. Die Florentiner Zeichnung scheint das Gemälde selbst schon so sehr zu enthalten, daß Rumohr sie für eine ‚ängstlich genaue Vorbildung‘ desselben erklären durfte. Wie tiefgehende Veränderungen aber wurden hinterher noch vorgenommen, die Rumohr übersah!

Dies ist immer das Wunderbare bei Raphael, wenn wir die Entstehungsgeschichten aller seiner Gemälde in Vergleich zu den vorbereitenden Studien verfolgen: geht es an die letzte Ausführung, so scheint er sich noch einmal frei zu machen und unbefangen sich dem Hauptgedanken gegenüberzustellen. Alles Vorbereitende schüttelt er von sich ab und baut die Composition wie zum ersten Male von Frischem auf. In der Beschreibung des Gemälde's oben ist die nun eintretende Aenderung schon gegeben worden: Raphael's letzte Umgestaltung zeigt die Gruppe der den Reichthum Tragenden als nicht mehr genau die Mitte der Tafel innehaltend, und nur an der linken

¹⁾ Das Netz könnte indessen auch später von einer fremden Hand gezogen worden sein, die die Zeichnung als solche copiren wollte. Auch die Quadrate auf der einen Handzeichnung für die Bibreia von Siena können so aufgefaßt werden. Warum aber, wenn man die Zeichnung nur copiren wollte, die Linien der Quadrate so hart in das kostbare Blatt hineinziehen? (Ich habe früher einmal geglaubt, das Blatt sei überhaupt nur als Copie anzusehen. Dieser Meinung bin ich nicht mehr.)

Seite, wo der Felsen sich erhebt in dessen Höhlung der Leichnam hinein soll, geht der Zug nun bis an den Rand des Gemäldes; nach rechts hin dagegen ist zwischen dem letzten Träger und dem Rande der Tafel ein Durchblick geschaffen für den Anblick der ohnmächtig zusammensinkenden, von Frauen aufgefangenen Mutter Christi. Die zum Eingang der Höhle führenden Stufen sind nun steiler gehalten als auf der Florentiner Skizze, damit die Anstrengung der beiden Träger am Kopfende sich noch steigern. Derjenige zumal, der sich rückwärts mit den Hacken die Stufen hinauftastet, scheint nun den bedeutenderen Theil der Last zu tragen: denn geistige und körperliche Anspannung mischen sich auf seinem stark zurückstrebenden Antlitze. Zwischen ihm und der ihn beim Tragen am Kopfende des Leichnams hier unterstützenden Gestalt drängt der dem Todten die letzten Blicke zuwendende Kopf des Johannes sich ein, jetzt erst als Johannes kenntlich gemacht. Dieser zweite Träger am Kopfende aber, auf der Skizze bartlos und unbedeutend, ist durch volles Haar und Bartwuchs nun gegen den etwas frauenhaft erscheinenden Johannes in Gegensatz gebracht. Die Frau, die Christi Hand mit der ihrigen emporhält, ist nun allein und die auf der Florentiner Skizze neben ihr sichtbare andere Frau ausgelöscht. Dadurch ist mehr Raum um den einzigen Träger zu Füßen Christi herum gewonnen: auf der Florentiner Skizze, wie ich wiederhole, ein härtiger Mann, auf dem Gemälde ein unbärtiger Jüngling, eine Figur die Blicke auf sich zieht. Die Mühe ist ihm ein Spiel. Er nähme den Leichnam allein in seine Arme und trüge ihn weiter. Dieser Gegensatz eines Ueberflusses jugendlicher Stärke zu dem Sichabmühen, das die anderen Figuren, jede in

ihrer Art, bekunden, ist eine jener im Stillen wirksamen Schönheiten, von denen Raphael's Werke erfüllt sind und durch die das Gefühl der Harmonie in uns hervorgebracht wird, das uns seinen Gemälden gegenüber so oft überkommt ohne daß wir es auf seinen Ursprung gleich zurückzuführen wüßten. —

So mühte Raphael sich ab, etwas zu schaffen, das ihm selbst endlich als vollendet erscheinen dürfte. Ursprünglich nahm er was er fand. Vieles aber hat er genommen, das unter seinen Händen erst zu dem geworden ist, was er brauchte. Man glaubt im Gemälde des Palazzo Borghese etwas von Anfang an Fertiges, in jeder Linie Nothwendiges vor sich zu haben, als sei es Raphael so in die Phantasie hineingeflogen, und könne es sich nur darum gehandelt haben, es zu ergreifen. Und trotzdem so viel tastende Arbeit bei ihm! So viel Unbestimmtheit als Vorstufe der letzten Vollendung! All diese Gestalten, die sich fertig ihm aufgedrängt zu haben scheinen, hat er langsam fortschreitend erst herausgearbeitet! Raphael's Grablegung ist ein Meisterwerk, aber ein allmählich hervorgebrachtes. — Raphael war dreiundzwanzig Jahre alt, als er sie begann. Hieran haben wir uns zu erinnern, um dem Werke die richtige Stellung zu geben. Alles, was nach 1507 von ihm und Anderen in Italien gemalt wurde, war, als die Grablegung vollendet ward, noch nicht vorhanden. Versetzen müssen wir uns auf den Standpunkt des toscanischen Publikums von 1507. Lionardo hatte in seiner Heimath bisher nichts Großes geleistet. Michelangelo's Madonna Doni und was er sonst bis dahin als Maler geschaffen, war nebensächlicher Natur; die Decke der Sifinischen Capelle

wurde 1508 erst von Michelangelo begonnen. Mantegna, Perugino, Signorelli, Botticelli, Filippino, Francia sind die Meister, mit denen Raphael damals in Vergleich kommen konnte: weder im Technischen, noch in der Tiefe des Gedankens vermochte einer von diesen ihn zu erreichen. —

3.

Schlußbetrachtung.

Ohne Michelangelo's Pietà nun also wäre Raphael's Gemälde nicht entstanden: in Einem aber wird Michelangelo's Werk von dem Raphael's übertroffen.

Die Natur läßt unter den Menschen, aus denen sie Völker zusammensetzt, von Zeit zu Zeit so gewaltige Erscheinungen sich erheben, daß sie inmitten von Millionen hervorragen, und wenn solche Männer schaffende Künstler sind, so entstehen Leistungen außerordentlicher Art. Sie völlig zu begreifen wird den Massen des Volkes aber nicht immer gleich gegeben sein. Daher Anfangs mehr Staunen als Verständniß, mehr Ehrfurcht als Liebe. Die Werke werden sich auch mit dem dargestellten Gegenstande nicht gänzlich decken. Der Meister selbst wird gleichsam erst hinzutreten und sich geltend machen müssen. Erst allmählig tritt so das volle Verständniß ein und dann bewundert man ohne Vorbehalt. Wie lange hat es gedauert, ehe Hamlet und Faust verstanden wurden!

Hier nun überbietet Raphael alle anderen Künstler. Seine Werke bedürfen dieses Hinzutretens seiner Person nicht. Sie sind sofort verständlich. Er will nichts. Er schafft absichtslos wie die Natur. Eine Rose ist eine Rose: nichts mehr und nichts weniger; Nachtigallengesang