universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Über Künstler und Kunstwerke

Grimm, Herman

Berlin, 1867

Heft I. II

urn:nbn:at:at-ubi:2-1870

RAPHAELS VERHAELTNISS ZUR ANTIKE.

gelesen am Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft.

Die archäologische Gesellschaft läſst grundsätzlich das bei Seite liegen, was nicht zum Alterthume in direkter Beziehung steht. Die italiänische Renaissance liegt auſserhalb des Kreises den sie sich gezogen hat. Wenn ich mir trotzdem erlaube von der italiänischen Kunst des 16. Jahrhunderts zu reden, so möchte dies gerade am heutigen Tage entschuldbar erscheinen. Denn wie Rom und Winckelmann einen unzertrennlichen Begriff für uns bilden, so sind Rom und Raphael nicht minder unauflöslich verwachsen in einander für unser Gefühl. Und so soll Winckelmann selbst der Vermittler sein der die Erlaubniſs giebt um Roms willen hier von Raphael sprechen zu dürfen, über dessen Verhältniſs zur Antike ich meine Gedanken mitzutheilen versuche.

Eine hergebrachte Meinung läſst die überraschende Blüthe der italiänischen Malerei zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus einer plötzlichen Einwirkung der antiken Kunst auf die lebenden Talente entstehen welche unter Julius II. und Leo X. in Rom thätig waren. Die in gröſserem Maaſse damals dort sich ansammelnden Werke der alten Kunst, verbunden mit dem Studium der Autoren, hätten den Malern die Augen geöffnet. Ohne diese fördernde Hülfe würde was unter den beiden Päbsten geschaffen worden ist, niemals geschaffen worden sein. Und um so einleuchtender erscheint dieser Proceſs, als er, unserer Anschauung zufolge, aus der Natur der Dinge sich entwickelte.

Denn das Vortreffliche übt dadurch allein schon daſs es vorhanden ist und sichtbar dasteht, eine unwiderstehliche Wirkung aus. Keine schaffende Kraft entzieht sich dem Einflusse der stärkeren Kraft, selbst dann nicht wenn sie ihr absichtlich Widerstand leistete. Passavant glaubt deshalb den plötzlichen, aus sich selbst unerklärlich erscheinenden Fortschritt der sich in der Schule von Athen offenbart, ohne weiteres dem Einwirken der Antike auf Raphael zuschreiben zu dürfen. In Florenz standen die Reste des Alterthums sparsam damals zu Tage. Die Statuen des Gartens der Medici, an welchen Michelangelo noch gelernt, waren nach Vertreibung der Familie ver-

kauft und zerstreut worden. In Rom muste die glänzend beginnende Sammlung im Belvedere wie eine überweltliche, ungeahnte Schöpfung Raphael überkommen und seine Gedanken und Erinnerungen umformen.

So einleuchtend das nun aber auch erscheint, höchst seltsam dafs von einer derartigen Umgestaltung durch die Antike in Raphaels Arbeiten nichts nachgewiesen ist. Keine Spur bemerken wir bei ihm von dem was sich gerade in Rom wiederum, beim Einbruche einer späteren, moderneren Renaissance verfolgen läfst. Wir sehen mit Augen, wie gewaltsam im Jahrhundert Winckelmanns das Alterthum in die Anschauungen der Künstler eindringt. Wir vermögen die Werke, welche dieser Vermischung modernen und altgriechisch-römischen Wesens entsprangen, chemisch auf ihre Bestandtheile zurückzuführen. Wir wissen, wie Franzosen, Engländer, Deutsche: jede Nation in ihrer Weise sich die antiken Formen aneignete und reproducirte. Es wird uns diesen Gestalten gegenüber zu Muthe als hätten die alten Statuen mit der lebenden Generation zusammentreffend eine neue Schöpfung von Kunstidealen erzeugt, die halb todt halb lebendig, halb Marmor halb Fleisch, nicht recht gehen und stehen kann. Elegante Steifheit und Leerheit bei den gewöhnlicheren, Nachahmung äufserer Form aber selbst bei den besten Meistern erkennbar. Wo aber bei Raphael, bei Michelangelo, bei Lionardo ein Zug nur solcher Abhängigkeit und Nachahmung? Die Anfänge dieser Meister erkennen wir. Von wo sie ausgingen, wo sie sich anlehnten zuerst, worauf sie lossteuerten, zeigt sich deutlich oder läfst sich errathen. Wer aber vermöchte auch nur einen Blutstropfen antiker Kunst in dem vollen Leben ihrer Werke nachzuweisen?

Und dies am auffallendsten bei Raphael. Er hatte nichts in seiner Natur von dem einsam Abgeschlossenen Michelangelo's und Lionardo's, die Jahre lang an wenigen einzelnen Werken arbeitend nur die Natur vor Augen hatten. Nachahmnng und reichliche Production waren Raphaels Element von Anfang an. Eine Reihe seiner frühsten Arbeiten, welche das hiesige Museum besitzt, werden nur deshalb seiner Hand und nicht der Perugino's zugetheilt weil ein gewisser idealer Hauch, der sie wie ein leuchtender Glanz überschwebt, nur aus Raphaels Pinsel, meint man, geflossen sein könnte. Bekannt ist, wie er sodann in Lionardo's Manier verfiel, wie Fra Bartolommeo's verschwimmend blühende Farben ihn verlockten, wie

er das Christuskind der Jardinière nach dem der Madonna von Brügge des Michelangelo zeichnete und die Grablegung nach Mantegna componirte. Bei Disputa und Schule von Athen entdecken wir Anklänge an die Werke älterer florentinischer Meister, in einer Weise zuweilen, dafs sich eben nur sagen läfst, es erscheine unzweifelhaft Raphael müsse das und das gesehn, und es sich seinem Gedächtnisse eingeprägt haben; nirgends jedoch zeigt sich oder schimmert auch nur durch, was auf ein Festhaften antiker Motive in seiner Erinnerung oder gar auf bewustes Studium hindeutete. Noch mehr: an Stellen sogar wo ein solches Studium natürlich, man könnte sagen unumgänglich gewesen wäre unsern heutigen Begriffen nach, vermissen wir es. Bekannt sind die Statuen des Apoll und der Minerva in den Nischen des Tempels welcher den Hintergrund der Schule von Athen bildet. So wenig sind beide antik gehalten dafs Passavant für den Apoll sogar eine Nachahmung des heute im Louvre befindlichen Sklaven des Michelangelo annahm. Dies freilich ein Irrthum, denn es wäre beim Apoll am ehesten vielleicht an die Reminiscenz einer alten Statue zu denken.

Nichts destoweniger würde Passavant zufolge, ohne die Antike die Schule von Athen gar nicht zur Entstehung gekommen sein. In der französischen Ausgabe seines Buches, die er als eigene Umarbeitung bezeichnet, lesen wir in Betreff ihrer: 'Die Studien der Antike, welche Raphael für seine Fresken machen muste, hatten am meisten dazu beigetragen, ihm die Schönheit der griechischen Kunst aufgehn zu lassen'. Was Passavant damit im Sinne hat, ist hier nicht ganz klar, denn in der Folge erst lesen wir weiter bei ihm: 'Die Schule von Athen zeigt in ihrer handelnden Beweglichkeit die volle Freiheit künstlerischen Ausdruckes, ein um so wunderbareres Phänomen, als die antiken Werke die Raphael benutzen konnte, das heifst die Sculpturen, ihm hierfür nicht das mindeste zu gewähren im Stande waren'. Mit Sculptur bezeichnet Passavant hier, wie er selbst sagt, die Werke der antiken Kunst überhaupt. Geschnittene Steine, Vasengemälde, Ueberreste von Malerei und dergleichen werden nicht etwa im Stillen ausgenommen. Was bleibt da noch übrig? Das einzig, dafs Raphael seine schöpferische Begeisterung an den Schriftstellern entzündet hätte. Passavant erzählt dann auch von tiefen Studien der Philosophie, des inneren Lebens, der ganzen Anschauungsweise des Alterthumes,

welche Raphael unter dem Beirathe der vorzüglichsten, damals in Rom lebenden Gelehrten vorgenommen hätte.

Ueberliefert findet sich jedoch nichts von solchen Studien. Meiner Ansicht nach, welche ich andernorts zu begründen versucht habe, ist die moderne Deutung der Schule von Athen als einer Darstellung der griechischen Philosophie in ihren vorzüglichsten Vertretern unrichtig, vielmehr zu dem zurückzukehren was Vasari als ihren Inhalt bezeichnet, und was im 15. und 17. Jahrhundert widerspruchslos recipirt worden war. Raphaels griechische Gelehrsamkeit wäre damit freilich beseitigt. Allein nehmen wir an, die moderne Auslegung der Schule von Athen sei eine bewiesene Sache und Raphaels zum Zweck ihrer Darstellung erworbene Kenntnifs des Alterthums eben so feststehend: wie höchst seltsam, ja geradezu unerklärlich dann, dafs das Gemälde selbst auch nicht eine Spur dieser Versenkung in das antike Leben aufweist.

Und so beschränkt sich denn Rumohr, der einzige bisjetzt, der Raphaels Thätigkeit durchaus übersehn und aus sich selbst beurtheilt hat, darauf, ein Gefühl für Harmonie in den einzelnen Gestalten als das Ergebnifs einer Einwirkung der Antike auf Raphael zu constatiren. Diesen Vortheil habe bereits Perugino ihr entnommen und auf seinen grofsen Schüler verpflanzt. Weniger konnte kaum gesagt werden. Und dies wenige noch läfst sich beschränken. Denn es rundete Perugino allerdings die Figuren voller und harmonischer als seine Vorgänger, gab ihnen auch einzeln mehr hervortretende Geltung wo die Andern mit grofsen Massen operirten, allein es bedurfte zu diesem Fortschritte nur des Einflusses der Sculptur überhaupt, nicht nothwendiger Weise aber der antiken. Dem Alterthume soll hier nichts von seinem Ruhme genommen werden. Die Bildung der Jahrhunderte von denen ich rede beruht auf ihm. Auch auf die Malerei hat es eingewirkt, insofern als keine Kunst abgetrennt von dem allgemeinen Gange der geistigen Entwicklung betrachtet werden kann. Worum es sich hier aber handelt, ist ein plötzlicher, in wunderbarer Weise fördernder Einflufs der antiken Kunst, der sich zu Rom unter dem Pontificate Julius des Zweiten vollzogen haben soll, und dem wir die Blüthe der italiänischen Malerei zu verdanken hätten.

Solche Annahmen haben etwas verlockendes. Man stellt culturgeschichtliche Epochen gern als mit einem Schlage eintretend hin. In der Nähe besehen, gestalten sich solche Umwandlungen langsamer.

Die Blüthe der italiänischen Kunst im 16. Jahrhundert entwuchs allmählich und sicher dem Boden den die vorangegangenen Zeiten und Meister vorbereitet. Die Werke antiker Sculptur welche Raphael 1508 in Rom traf waren nicht sehr zahlreich. Man betrachtete sie weder der Technik, noch der Idee nach als unübertrefflich oder unerreichbar. An griechischen Werken besafs man wohl überhaupt nichts; an Vasen, Bronzen und Steinen keine überraschenden Sammlungen. Dagegen blühte rings um Raphael, in Rom sowohl als in Florenz, die lebendige florentinische Kunst, in einer durch zwei Jahrhunderte fortlaufenden, Künstlern wie Publikum vertrauten Entwicklung und in ausgedehnter, kräftiger, momentaner Thätigkeit. Raphaels Phantasie, in Florenz mit Anschauungen reichlich ausgefüllt, stiefs auch in Rom, man könnte sagen wohin er blickte, auf Werke ihm bekannter Meister. Alle die grofsen Florentiner hatten in Rom gearbeitet. Ihre Werke und die Natur hatte Raphael sich anzueignen gesucht, sie bildeten die Grundlage seiner Anschauungen. Die antiken Sculpturen, mochten sie ihn noch sosehr mit Staunen erfüllen, pafsten nicht in den Kreis seiner Ideen und vermochten sich beim unbewufst combinirenden Schaffen seiner Phantasie nicht unter das Altbekannte einzudrängen. Masaccio, Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Lionardo, Michelangelo standen da als die Meister, deren frische Arbeiten zur Nacheifrung anspornten. Ihre Wege schlug Raphael ein und erreichte auf ihnen was er in seinen ersten Jahren Grofses in Rom zu Stande gebracht hat.

Indessen stellt sich dies nun auch als das wirkliche Verhältnifs dar und mufs die Zauberei der Antike als eine kunsthistorische Mythe betrachtet werden: fremd blieben die Werke des Alterthums Raphael nicht, und auch einflufslos auf seine Entwicklung sind sie nicht geblieben. Gerade bei Raphael (während Lionardo wenig Anhaltspunkte gewährt, Michelangelo aber in späteren Jahren erst antike Motive selbständig vernutzte wo er sie gebrauchen konnte) läfst ein Contact sich nachweisen und ein ihm entspringendes Ergebnifs sich mehr als vermuthen. Raphael nahm die antike Welt in sich auf. Nur anders fassen müssen wir die Formel, der Zeit nach sowohl, als auch der Art und Weise nach: wie diese Berührung eintrat.

Raphaels künstlerische Wandlungen sind bekannt. Man glaubte bisher als letzten grofsen Umschwung seines Geistes jenen Fortschritt annehmen zu müssen der sich in der Schule von Athen zeigt. Mit

ihr nimmt er die gewaltige Maniera an, die als das Merkmal seiner römischen Wirksamkeit im Ganzen betrachtet wird. Zwar bleibt Raphael auch innerhalb ihrer nicht derselbe. Theilweise vervollkomnet er sich, theilweise aber auch läſst er eine gewisse Lässigkeit eintreten in späterer Zeit. Gerade im Begriff, diesen Fehler durch ein ungemeines Werk, die Transfiguration, wieder gut zu machen, so stellt Vasari die Dinge dar, stirbt er mitten in der Arbeit. Rumohr scheint Raphaels wahre Blüthe unter Julius den Zweiten zu verlegen. Ich bin dieser Meinung nicht. Jedenfalls aber muſs Raphaels römische Thätigkeit in zwei Hälften getheilt werden die mit der Regierungszeit der beiden Päbste etwa zusammenfallen. Und als Beginn der zweiten Hälfte nehme ich die Zeit an, wo die Antike auf ihn zu wirken beginnt.

Als er 1508 nach Rom kam, 25jährig, stand er unter dem Einflusse der Lehren Lionardo's. Zeugniſs hierfür legt seine erste römische Arbeit ab, die anfängliche, frühste Skizze zum Parnaſs, in einem Stiche Marc Antons uns bewahrt geblieben.

Vergleichen wir dieses Blatt mit dem ausgeführten Gemälde, so möchte man kaum denselben Meister für beide Compositionen annehmen. Eine Anzahl wenig belebter, meistens silhouettenartig im Profil genommener Gestalten erblicken wir, ziemlich unverbunden vor und nebeneinande raufgestellt. Hier und da ein schüchterner Versuch Verkürzungen anzubringen. Dünne Gewänder, welche viel Nacktes frei lassen, glatt aufliegend auf den Muskelflächen, zurückweichend um die Umrisse, und in den Tiefen dicht und fein gefältelt. So hatte Lionardo die Gewandung vorgeschrieben. Die Antike könnte ihn auf dieses Princip (das nur in seinen Aussprüchen übrigens und weniger in seinen Werken auf uns gekommen ist) geleitet haben. Auch Michelangelo kam in späteren Zeiten auf Aehnliches. Raphaels Parnaſs enthält in dieser ersten Fassung dadurch ein fast antik basreliefartiges Ansehn, und man dürfte hier bereits an direkten Einfluſs der römischen neuen Umgebung denken. Es erinnert sogar der hier die Leier spielende Apoll an den Apoll eines pompejanischen Wandgemäldes, welches in Panofka's Programm des Winckelmannsfestes heute vor 20 Jahren für Apoll und Thyia erklärt worden ist. Darauf hin lieſse sich annehmen, es sei Raphael vielleicht auf einem geschnittenen Steine ein ähnliches Motiv zu Gesichte gekommen.

Hätten wir jedoch in dieser frühsten Skizze des Parnaſs wirk-

lich eine Frucht unmittelbarer Einwirkung der Antike auf Raphael vor uns, so wäre doch nur die Schnelligkeit erstaunlich mit der er diese Richtung sogleich wieder verlassen und das alte Gleis aufgesucht hat.

So weit ich mir den Verlauf der Dinge klar zu machen im Stande bin, liefs es Raphael bei dieser ersten Skizze des Parnafs vorerst bewenden und ging zur Composition der Disputa über, deren allererster Entwurf wohl ziemlich in demselben Geiste gehalten war. Er stellt sich dar in einem jetzt in Frankfurt befindlichen, den unteren Theil der linken Hälfte des Gemäldes und zwar in nackten Gestalten zeigenden Blatte. Raphael hatte die Skizze mithin bereits zur Ausführung bestimmt und Aktstudien dafür angefangen. Die Magerkeit, die profilartige Aufstellung, und etwas Steifes, Aengstliches in den Figuren läfst hier durchaus die Hand wiedererkennen, welche die Gestalten des Parnasses zusammenstellte. Eine Umgestaltung der ganzen Composition deutet eine jetzt in Wien befindliche Zeichnung an: derselbe Theil des Gemäldes, in bekleideten Gestalten aber. Die Gewandung steht hier zwar hoch über der des Parnafs, immer aber sind die Figuren noch zu keiner ächten Freiheit in der Bewegung gelangt. Sehr bedeutend ist der Unterschied verglichen mit der Freske selbst. So durchgreifend sogar, und völlig andere Principien verrathend, dafs ich diese letzte Umgestaltung des Werkes nur dem Einflusse des Michelangelo zuschreiben kann, und mich der Annahme zuneige, Raphael sei sogar vor der letzten Ausführung der Disputa bereits in der Sistinischen Kapelle gewesen wo Michelangelo arbeitete.

Es war nicht nöthig dafs Michelangelo schon irgend etwas vollendet hatte damals. Raphael braucht nur seine Cartons oder Entwürfe gesehn zu haben. Für einen Genius wie ihn genügte ein Blick um zu begreifen worauf es ankomme. Bramante, erzählt Vasari, liefs ihn heimlich in die Kapelle ein. Ist auch der Zusatz falsch, es habe dieser Einbruch stattgefunden während Michelangelo auf der Flucht abwesend von Rom gewesen sei, so nimmt das doch der Sache selbst nichts an ihrer Glaublichkeit. Man müfste, fehlte diese Ueberlieferung, etwas Aehnliches als Hypothese aufstellen.

Denn es erscheint mir unstatthaft, da der Zusammenhang mit Michelangelo ein unabweislicher ist, Raphaels plötzliches Uebergehen zu ganz anderen Formen einzig aus einem inneren Aufschwunge seiner Natur zu erklären. Es handelt sich um ganz bestimmte Dinge.

Um eine neue, grofsartigere Art Gestalten aufzufassen und Gewänder um sie zu legen. Raphael mufs etwas vor Augen gehabt haben, etwas Neues das Neues in ihm erzeugte. Und nicht wir heute sind die ersten die diesen Aufschwung und die Nachahmung des Michelangelo als Ursache erkennen. Bekannt ist was Julius der Zweite zu Sebastian del Piombo sagte: Raphael habe, nachdem er die Werke des Michelangelo gesehn, sofort die Manier des Perugino verlassen und ihn nachgeahmt.

Ich übergehe was ich über diese Dinge andernorts bereits bemerkt habe, führe hier jedoch etwas bisher unerwähntes an: eine kleine Bestätigung dafs Raphael vor Conception der Schule von Athen wenigstens in der Sistinischen Kapelle gewesen ist. Nicht Michelangelo's Werke nämlich fand er allein dort, sondern auch die grofse Reihe historischer Gemälde welche zwanzig Jahre früher die vornehmsten Meister der Zeit ausgeführt und die, eins ans andre stofsend, einen weiten Kranz bilden. Nun erinnert sich wohl ein Jeder der die Schule von Athen kennt, des die Treppe hinaneilenden, uns den Rücken zuwendenden Jünglings, der mit beiden Händen nach dem auf den Stufen liegenden Diogenes deutet. Wohl, diese Gestalt finden wir auf dem Gemälde Botticelli's in der Sistina, das die Schicksale Mosis darstellt, so genau wieder, dafs die Annahme einer Entlehnung hier kaum abzuweisen ist. Vasari zufolge ist die Schule von Athen das erste römische Werk Raphaels. Einstimmig pflegt man jedoch heute die Disputa als das frühere anzunehmen. Ich mufs gestehn, dafs ich, obgleich ich bisher dieser Meinung selbst zustimmte, Vasari's Angabe dennoch für die richtigere zu halten anfange. Wahrscheinlich wurde die Schule von Athen erst nach jenem Besuche Raphaels in der Sistina concipirt und ging sogleich aus dem Vollen der neuerworbenen Anschauungen hervor; während bei Parnafs und Disputa ältere Compositionen vorlagen, welche zwar umgestaltet wurden, immer aber von der alten Unfreiheit nicht ganz erlöst werden konnten.

Raphael arbeitete nachgehends in diesem Sinne nicht weiter. Als eine neue Erweiterung seiner Macht tritt jetzt ein was man aus einer Berührung mit venetianischer Malerei hat erklären wollen: sein Colorit nimmt Gluth und Tiefe an. In den ferneren Compositionen der Vaticanischen Gemächer beginnt die seltsame Vermischung realer, fast genrehaft moderner Elemente mit idealen Gruppen und

Gestalten dicht daneben. Die Vertreibung Attila's und der Sturz des Heliodor zeigen diese Manier am prägnantesten. Die Päbste kommen da mit ihren Leuten so leibhaftig alltäglich von links angeritten, als wäre was auf der andern Seite und in der Luft geschieht, nur eine tragische Scene die Schauspieler aufführen. Die Messe von Bolsena offenbart diese Neigung zum Realismus dann in vollster und herrlichster Gestalt. Zu jener Zeit entsteht die Madonna von Fuligno, das Frauenportrait mit 1512 das man dem Giorgione selber hat zuschreiben wollen, und andere Werke die in ihrer Farbenblüthe und Natürlichkeit zu Raphaels entzückendsten Arbeiten gehören.

So etwa stand es mit ihm um 1513 und 14. Wohin wendet er sich nun? Für seinen Ruhm scheint er Alles gethan zu haben bereits, nur Eines nicht: Werke fehlten noch die den rauheren Accent männlicher Selbstständigkeit trugen der aus Michelangelo's Gestalten herausklang. Warum fehlen solche Werke? Und hier nun zeigt sich daſs Raphael alles dies gethan ehe er sein dreissigstes Jahr vollendete.

Dieses Jahres bedarf es aber, ehe gewisse Dinge im Menschen zur Reife gelangen. In der Mitte unseres Lebens, vom 30sten zum 35sten Jahre etwa, ändert sich die menschliche Natur durchaus. In jener ersten Hälfte giebt man unbekümmert seine Kräfte aus, sucht sie eben so unbekümmert, gleichviel woher, neu zu ersetzen, und wendet sich, ohne daſs von Inconsequenz gesprochen werden dürfte, vom Einen zum Andern. Dieses Schwanken findet ein Ende in der zweiten Lebenshälfte. Man überschlägt sein Vermögen, zieht sich ihm gemäſs eine für die Zukunft innezuhaltende Linie und weist fremden Einfluſs von sich. Bei gewöhnlichen Geistern äuſsert sich dieses Ueberschreiten der Mitte nicht selten durch einen gewissen Quietismus, Pedanterie und Abweisen neuer Gedanken, bei produktiven Naturen dagegen, und zwar am glänzendsten bei Künstlern, zeigen die Werke der früheren und späteren Periode so verschiedene Eigenschaften daſs sie sich aufs schärfste scheiden lassen. Byron spricht aus, man könne mit einem Manne unter 30 keinen Umgang haben, Lessing beansprucht dieses Alter für den als erste Bedingung der eine Tragödie schreiben wolle: keine Geringschätzung liegt in diesen Aeuſserungen, sondern nur eine petitio die wir vor der Mitte unserer Existenz nicht zu erfüllen vermögen: im Leben das zu zeigen was wir im höchsten Sinne Charakter, und im Schaffen das was wir

Styl nennen. Goethe hat in seinem Werther und in seinem eigenen Leben während er am Werther schrieb Charakter genug, Raphael in seiner Schule von Athen Styl genug gezeigt, beide noch weit entfernt von 30 Jahren. Es ist nicht das was ich meine. Denn beide erlangten später doch erst die Stätigkeit und die bewuste Beherrschung ihrer Mittel, deren Besitz und Anwendung ich mit Charakter und Styl hier hauptsächlich andeuten will.

In die Zeit nun, zu der dieser Uebertritt Raphaels in die zweite Lebenshälfte geschehn sein kann, fällt die sichtbare Einwirkung der alten Kunst auf die seinige.

Um 1512 malte er in der Farnesina den unter dem Namen Galatea bekannten Triumphzug der Amphitrite, eine bis ins Genaue zutreffende Illustration des Einganges des Psychemärchens bei Apulejus. Verglichen mit seinen früheren, auch noch den gleichzeitigen Arbeiten, erscheint diese Freske wie das Werk eines antiken Malers. Das colossal wirkende Alleinstehn der Figuren, alle soviel als möglich in den Vordergrund gebracht, das Bedecken der ganzen Bildfläche womöglich, das steile Aufsteigen des Grundes dafs die Gestalten sich ebensosehr übereinander als hintereinander zeigen: all dies deutet an dafs Raphael für seine Composition die Art und Weise der Alten studirt nnd nachgeahmt habe.

Rumohr tadelt die grellen Fleischtöne des Gemäldes. Mir scheinen sie, und sie mufsten ihrer Zeit noch viel greller wirken, weder einem Fehler des Meisters noch der Rohheit eines ausführenden Schülers, auch nicht dem Umstande beizumessen, dafs sie beim Putzen des Bildes erst späterhin zum Vorschein gekommen. Vielmehr, Raphael scheint erkannt zu haben dafs die Alten durch entschieden, aber wohlabgewogen nebeneinander gesetzte scharfe Farben, glückliche Effekte erzielten. Und ich frage, wer, selbst wenn er in jenen Tadel, der in der Folge auch auf die späteren Deckengemälde der Farnesina ausgedehnt worden ist, einstimmte, hätte ein anderes Gefühl aus dem Gartenhause Chigi's mitgenommen, als den Eindruck der festlichsten, frischesten und passendsten Ausschmückung angenehmer Räumlichkeiten?

Und gerade die sechs Jahre welche zwischen der Galatea und der Vollendung der übrigen Wandgemälde der Farnesina mitten inne liegen, zeigen dafs Raphael hier nach Principien verfuhr. Nicht anders behandelt er jetzt die Fortsetzung seiner Malereien im Va-

tikan. Die Gestalten zeigen sich rauher, schärfer, jede scheint gröfseren Spielraum zu bedürfen, die Umrisse treten mehr hervor, die Farbe mehr zurück. Am stärksten aber bezeugen die Sistinischen Teppiche den Umschwung in Raphaels Anschauungen. Vollkommen beherrscht er seine Mittel hier, und leistet aus bewuster Kraft das Grofsartigste, das ihn mit Michelangelo nun auf gleiche Höhe stellt.

Die fertige Ausführung seiner Conceptionen kann er hier um so sicherer Andern überlassen jetzt, als er im Carton bereits die Idee ganz zur Erscheinung bringt. Dafs er die Farben deshalb aber nicht zu gebrauchen verlernte, zeigen die Madonna della Sedia oder die Dresdner. Nur schärfer unterschied er die Fälle wo und wie das Colorit zur Anwendung kommen müsse. Bei den Teppichen stand es sogar im Wege, bei den Fresken empfahl sich die gröfste Einfachheit. Man vergleiche Disputa und Schule von Athen mit der Predigt des Paulus, der Heilung des Lahmen oder mit dem Burgbrande: wie einfache Quartette stehen sie umfangreichen, bis ins feinste nüancirten Symphonien gegenüber. Diese reizender, verführerischer, erschöpfender; jene gröfser, gewaltiger, ruhiger. Derselbe Unterschied, wenn wir die Deckengemälde der Camera della Segnatura mit denen der Loggia in der Farnesina vergleichen. Jene machen einen mehr miniaturartigen Eindruck; während die Götter hier so grofs und lebendig in den blitzblauen Himmel hineinragen! Dort bewundert man die Kunst, hier wird man mit fortgerissen. Denken mufs ich hier, wie die Freunde Chigi's, unter diesem Zelte tafelnd, sich mit zu den Wolken aufgetragen fühlten auf denen sie über sich die Olympische Gesellschaft so sicher gelagert sahn.

In welchem Maafse aber nun ist der Umschwung in Raphaels Natur hier dem Miteingreifen der Antike zuzuschreiben? Dafs er um der Galatea willen die alte Kunst studirt habe, war eine blofse Annahme, und sie bewiese, selbst wenn wir sie zugeben, nur seinen praktischen Sinn für den einzelnen Fall. Jene Beobachtungen über die Wirkung der Farben, und, mehr noch, seine Umkehr zum Einfachen, Grofsen: beides konnte jetzt seinem eignen Geiste allein entfliessen. Nicht umsonst hatte Raphael alle Eindrücke in sich aufgenommen: die Zeit war eingetreten, aus dieser Verwirrung als ein ganzer Genius hervorzugehn. Nichts anderes war geschehen auch. Und deshalb, wenn ich von dem Einflufse der Antike rede, als dem letzten was Raphael Fremdes in sich aufnahm, so kann nur von

Vermuthungen die Rede sein denen die Wahrscheinlichkeit nicht ganz abgeht. Was uns zu Hülfe kommt aber bei dem was ich als eine Art von Beweisführung dafür geben darf, sind Raphaels äufsere Verhältnisse.

Bramante wollte ihn zu seinem Nachfolger im Bauwesen des Sanct Peter machen. Ein gründliches Studium der antiken Architektur, damals die hergebrachte Vorschule, war nothwendig. Um 1512 mag hier ein ernsthafterer Anfang gemacht worden sein. Bald genug geht Bramante mit Tode ab und Raphael erhält einen Theil seiner Stellung. Nicht lange und er ist der Mann ohne dessen Bewilligung kein Stück antiken Marmors in Rom vernutzt werden darf. Raphael lebt sich ganz ein in die antike Stadt wie sie einst dastand. Er studirt, wie er selbst von sich sagt, die Autoren dafür. Fabius Calvi wohnt in seinem Hause um den Vitruv zu übersetzen. Raphael selbst verfasst den berühmten Bericht über die Aufnahme des alten Roms, den man ohne eine Spur von Berechtigung der vorzüglichen Mitarbeiterschaft des Grafen Castiglione zugeschrieben hat. Warum soll ein fertiger Mann wie Raphael bei so ernstem Angriff wichtiger Dinge nicht selbst die Fähigkeit erwerben so zu schreiben? Statt dieses ehrenvolle Zeugnifs geistiger Reife ihm zu entreifsen, wollen wir darin lieber ein Denkmal der Höhe sehen zu der er sich emporgearbeitet.

Unmöglich konnten diese Studien sich doch nur auf Architektur erstrecken. Raphael, lesen wir bei Vasari, hatte durch ganz Italien bis Griechenland seine Leute die die Ueberreste der antiken Werke für ihn zeichneten. Raphael, wenn er sich so in das Alterthum vertiefte, mufste es jetzt ganz zu umfassen suchen.

Ich will nicht als Beweis hierfür anführen was sich in unbedeutenderen Merkmalen etwa zusammenbringen liefse. So die die Antike copirenden oder in ihrem Sinne gezeichneten Blätter mit Satyrn, Faunen, Amoren und dergl., zumeist in Stichen Marc Antons auf uns gekommen. Antike Gegenstände mufsten sich Raphael wie Andern aufdrängen in Rom, und er skizzirte sie ohne weitere Consequenzen. Aus seiner frühsten Zeit schon haben wir das Blatt mit den Grazien der Bibliothek von Siena.

Von gröfserem Belange schon wären die Schüsseln für Chigi, die Grottesken der Loggien, des Badezimmers des Cardinal Bibbiena, der palatinischen Villa und der Magliana. Man könnte hier sagen,

die Laune der Auftraggeber habe das hervorgerufen; aber auch dagegen: Raphael würde nichts angenommen haben was ihm nicht zu Sinne gewesen.

Ein Zufall ferner könnte genannt werden, dafs ein heute in der Gartenfaçade der Villa Medici eingemauertes Basrelief das Motiv des Opfers von Lystra enthält. Auch Michelangelo, wenn er, wie behauptet wird, seine Judith dem unter dem Namen Siegelring des Michelangelo bekannten Steine entnahm, that dies, ohne dafs man sagen könnte er habe die Antike dafür studirt.

Ganz freiwillig jedoch erscheint Raphaels Eingehn auf die antike Kunst bei einer Composition die er ohne Auftrag und ohne anderen Beweggrund als die eigne Anmuthung auf die Wand seines Gartenhauses malte: die Vermählung Alexanders mit Roxane.

Betrachten wir die herrliche dafür entworfene Zeichnung der Albertinischen Sammlung, welche die Scene in nackten Figuren darstellt. So antik sind diese Gestalten gedacht als hätte sie ein griechischer Meister hingestellt. Und hier wissen wir zudem: Raphael wollte in griechischem Geiste arbeiten. Sein Werk ist der Versuch das von Lucian beschriebene Gemälde wiederzuerschaffen. Und dafs ihm dies so glücklich gelang, darf wohl zu der bestimmten Folgerung ausgebeutet werden: es müsse die classische Ruhe und die Grofsartigkeit der Arbeiten seines reiferen Alters auf das der Antike zugewandte Studium zum Theil mit zurückgeführt werden.

Hierfür nun einen letzten Beweis auf den ich vor Kurzem zufällig aufmerksam geworden bin.

Die französische Regierung hat die Trajanssäule formen lassen und es sind aus der langen Reihe der Ausgüsse zwei in das hiesige neue Museum gekommen. Eins dieser Basreliefs giebt einen Kampf zu Wasser und zu Lande. Der Grund ist der Länge nach getheilt: in dem an den vorderen Rand stofsenden bewegten Gewässer sehen wir Bewaffnete zu Fufse und zu Pferde, schwimmend, versinkend oder sich rettend umherarbeiten.

Denselben Anblick bietet Raphaels Constantinschlacht. Wobei zu bemerken dafs Passavant zufolge die erste Skizze dieser Composition gleichfalls eine mehr querdurchlaufende Scheidung in Land und Wasser zeigt, während auf dem Gemälde der Flufs soweit er sichtbar ist, wie ein Dreieck von rechts her in das Gemälde einstöfst. Hier nun sehen wir den unterliegenden Kaiser zu Pferde rückwärts

in den Wellen versinkend. In höchst genialer Weise ist diese Figur, Rofs und Reiter, aus zwei Figuren des römischen Basreliefs, die einander dicht gegenüber eigentlich dasselbe Motiv zeigen, zusammengesetzt. Raphael mufs sie vor Augen gehabt haben.

Auffallend auch was Passavant von einigen Pferdeköpfen der angeführten Skizze sagt: sie erschienen als so entschiedene Copien griechischer Vorbilder, dafs anzunehmen sei Raphael habe gerade damals dergleichen empfangen und angewandt.

Und so: bei Raphaels vielleicht letzter Arbeit die deutlichste Benutzung antiker Werke.

Ich schliefse hier ab. Genauere Ausführung der von mir entwickelten Gedanken würde ohne Zweifel möglich sein, langte das dafür in Berlin zugängliche Material aus. Wie Raphael's Verhältnifs zur Kunst des Alterthumes zu fassen wäre, erlaube ich mir noch einmal kurz zu wiederholen: Direct fördernder, sich plötzlich aufdrängender Einflufs der Antike ist weder bei ihm noch bei den andern hervorragenden Meistern der italiänischen Blüthezeit bemerklich. Wohl aber bei Raphael in reiferen Jahren freiwilliges Eingehn. Von einem Zufall dürfen wir im Hinblick auf seine so höchst normale Natur hier kaum reden; dafs wir ihn in dem Momente wo die männliche Selbständigkeit durchbricht, in Contact mit der Antike gewahren, scheint auf ein Gesetz hinzudeuten.

Gœthe und Schiller hätten von Anfang an die Antike, hier natürlich mufs zunächst von Litteratur die Rede sein, sich aneignen können wenn sie gewollt. Alle Wege dahin standen ihnen offen. Dennoch, jedem von beiden in seiner Weise, tritt sie erst dann in sichtbarem Einflusse nahe, als einer wie der andere, an einem bestimmten Abschnitte der Entwicklung angelangt, durchaus geeignet dafür erscheint diesen gröfsten aller Eindrücke als letzten und bleibenden auf sich wirken zu lassen. Fast erscheint es, als sei die edle Ruhe und die Gemessenheit des antiken Geistes in jüngeren Jahren nicht so haftbar; als bedürfe es des Entgegenkommens der Erfahrung, als sei dies höchste Product der menschlichen Cultur von vornherein dazu bestimmt, den letzten Platz in der Reihe erziehender Eindrücke einzunehmen, dann aber zugleich auch dazu ausersehen, in seinem Einflusse zu verharren und Allem was fernerhin zur Entstehung kommt, einen unauslöschlichen Stempel aufzudrücken.

WEITERE BEMERKUNGEN ZUM VORHERGEHENDEN.

Soll eine auf vernünftige Kritik gegründete Untersuchung der frühsten römischen Thätigkeit Raphaels an Stelle der bisherigen Betrachtungsweise treten, so mufs damit begonnen werden den Standpunkt zu erkennen auf dem wir stehn.

Man hat sich bisjetzt begnügt, Raphaels Fresken wie sie im Vatican stehn, ästhetisch zuf sich wirken zu lassen.

Man hat das was von Passavant als Resultat dieser Wirkung auf sich und seinen Kreis ausgesprochen worden ist, deshalb weil es zwanzig bis dreifsig Jahre lang unangefochten blieb, als ausgemacht richtig acceptirt.

Dies umsomehr, als alles was nach Passavant über diese Werke geschrieben worden ist, seine Darstellung zum Ausgangspunkte genommen hat.

Sosehr hat man sich in diese Art die Dinge zu behandeln eingewöhnt, dafs ein Versuch, sie anders aufzufassen, von vornherein etwa als das Gelüsten eines Revolutionärs, welcher legitimes Recht antastet, erscheinen möchte.

Nirgends findet sich auch nur die Neigung, den von Passavant und seinen Anhängern aufgestellten Satz: Vasari's Erklärung der Schule von Athen und Disputa sei verwirrt und unbrauchbar, zu beweisen, oder auch nur: diese Verwirrung als solche darzulegen. Vasari ist verurtheilt worden, ohne Procefs und ohne Akten, durch eine blofse Anklage, gegen die Niemand in seinem Namen appellirt hat. Und sosehr ist dies Urtheil gleichfalls in den Zustand ausgemachter Wahrheit hineingerostet, dafs ein Drehen daran, oder nur der Wunsch einer Untersuchung als ein bedenkliches Gelüsten, die Absicht jedoch, Vasari vielleicht sogar vertheidigen zu wollen, als eine gar nicht zu duldende angesehn wird. Niemals ist man bei der Frage über die Priorität der Schule von Athen oder Disputa mit derjenigen Beachtung aller Umstände zu Werke gegangen, ohne die heute derartige Untersuchungen nirgends sonst als genügend angesehn werden.

Ich erinnere an Ilias und Odyssee. Bis zu einer gewissen Zeit hatte man nur die beiden Werke als Ganzes vor Augen. Nun fing man an Theile zu scheiden, dann grammatische Untersuchungen an-

zustellen und so weiter bis auf die Studien der neusten Zeit. Angenommen nun, es tauchten frühere Formen dieser Gedichte auf, die das gegenseitige Verhältnifs sowohl als die allmählige Entstehung in ganz anderer Weise noch erhellten als es die mühsamen, dieser Hülfe noch entbehrenden Forschungen der heutigen Gelehrten im Stande sind: würde man denjenigen die immer nur die beiden fertigen Werke im Auge halten und all diesen Zuwachs ignoriren wollten, ihren Standpunkt überhaupt als einen möglichen concediren? Ja, wenn sie bewiesen es sei all dieses neue Material schlecht benutzt worden. Oder wenn sie darlegten, es ergäben sich bei richtigerer Benutzung dieses neuen Materials doch nur genau dieselben Resultate die man aus der Betrachtung der Gedichte an sich und allein zu gewinnen im Stande sei. Führten sie den Beweis wirklich, so möchte ihnen erlaubt sein, das neue Material unberücksichtigt zu lassen. Unter andern Bedingungen aber nicht. In einem solchen Stande der Kindheit jedoch befindet sich die moderne Kunstwissenschaft, dafs man das erste Erfordernifs fruchtbarer Kritik: Sammlung und Vergleichung des gesammten Materials, Anfangs gar nicht ins Auge gefafst, dann aber in einer Weise abgewiesen hat, als könne auf diesem Gebiete von methodischer Behandlung überhaupt nicht die Rede sein.

Allerdings ist es störend, bei längst für sicher angesehenem Eigenthum plötzlich den Titel des Besitzes nachweisen zu sollen.

Wer seine Freude bisher daran gehabt hat, über die Bedeutung und Benamsung der einzelnen Figuren in Schule von Athen und Disputa innerhalb der Geschichte der griechischen Philosophie und in der Kirchengeschichte Studien zu machen, wird sich nicht gern herbeilassen, nachträglich auf die Frage einzugehn: ob zu solchen Untersuchungen überhaupt hier Veranlassung vorliege. Auch mag er sich im Rechte glauben, diejenigen, die vor allem jetzt darauf dringen diese Frage zuerst zu lösen und zwar methodisch zu lösen, für Feinde zu halten, denen es nur darum zu thun sei in ein altes wohlberechtigtes Studium unnützen Zweifel und Beunruhigung hineinzutragen. Auch mufs das als sehr natürlich angesehn werden, dafs aus dieser Unlust die Lust entspringt, sich auf nichts einzulassen und ruhig beim Alten stehn zu bleiben. Allein ich möchte selbst denen die auf diese Seite treten den Vorschlag machen, in der Stille die Sache zu prüfen und ihrerseits das Material der Handzeichnungen theils vorerst herbeischaffen zu helfen, theils selbst zu

vergleichen, zu dem einen Endzwecke natürlich nur, die von mir eingeführten Neuerungen zurückzuweisen. Eine Darstellung der Geschichte der griechischen Philosophie aus der Schule von Athen herauszudeuten, ist ja als möglich bereits gezeigt worden; die Literatur des 16. Jahrhunderts in ihren handschriftlichen Denkmälern ist nach manchen Richtungen noch so wenig bekannt, ja das davon Gedruckte oft noch so reich an ungeahnter Ausbeute, dafs es sich der Mühe lohnte auf neue Daten Jagd zu machen. Die Behauptung, Vasari sei unzurechnungsfähig diesem Gemälde gegenüber, liefse sich vielleicht ja durchführen, sowie der Beweis schaffen, dafs die von mir ausgehende Benutzung der Skizzen und Studien für die Umdatirung der Gemälde eine unrichtige sei und bei anderer Betrachtung ganz andere Resultate hervortreten würden. Warum bei einer so wichtigen Frage sich der Mühe methodischer Untersuchung entziehen wollen?

Die Methode aber nach welcher hier verfahren werden mufs, ist weder eine neue noch eine bisher unangewandte; sie besteht in der bei wissenschaftlichen Dingen heute allgemein gebräuchlichen scharfen Behandlung des Materials.

Bei Vasari würde demnach das nächstliegende sein, dafs man seine Beschreibung der Gemälde sprachlich untersuchte, sie darauf mit den Werken vergliche, und endlich, je nach erlangter Ueberzeugung, darlegte warum sie zutreffend sei oder warum sie Unmögliches enthalte.

Für die Priorität der Gemälde untereinander müsten alle Skizzen unter sich und mit den Werken verglichen werden. Etwanige Aehnlichkeiten mit Arbeiten anderer Künstler wären zu constatiren. Zu entscheiden endlich bei einzelnen Figuren, in welchem Verhältnisse successiver Entstehung sie zu einander ständen.

Als Erstes würde sich bei dieser Vergleichung der vorhandenen Skizzen jedenfalls nun die Aufgabe herausstellen, diese Blätter selbst chronologisch zu ordnen, und wiederum, wenn sich auf ihnen Aehnlichkeiten der Motive finden, das Verhältnifs derselben zu prüfen. Nehmen wir z. B. jene Figur der Schule von Athen deren Motiv ich in einer andern des Botticelli in der Sistina wiedererkannte: die Wahrscheinlichkeit ist fast nicht abzuleugnen, Raphael habe Botticelli's Figur gesehn ehe er die seinige concipirte. Nicht um einen Einfall handelt es sich hier, den man nach Belieben berücksichtigen kann oder nicht, sondern um eine Feststellung die unum-

gänglich ist. Und das um so mehr als gerade dieses Motiv innerhalb der florentinischen Kunstentwicklung seine eigne nachweisbare Geschichte hat. Diese uns den Rücken zudrehende, leise nach der einen Seite sich wendende, das eine Bein mit erhobener Ferse rückwärts ein wenig uns entgegenstreckende, meistens mehr nach der rechten oder linken Seite des Gemäldes hin im Vordergrunde stehende männliche Gestalt findet sich namentlich bei Andrea del Sarto zu öfteren Malen, und es ist interessant zu vergleichen wie die beiden, von einander ganz unabhängigen Meister das Motiv ausgebildet haben. Man würde bei einer solchen Vergleichung dann entdecken, es sei auch auf der Disputa die einzelne Gestalt auf den Stufen eine Variation desselben Motivs, und es möchte zu bedenken sein, welche von beiden Figuren in ihrer definitiven Ausführung als die zuerst erfundene gelten müsse. Zuerst habe ich sie auf einem Gemälde Masaccio's in der berühmten Capelle gesehen wo Raphael zeichnete. Hier freilich in einfachster Form. Vielleicht dafs die Gestalt der Disputa direct von da entsprang, während die der Schule von Athen einen Umweg über Botticelli nahm, zwischen diesem und Masaccio vielleicht aber würden Mittelglieder liegen die sich augenblicklich nicht angeben lassen. Auf einem Studienblatte des Lionardo sogar (von Marville photographirt) treffen wir sie an, für das sich jedoch die Zeit nicht feststellen läfst.

Zurückweisen lassen sich solche Untersuchungen nicht. Einwerfen dürfte man, so gut wie Masaccio könne Botticelli und nach ihm Raphael in Rom und Andrea del Sarto (der nie in Rom war) zu Florenz das Motiv ganz aus sich selbst der Natur abgelauscht und zu ähnlichen Formen ausgebildet haben.

Auch liefse sich etwas beweisartiges für eine solche Schöpfung aus sich selbst beibringen. Die Abbildung eines indischen Basreliefs in Schnaase's neuer Auflage (Band I, 132) zeigt eine weibliche Gestalt so ganz und gar in der Lage der auf Raphael's Parnafs rechts von Apollo mit einer Leier im Schoofse sitzenden Muse, dafs, wäre diese indische Sculptur zu Raphael's Zeiten in Rom nachweisbar, eine Verwandtschaft der beiden Figuren als ausgemachte Sache betrachtet werden müste. Aber noch mehr, auf einem in der Archäologischen Gesellschaft vom 2. Januar vom Vorsitzenden mitgetheilten griechischen Vasengemälde*) erblicken wir Apoll neben

*) Gerhard, Denkm. u. F. 1865. Taf. CCII.

einem Lorbeerbaume, und rechts von ihm, als nächste Figur, einen nackten Satyr mit einer Leier im Schoofse, in einer Lage, die, bis auf geringen Unterschied in der Stellung der Beine, gleichfalls durchaus der der Raphael'schen Muse entspricht. Raphael hat von beiden Werken das erstere sicherlich nicht, das zweite schwerlich gesehn, ja ich nehme an, nicht einmal Aehnliches braucht ihm vorgekommen zu sein um die Gestalt seiner Muse zu erfinden. Dennoch aber, wären beide antike Werke seiner Zeit in Rom gewesen, so würde man sie heute als einen gewissen Zusammenhang andeutend mindestens nicht übergehen dürfen.

Die Frage erscheint natürlich, ob sich solchen Beobachtungen gegenüber nicht das was ich eben Methode nannte, in die Willkür auflöse, je nach Gefühl Zusammenhang anzunehmen oder auch nicht? Bis zu einem gewissen Grade allerdings. Die Freiheit persönlichen Beliebens ist niemals auszuschliefsen; nur, es mufs sich herausstellen eben, wie sie benutzt worden ist. Die heute richtigste Darstellung der vergangenen Dinge besteht in einem Verknüpfen der bekannt gewordenen Thatsachen wie die gröfste Wahrscheinlichkeit sie als zusammengehörig erscheinen läfst. Wir construiren den Seelenzustand Brutus' in welchem er Cäsar ermordete nicht aus persönlicher Kenntnifs der Männer und Zustände, sondern danach wie die vorhandenen Zeugnisse sie erscheinen lassen. Alle die Autoren die wir darüber lesen, waren entweder Parteileute oder schöpften aus Berichten von Parteileuten. Sehr möglich dafs sie sämmtlich falsch sahen und falsch berichteten; ja, wenn wir bedenken wie es in unseren Tagen schwierig ist ein sicheres Urtheil über die politisch eingreifenden Personen zu erlangen, kann fast mit Sicherheit angenommen werden dafs wir den wahren Grund der Erscheinungen nicht kennen und nie kennen lernen. Und dies am wenigsten bei dem Schaffen des Künstlers, der die Elemente seiner Werke auf so geheimnifsvolle Weise bewust und unbewust sucht und findet, dafs es leichter wäre bei jedem Härchen, jedem Hälmchen, jedem Flaum die ein Vogel zu seinem Neste aus aller Welt zusammenträgt, herauszuerkennen wo jedes einzelne gewachsen ist, als einer Dichtung oder einem Gemälde anzusehn was sein Urheber befruchtend auf sich wirken liefs um es hervorzubringen. Unmöglich diese Dinge ergründen zu wollen.

Allein mögen wir dies nun einsehn und anerkennen, trotzdem

ruht unsere Neugier nicht, und auch unser Trieb die Ereignisse und Charaktere zu reconstruiren und die Kunstwerke aufzulösen ruht nicht: wir verzichten darauf die Wahrheit zu erfahren und stellen an keinen Geschichtsschreiber die Anforderung sie uns zu schaffen: was wir wünschen ist nur, das an Nachrichten Ueberlieferte so vernünftig als möglich behandelt zu sehn.

Und deshalb war mir gestattet als Resultat nüchterner Beobachtung auszusprechen: Raphael war in der Capelle Sistina ehe er die Schule von Athen concipirte. Keine Spur deutet darauf hin, es sei jene dem Botticetti entnommene Figur, gleich der entsprechenden der Disputa etwa oder wie andere Figuren der Compositionen in der Camera della Segnatura, ursprünglich nicht vorhanden gewesen und erst später eingefügt worden.

Aber ich war weiter gegangen. Vasari erzählt, die Schule von Athen sei das Gemälde mit dem Raphael im Vatikan den Anfang gemacht. War Vasari nicht im Stande, sie und die Disputa insoweit zu unterscheiden um zu begreifen dafs diese vielmehr die erste Arbeit gewesen sein müsse? Ein Blick genüge, urtheilt man heute, um zu erkennen dafs die Schule von Athen gröfsere Reife zeige und die Disputa das frühere Werk sein müsse. War Vasari so kritiklos um aus einem Vergleiche der Gemälde nicht zu der gleichen Ansicht gelangen zu können? Zeigt nicht sein ganzes Buch vielmehr dafs er die Werke der Meister sehr wohl zu taxiren verstand? Sind ihm Versehen in dieser Beziehung zur Last zu legen? Ich frage nur, ich will nicht entscheiden.

Jedenfalls aber, selbst wenn wir diese Frage in einem für ihn ungünstigen Sinne beantworten wollten, würde es sich dennoch als nothwendig herausstellen, seine Behauptung, die Schule von Athen sei das frühste Werk Raphael's, nach allen Seiten hin zu prüfen, jede Möglichkeit zu erwägen die dafür und dagegen spricht, und dann erst ihn abzuweisen und zu corrigiren.

Handelt es sich hier um ein blofses Versehen vielleicht? Wie bei der Verwechslung der Namen Giuliano und Lorenzo di Medici? Es kann dies nicht angenommen werden. Einmal weil hier nicht eine nur kurze Erwähnung vorliegt, sondern eine genaue Aufzählung dessen was Disputa und Schule von Athen enthalten; dann aber, weil wir daraus dafs Vasari Einiges innerhalb dieser Sätze für die zweite Auflage seines Buches corrigirte (offenbar um

sie deutlicher zu machen) ersehn, er habe das Gesagte durchgenommen und bleibe dabei.

'Laonde Raffaello, schreibt er, nella sua arrivata avendo ricevuto molte carezze da papa Giulio, cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia; dove sono ritratti tutti i savi del mondo *che disputano in vari modi. Sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in vari modi di geomanzia e d'astrologia, ed ai Vangelisti le mandano per certi Angeli bellissimi; i quali Evangelisti le dichiarano. Fra* costoro è un Diogene con la sua tazza a ghiacere in su le scalee; figura molto considerata ed astratta, che per la sua bellezza e per lo suo abito così accaso è degna d'essere lodata' (VIII, 14).

Die erste Ausgabe Vasari's hat statt der cursiv gedruckten Worte dagegen die folgenden: dove sono ritratti tutti i savi del mondo *e di certe figure abbigliò tal cosa che alcuni astrologi di caratteri di Geomanzia e d'Astrologia cavano e ai Vangelisti quelle tavole mandano. E infra* costoro è un Diogene etc. Wir sehen, wie der hier undeutlich gefafste und schlecht stylisirte Satz von Vasari in der zweiten Ausgabe vervollständigt worden war.

Doch ich lasse lieber Vasari's Beschreibung der Schule von Athen noch einmal hier folgen.

'Raphael, der bei seiner Ankunft von Pabst Giulio mit den 'Zeichen des gröfsten Wohlwollens empfangen worden war, begann 'damit in der Camera della Segnatura die Vereinigung der Philosophie '(d. h. Wissenschaft), Astrologie und Theologie auf ein und das-'selbe Ziel hin durch die Theologen, in einem Gemälde darzustellen. 'Eine grofse Anzahl aller Gelehrten die jemals gelebt haben, ver-'handeln hier mit einander. Abgetrennt von ihnen einige Astro-'logen, die auf Tafeln geomantische und astrologische Zeichen und 'Figuren gezeichnet haben und diese Tafeln durch Engel von grofser 'Schönheit den Evangelisten senden, die sie auslegen. Zwischen 'ihnen (d. h. zwischen den beiden Gruppen der Astrologen und 'Evangelisten) liegt Diogenes mit seinem Trinkgefäfs auf die Stufen 'hingestreckt; eine wohl durchdachte, für sich allein ein Ganzes 'bildende Gestalt (figura molto considerata e astratta?) ihrer schönen 'Zeichnung und ihrer ungezwungen natürlichen Lage wegen des 'grösten Lobes würdig. Hier stehn ferner Aristoteles und Plato,

'der eine mit dem Timäus, der andere mit der Ethik in der Hand, 'und um sie her im Halbkreis eine grofse Schule (Versammlung) 'von Philosophen.

'Kaum beschreiben läfst sich die Schönheit der Zeichnung jener 'Astrologen und Mathematiker welche mit ihren Instrumenten Figu-'ren auf die Tafeln zeichnen. Von ganz besonders schöner Wirkung 'unter ihnen die Gestalt eines Jünglings, der im Erstaunen der Be-'wunderung die Arme ausbreitet und den Kopf senkt: ein Portrait 'Federigo des Zweiten, Herzogs von Mantua, damals in Rom anwesend. 'Eine andere Gestalt die sich tief bückt und einen Zirkel den sie 'in der Hand hält auf der Tafel einen Kreis beschreiben läfst, soll 'Bramante sein, der Baumeister, und er steht in der That so leib-'haftig da als lebte er, und neben ihm die uns den Rücken zu-'kehrende Gestalt mit einer Himmelskugel in der Hand ist Zoroaster, 'und neben ihm Raphael selbst, der Meister des Werkes, der sich 'im Spiegel gezeichnet hat. Sein jugendliches Antlitz hat etwas 'bescheidenes, zugleich aber liebenswürdiges, reizendes; ein schwarzes 'Barett bedeckt ihn.

'Ebenso über alle Beschreibung hinaus ist die Schönheit der 'Zeichnung bei den Evangelisten, in deren Antlitz er Aufmerksam-'keit und Scharfsinn auf das natürlichste ausgedrückt hat, bei denen 'besonders welche schreiben. Hinter Matthäus, der von den Tafeln 'auf denen sich die Figuren befinden und die ihm ein Engel vor-'hält, die Erklärung der Charaktere in ein Buch abschreibt, sehen 'wir einen Alten der auf ein über's Knie gelegtes Blatt Matthäus' 'Erklärungen abschreibt und der in der unbequemen Stellung in 'der er sich befindet, bei jedem einzelnen Federzuge Kopf und Kinn-'backen vorzustrecken und zu drehen scheint.

'Vieles Einzelne liefse sich noch bemerken, allein betrachten 'wir das Ganze der Composition: welche Anordnung und Symmetrie! 'was er geleistet hatte, sagte deutlich genug, er sei fortan dazu be-'rufen der erste von denen zu sein die damals den Pinsel führten, 'ohne dafs irgend einer ihm den Rang streitig machte. Seinem 'Gemälde gab er jetzt noch einen Hintergrund, ein mit Figuren ge-'schmücktes Bauwerk in perspektivischer Vertiefung, so zart und 'sanft zurückweichend ausgeführt, dafs Pabst Giulio Alles was die 'andern Meister, alte wie junge, an Gemälden (in jenem Zimmer) 'geliefert hatten wieder abschlagen liefs, so dafs was bis dahin mit

'so vieler Mühe dort gearbeitet worden war, dem Ruhme Raphael's 'geopfert wurde.'

Dies die Beschreibung. Das Gemälde konnte nicht geordneter behandelt werden. Zuerst giebt Vasari den allgemeinen Inhalt der Composition. Darauf deutet er an was vorne rechts, sodann was vorne links geschieht. Darauf geht er zu Sokrates über, der die Mitte des Mittelgrundes hält, beschreibt dann die eigentliche Mitte: den redenden und horchenden Kreis der Philosophen, kehrt darauf zu den Gruppen des Vordergrundes noch einmal zurück in derselben Ordnung wie vorhin, und schliefst mit dem Ruhme der den Hintergrund bildenden Architektur.*)

Unbegreiflich, wie man dieser klaren Exposition Verworrenheit, Unklarheit, guazzabuglio zum Vorwurf machen konnte. Man konnte sagen, sie sei falsch, unbrauchbar, dem offenbaren Geiste des Gemäldes widerstrebend. Eine andere Erklärung sei nothwendig und müsse gesucht werden. Allein mit solchen Aussprüchen, und gingen sie von den ersten Autoritäten aus, ist nichts bewiesen. Dafs die Beschreibung klar und unverworren sei, wird Niemand mehr bestreiten; dafs sie ihrem Inhalte nach unmöglich auf das Gemälde passe, könnte sich indessen vielleicht herausstellen. Bisjetzt aber ist auch nicht ein Schimmer dieses Beweises geliefert, wohl aber niemals gegen einen Menschen ein wissenschaftlicher Procefs elender geführt worden als gegen Vasari bei dieser Stelle. Man cassirt seine Worte kurzweg als unverständlich und setzt an ihre Stelle eine Erfindung, für die sich nichts anführen läfst als allenfallsige Möglichkeit. Hiermit zu Ende, wird noch obendrein ein Gesetz erlassen: jeder der sich Vasari's nachträglich doch etwa annehmen wollte, solle ohne weiteres wie er selbst angesehn und behandelt werden. In der in Wien erscheinenden Kunstzeitung 'Recensionen' sah ich mich noch kürzlich deshalb angegriffen. Mein Versuch Vasari beizuspringen, wurde als 'Neuerung' charakterisirt und dergl. Ich zweifle nicht daran, man wird früher oder später Passavant, dann Bellori der zuerst die Sache aufbrachte, und alle die die ihnen nachgefolgt sind, mit ebensoviel Recht wieder beseitigen, als man mit Unrecht Vasari bisher zur Seite geschoben hatte.

Pabst Giulio also, schliefst Vasari seine Beschreibung der

---

*) Vergl. N. E. 211, ff.

Schule von Athen ab, war mit Raphael's erstem Gemälde so zufrieden, dafs er für weitere Arbeiten mit Gewalt Raum schaffen liefs.

Nichts natürlicher als dafs man bei einem jungen in Rom neuen Künstler erst ein Urtheil gewinnen wollte was er vermöge.

Nun erst, nach Vollendung der Decke, folgen die übrigen Gemälde, und zwar zuerst der Parnafs, dann die Disputa, und schliefslich Dekretalen und Corpus Juris.

Niemand, und ich mufs diesen Vorwurf theilweise gegen mich selbst erheben, hat bisher daran gedacht die Gemälde auf diese Reihenfolge des Entstehens hin zu untersuchen. Allein freilich auch jetzt erst, wo die Studien und Entwürfe für diese Werke zum Theil bekannt sind (denn alle zusammen kenne ich sie auch jetzt noch nicht), wird eine Untersuchung möglich.

Wir wissen von Michelangelo, dafs er, bevor der Contract über die Ausmalung der Sistina zu Stande kam, dem Pabste vorlegen muste wie er zu Werke zu gehen beabsichtigte, und dafs der erste Entwurf aufgegeben und ein gröfserer umfangreicherer an seine Stelle gesetzt wurde.

Es ist anzunehmen dafs der Pabst bei den Vatikanischen Zimmern Raphael gegenüber in ähnlicher Weise verfuhr. Raphael hatte in Skizzen vorzulegen was er malen wollte. Ich glaube überall ist, wo es sich um einen einheitlich auszumalenden Raum handelte, stets so verfahren worden und wird stets so verfahren werden: Skizzen müssen daliegen auf die hin der Contract geschlossen wird.

Für Parnafs und Disputa sind uns diese ersten Skizzen erhalten*). Dafs Raphael daran veränderte, doch wohl weil sie dem Pabste oder ihm selbst nicht genügten, ist offenbar. Dafs darauf für beide Werke eine verbesserte Gestalt gefunden wurde in der sie zur Ausführung kommen sollten, zeigt sich gleichfalls, denn die Aktstudien für beide liegen vor**). Warum erscheint diese zweite Bearbeitung nun dennoch als so bedeutend zurückstehend hinter der definitiven Ausführung? Diese Frage tritt so aufdringlich uns entgegen dafs ihr nicht ausgewichen werden kann.

Vergleichen wir nun die drei Gemälde wie sie dastehen. Das, was auf Parnafs und Disputa hinter der Schule von Athen zurücksteht,

*) Der Stich Marcantons und der erste Entwurf in England.

**) Die Zeichnung in England (Fischer II, 41) und die beiden Entwürfe im Städel'schen Museum und in der Albertina. In Photographien billig zu haben.

ist gerade dasjenige was von ihnen auf den erwähnten Entwürfen zu sehen ist; was auf diesen Entwürfen jedoch nicht zu sehen ist, wohl aber auf den ausgeführten Gemälden: die grofsen freien Figuren im Vordergrunde rechts und links, erscheint als den Gestalten der Schule von Athen durchaus ebenbürtig. Hätten wir nun von Disputa und Parnafs nur die Skizzen und die Gemälde, Vasari's Werk aber existirte nicht, so würde erlaubt sein, anzunehmen: Disputa und Parnafs seien die früheren Arbeiten*), und die auf ihnen zuletzt zugefügten Gestalten im Vordergrunde bildeten den Uebergang zu der späteren, auf der Schule von Athen sichtbaren Stufe der Ausbildung des Meisters. Da Vasari jedoch vorhanden ist und wir bei ihm lesen, die Schule von Athen sei die erste Arbeit, so sagen wir, Raphael habe, nachdem er die Schule von Athen gemalt, eingesehen was den früher gemachten, noch nicht ausgeführten Compositionen des Parnafs und der Disputa gefehlt, und diesem Mangel durch den Zusatz jener Gestalten abgeholfen die wir zur Rechten und Linken beider Gemälde im Vordergrunde sehen, und die, wie gesagt, an Freiheit der Bewegung und Grofsartigkeit der Auffassung den Figuren der Schule von Athen nicht nur nicht nachstehen, sondern vollkommen in ihrem Geiste erfunden sind **).

---

*) Die Priorität des Parnasses vor der Disputa ergiebt sich noch aus einem Nebenumstande Die erste Skizze des Parnasses hat in der Luft flatternde Amoren welche Kränze in den Händchen tragen. Auf dem Gemälde selbst, sowie auf dem zweiten Entwurfe schon, sind diese fortgelassen; ihren Gestalten aber begegnen wir in der Glorie der Disputa wieder, und zwar einem von ihnen in ganz genauer Copie, zwei anderen bei nur unbedeutenden Abänderungen in der Arm- und Beinstellung. Es ist kaum anzunehmen dafs Raphael wenn er die Disputa etwa früher entworfen hätte, jene kleinen Gestalten in solcher Aehnlichkeit auf dem Parnasse zum zweitenmale angebracht haben würde. Denn wenn er sie auch später fortliefs, so wäre doch Anfangs seine Absicht gewesen sie anzubringen. Dafs er dagegen auf Disputa anbrachte was beim Parnafs sich als überflüssig erwies, entspricht ebenso sehr seinem praktischen Sinne, als auch, wenn das nicht gelten soll, dem natürlichen Laufe der Dinge.

Sehr auffallend ist die innere Verwandtschaft der zwei Entwürfe zum Parnafs, verglichen mit den beiden andern (zur linken untern Seite) der Disputa. Eine ganz ähnliche Art Fortschritt hier und dort. Und ganz in demselben Uebergange vom Kleinlichen, Beengten zum Freien, Grofsartigen die schliefsliche Ausführung in Fresko.

Was es für diese Fragen aber bedarf, ist der Besitz und das genaue Studium der betreffenden Blätter.

**) Die Spuren von Gold auf der Disputa deuten nicht etwa einen frühern, später überwundenen Standpunkt der Malerei an. Michelangelo wurde nur zufällig ver-

Habe ich trotz alledem mir nur den Ausdruck gestattet 'ich finge an zu glauben' daſs Vasari's Anordnung die richtigere sei, so that ich das weil noch nicht das gesammte Material vorliegt. Ehe dies nicht beschafft und verglichen worden ist, kann von etwas Anderem als von Vermuthung nicht die Rede sein. Es wäre sehr dankenswerth wenn Jemand der in der Lage ist die Sammlung in Windsor zu sehen, in diesem Sinne weitere Vergleichungen vornehmen wollte. In Deutschland, in Berlin wenigstens, fehlen die Mittel dazu. —

Ich gehe zu etwas Anderem über. Daſs die in der Farnesina gemalte sogenannte Galatea die Darstellung des Zuges der Amphitrite sei, wie Apulejus ihn beschreibt, ist mit Bezugnahme auf die Schrift des Marchese Haus, von Rumohr bereits genügend dargethan. Ich habe andernorts (L. M. 2. Aufl. Anm. 87) bewiesen daſs Alles was Passavant hiergegen beibringt, auf Irrthümern sowohl, als zumeist darauf beruht daſs ihm die Schrift des Marchese Haus gar nicht bekannt war, obgleich er sich den Anschein giebt sie gelesen zu haben. Zugleich äuſserte ich die Vermuthung, das Gemälde habe seinen Namen vielleicht der im Vordergrunde links, von den Armen eines Meergottes gehaltenen Nymphe Salacia zu verdanken, deren Namen von Raphael mit Galatea verwechselt wurde.

Folgendermaaſsen beschreibt Apulejus den Anblick des die Amphitrite geleitenden Zuges:

'Da sind die Töchter des Nereus, einen Reihen singend, und 'Portunus, starrend von Büscheln bläulichen Haares, und mit ihrem 'schuppigen Bauche die wuchtige Salacia, und als Fuhrmann für 'die Delphine der niedliche kleine Palämon. Jetzt beginnen die 'Schaaren der Tritonen die Gewässer zu durchtoben, hier einer auf 'klangreicher Muschel leichtsinnig tutend, dort einer ein seidenes 'Tuch zum Schirm gegen die Sonne haltend, ein anderer den Augen 'der Herrin einen Spiegel vorhaltend, andere unter dem Zweige-'spann durchschwimmend: so folgt das Heer der in den Ocean 'steuernden Venus.'

Raphael hat nicht alle diese Motive benutzt sondern nur einige, diese aber so frappant daſs der genaue Zusammenhang seines Ge-

---

hindert, Gold bei seinen Figuren anzubringen. Schon in den Propyläen (2. Heft) werden die Gestalten des Vordergrundes auf der Disputa aus innern Gründen für spätern Zusatz erklärt.

mäldes mit Apulejus' Beschreibung keinem Zweifel unterliegen kann. Auch scheint mir noch immer annehmbar daſs die Stelle 'Portunus caeruleis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia' fälschlich so von ihm verstanden wurde, daſs er, wie das Gemälde zeigt, die Salacia im fischhaften Schooſse des Portunus darstellte.

Ganz anders Philostratus:

'Sie aber spielt in den Fluthen des Meeres, in einem Vier-'gespann von Delphinen fahrend, die nebeneinandergespannt es mit 'Schnauben dahinziehen. Die tritonischen Jungfrauen aber geleiten 'sie, die Mägde der Galatea, die Delphine am Zügel führend, für 'den Fall daſs sie etwa unbändig werden sollten. Ein meer-'purpurnes Gewand aber hebt sie über ihrem Kopfe in den Zephyr, 'ihr ein Schirm und Schatten zu sein und zugleich ein Segel für das 'Fahrzeug; von dem auch ein Schimmer auf ihr Antlitz und den Kopf 'fällt, nicht so liebliches Roth aber als das der blühenden Wange. 'Ihr Haar aber nimmt der Zephyr nicht mit sich, denn es ist feucht 'und zu schwer für den Hauch des Windes. Der rechte Ellenbogen 'steht vor, den weiſsen Unterarm in der Verkürzung zeigend (?) und 'mit den Fingern auf der zarten Schulter ruhend; und die Arme 'scheinen sich sanft zu heben und zu senken, die Brust sich zu 'heben und auch der Schenkel zeigt sich in voller Schönheit. Die 'Sohle ihres Fuſses aber, die letzte Spitze ihres Liebreizes, ritzt das 'Meer, leicht die Fluthen durchfurchend, wie ein Steuer ihres Fahr-'zeuges. Ein Wunder aber ihre Augen, die fern in die Weite 'schauen, wie auf ein Ziel weit über das Meer hin.'

Raphael's Galatea lenkt ihre zwei Delphine mit eigenen straff gestreckten Armen, steht fest in ihrer Muschel auf beiden Füſsen, und während kein Schleier über ihr flattert und kein Schatten auf ihr Haupt fällt, ist der Schenkel verhüllt, sogar die Brust beinahe von dem quer vorliegenden Arme fast bedeckt. Bei Philostratos weht der Wind hinter ihr drein, denn der Schleier würde sonst nicht ein Segel zugleich für ihr Fahrzeug bilden; bei Raphael kommt er ihr entgegen und reiſst das langflatternde Haar zurück, das bei Philostratus feucht und schwer anliegt, κρείττους τοῦ ἀνέμου. Nicht ein einziger Zug hier der Gemeinschaft des antiken und des modernen Künstlers.

Auffallend dagegen eine Aehnlichkeit bei jener Salacia. Hier ein Schleier der in der Luft fliegt. Hier ein mit den Fingern auf

der Schulter liegender, im Ellenbogen vorgestreckter Arm. Hier ein schön auffallender Schenkel, hier endlich festanliegendes Haar. Fast liefse sich annehmen, Raphael habe für diese Gestalt Philostratus zu Rathe gezogen.

Was die Benennung Galatea für das Ganze aber in Rom noch geläufiger machen muste, so dafs Raphael selbst sie gebrauchte, ist ein Umstand auf den bisher nicht aufmerksam gemacht worden ist.

Wir sehn in der Farnesina neben der Galatea eine andere Freske, die einzelne colossale Gestalt des Polyphem darstellend, ganz abgetrennt von der Galatea, aber, wie gesagt, daneben. An dem Werke wie es heute dasteht ist Raphael unschuldig. Wahrscheinlich aber bildet diese Schmiererei die Uebermalung eines Werkes das wirklich von Raphael herrührte, wie ich einem Briefe Giovio's an Messer Girolamo Scannapecore entnehme, auf den mich Herr Major Kühlen aufmerksam gemacht hat, und der Raphael als den gewandten, geistreichen Mann erscheinen läfst der sich frei in Mitte einer Gesellschaft bewegte wo Alles zu sagen erlaubt war wenn es mit Grazie geschah. Der Brief findet sich in den Lettere volgari di Monsignor Paolo Giovio da Como, Vescovo di Nocera. Raccolte per Messer Lodovico Domenichi et novamente stampate con la tavola. Con Privilegio. In Vinetia appresso Giovan Battista et Marchion Sessa. MDLX. 'Raro assai' fügt Herr Major Kühlen bei, nach dessen Notiz ich den Titel gebe und der das Buch besitzt.

Nichts natürlicher scheint mir, als dafs man, da hier Polyphem zu sehn war, die Göttin dicht daneben mit der Nymphe verwechselte und sehr bald die Composition für den Zug der Galatea hielt. Heute jedoch sollte der Sachverhalt eingesehn und einem Manne wie Rumohr, der zuerst in Deutschland auf Marchese Haus aufmerksam machte indem er sich auf seine Seite stellte, die Ehre gegönnt werden nicht durch Passavant's Versuch einer Gegenbeweisführung, die vielleicht das schlimmste ist was dessen Buch enthält, beseitigt worden zu sein. —

Wie wenig die Frage über Raphael's Verhältnifs zur Antike durch das von mir darüber Gesagte als eine erledigte zu betrachten sei, habe ich ausgesprochen und wiederhole es. Meine Kenntnifs der antiken Werke reicht nicht aus um hier allein arbeiten zu können. Professor Emil Hübner machte mich auf den Aufsatz Jahns

in den Berichten über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, historisch-philologische Classe I, p. 55 (1849), über Raphael's Benutzung antiker Sarkophagdarstellungen für sein in einem Stiche Marc-Antons erhaltenes Urtheil des Paris aufmerksam. Ich halte dieses Werk für gleichzeitig etwa mit den letzten Malereien der Farnesina. Die dem Aufsatze beigegebenen Umrisse der antiken Darstellungen sowohl als der Raphael'schen Composition machen hier in bequemster Weise eine Vergleichung möglich. Was Raphael der Antike entnahm, ist nur ein Theil der Motive gewesen: die charakteristischsten Figuren, bemerkt Jahn, die eigentliche Mitte des Ganzen habe er aus eigner Erfindung zugesetzt.

Etwas Anderes aber drängt sich bei dieser Gelegenheit mir auf: die Beobachtung dafs Raphael um 1512 etwa auch andernorts Reminiscenzen der Antike in seinen Werken Platz gab. Auffallend nämlich wird mir die Aehnlichkeit des auf dem Urtheil des Paris ganz zur Rechten liegenden Flufsgottes mit der Gestalt des stürzenden Heliodor auf der bekannten vatikanischen Freske. Die für den Heliodor vorhandene Studie zumal (Fisher No. 28) stimmt bis auf die Lage der Arme, die übrigens auch beim Heliodor der Freske selbst eine andere ist, so durchgängig und bis in's Genaueste mit dem Flufsgotte, dafs, wenn auch für diesen das von Jahn angeführte antike Basrelief, oder ein ähnliches, ohne Zweifel das Motiv von Neuem hergegeben hat, dennoch die für den Heliodor gemachte Studie hier aufs Neue benutzt worden zu sein scheint. Auch bedurfte es dieser Basreliefs nicht erst um Raphael den ersten Anblick solcher Gestalten zu liefern, die typisch und oft vorkommend, ihm in Rom an mehr als einem Orte vor Augen stehen musten. Nicht er allein, auch Michelangelo hat sie benutzt; am prägnantesten auf dem von mir (Band I, 71) mitgetheilten Basrelief der florentinischen Pest. Wie wenig Raphael aber sich mit dem begnügte was der antike Marmor darbot, zeigt wiederum der Umstand, dafs er die Stellung nach der Natur von frischem genau studirte, und das erst was er so sich zu eigen gemacht hatte zur Verwendung brachte.

Es liegen von Raphael bekanntlich eine ganze Reihe mythologischer Darstellungen vor. Wollten doch die, denen die Aufklärung seiner Studien nach dieser Richtung hin am Herzen liegt, gelegent-

lich dafür Vergleichungen aufstellen und ihre Resultate bekannt machen. —

Zum Schlusse eine Hypothese noch, meine Behauptung betreffend: Raphael habe bei seinem ersten Angriffe der Arbeiten im Vatikan unter dem Einflusse Lionardo's gestanden.

Unter Barthel Beham's Stichen befindet sich einer (Bartsch No. 16), der mir gleich beim ersten Anblick nach einer Zeichnung Raphael's entstanden zu sein schien. Die friesartig in's Breite ausgedehnte Composition zeigt einen Kampf nackter Männer. Mit Schilden und Helmen allein bewehrt, und mit Stangen, gewaltigen Knochen, Knütteln und Schwertern gehn sie einander wild zu Leibe. Die Figuren sind vortrefflich gestellt, die Bewegungen meisterhaft gezeichnet, die Verkürzungen, auch in den schwierigsten Formen, leicht und richtig. Beham war in Italien bei Marcanton gewesen, es konnte ihm dort das Blatt von der Hand Raphael's zu Händen gekommen sein.

Bei genauerer Vergleichung zeigte sich dann eine Art Beweis für meine Vermuthung. Wir finden auf dem Blatte die Figur des nackten uns den Rücken zudrehenden Mannes auf dem Urtheil Salomonis an der Decke der Camera della Segnatura wieder. Und nicht diese allein. Das unter der Apollostatue der Schule von Athen befindliche obere Basrelief zeigt vier im Kampfe begriffene nackte Männer; einer zu Boden liegend, der andere mit geschwungener Waffe über ihm stehend, links davon ein fliehender, rechts einer mit dem Schilde einen Schlag abwehrend und dieser wiederum identisch mit der Gestalt auf Salomon's Urtheil, die ganze Gruppe am besten sichtbar auf dem von Ottley grofs, von Fisher (I, 33) in der Verkleinerung gegebenen Studienblatte: auch diese Composition entspricht bis auf geringe Unterschiede, die auf Rechnung späterer Durcharbeitung nach der Natur zu setzen sind, einem Theile des Beham'schen Blattes. Da dieses nun, wie jeder zugeben wird, durchaus von einem Gusse und überall von gleicher Güte ist, auch in sich als abgeschlossenes Ganzes dasteht, dafs der Gedanke, es könnten jene vier Figuren etwa nur von Raphael und das Uebrige von anderer Hand dazu componirt sein, kaum aufsteigen dürfte, so darf hiermit wohl der Beweis als geliefert betrachtet werden, dafs Raphael der Urheber der Zeichnung gewesen, nach welcher Beham arbeitete.

Auch die Zeit der Entstehung wäre hiermit insoweit festgestellt, als wir sie spätestens in Raphael's erste römische Epoche zu setzen hätten.

Allein noch ein anderes Blatt Beham's (Bartsch No. 18) scheint hierher zu gehören, das in gleicher Form den gleichen Gegenstand, in viel vorzüglicherer Behandlung jedoch, darstellt. Wir haben es mit einem bei weitem kunstreicheren Meister hier zu thun. Giebt Raphael einen ziemlich wild geführten Kampf, so liefert dies zweite Blatt mehr: ein kannibalisches Angehn nackter Männer gegeneinander, dessen einzelne Gruppen eine so rasende, fast thierische Wuth zeigen, daſs etwas stärkeres in dieser Beziehung im gesammten Bereiche der Kunst nie zur Darstellung gebracht worden ist. Michelangelo's Kampf der Teufel und Verdammten wäre das einzige Gegenstück vielleicht. Wie eine Schaar in Menschen verwandelter Bestien, die auſser ihrer Gestalt nichts von ihrem früheren Wesen verloren haben, schlagen, beiſsen, kratzen, würgen diese Gestalten auf einander los. Die Stellungen aber, die Verkürzungen zumeist, in deren Darstellung man das Schwierigste spielend überwunden sieht (denn das Ganze scheint wie ein Spiel der Phantasie), verrathen eine Meisterschaft die vielleicht über die des Michelangelo noch hinausgeht. Raphael's Blatt steht zurück dagegen. Nur ein Meister konnte dies zeichnen: meinem Gefühl nach, Lionardo da Vinci.

Lionardo will die Gedanken erschöpfen die er darstellt. Bei seinen Portraits sucht er wie auf den innersten Grund des Charakters einzugehn, bei seinen Carricaturen die Miſsgestalt bis zur äuſsersten Gränze des Häſslichen zu treiben. Bei seiner Reiterschlacht hat er die Wuth des Kampfes soweit dargestellt, daſs ein Schritt mehr, Wahnsinn sein würde. Demselben Bestreben begegnen wir hier. Tollere Verkürzungen sind kaum ersinnbar und ärgeres Wüthen menschlicher Wesen gegeneinander ist nie dargestellt worden. Bei Michelangelo sind es Teufel mit denen die verzweifelten Verdammten streiten, hier sind es Männer, herkulische Kerle, nichts repräsentirend als den Gipfelpunkt angreifender Wuth. Und dabei alle Figuren trotz des geringen Formates in dem wir sie vor uns haben, colossal gedacht. Wollte man sie, zwölf Fuſs hoch die einzelnen Gestalten, Fresko an die Mauer malen, es brauchte keine Linie dafür verändert zu werden; es würde ein Gemälde sein, das einzig dastände als Denkmal malerischer Phantasie.

Nun aber bemerken wir was hier vorgeht: die Mitte der Composition ist der Kampf um eine Fahne!

In jene letzten Jahre vor Raphael's Fortgang nach Rom fällt bekanntlich der berühmte Wettstreit des Michelangelo und Lionardo. Des letzteren Composition kennen wir heute nur aus der von Edelinck gestochenen Skizze Rubens', und aus der bekannten kleinen Federzeichnung Raphael's.

Von ganz verschiedenen Gesichtspunkten gingen die beiden grofsen Florentiner aus. Lionardo gab den Kampf eines Knäuels von Reitern und Fufsgängern um eine Fahne. Menschen und Thiere bilden eine ineinander verwirrte Masse, bei der zugleich die höchste Kunst der Composition gezeigt worden ist. Michelangelo dagegen zeichnete die bekannten aus dem Bade aufgeschreckten Soldaten, nackte Gestalten in prachtvollen Verkürzungen, weniger eine auf die Mitte componirte Gruppe, als eine in die Breite sich ausdehnende Menge zeigend.

Michelangelo trug den Sieg davon. Liegt die Annahme nun allzu fern, Lionardo, im Gefühl seiner Meisterschaft auch auf dem Gebiete auf dem er hier von Michelangelo überwunden worden war ohne es eigentlich selbst betreten zu haben, denn seine Reiter sind mit Rüstungen und Gewändern bedeckt, habe, theils um sich selbst zu genügen, theils seinen Freunden zur Beruhigung gleichsam dafs er in Michelangelo's Weise arbeitend Michelangelo übertroffen haben würde, den Kampf um die Fahne à la Michelangelo darzustellen versucht? Derselbe rasende Geist des Kampfes beidemale, hier nur von anderen Trägern ausgedrückt. Die kühnsten Verkürzungen die zu ersinnen waren, angebracht. Dieselbe sich in's Breite ziehende Art der Composition gewählt. Und Raphael, um sich auch seinerseits zu versuchen, unternahm es gleichfalls dann, auf diese Weise seine Kunst zu zeigen? An Ausführung wurde dabei nicht gedacht, und deshalb was sich später brauchbar erwies, gelegentlich angebracht.

Vielleicht dafs Anderen weitere Aehnlichkeiten zwischen den Figuren dieser Blätter und Arbeiten Lionardo's oder Raphael's auffallen. Eine der Gestalten des Blattes das ich dem ersteren beilege, die des Mannes zumeist rechts, der auf dem einen Beine stehend das andere in wunderbarer Verkürzung von sich fortstreckt, habe ich gesehn und zwar als Zeichnung Lionardo's, leider jedoch kann ich

mich nicht mehr entsinnen wo, und auch Niemandem, wo ich danach fragte, wollte es in die Erinnerung kommen. Und so zum Schlufs die alte Klage dafs wir keinen Centralpunkt in Deutschland haben für moderne Kunststudien, wo man sicher wäre das gesammte Material zu besitzen. Beide Blätter Beham's, von denen ich nur das Raphael's in verkleinerter Photographie diesem Hefte beifügen kann, sind bei Amsler und Ruthardt hierselbst in photographischen Nachbildungen bei Originalgröfse zu finden. Für diejenigen welche die Mappe Beham's auf dem Kupferstichcabinet einsehen wollen, ist zu bemerken dafs von No. 18 nur Nachstiche vorhanden sind.

Möglicherweise dafs einige andere Blätter Raphael's, Handzeichnungen, die in derselben Weise in die Breite componirt, den Kampf sogar um eine Fahne gleichfalls zeigen, und die, wie mir scheint in dieselbe Periode seiner Thätigkeit gesetzt werden müssen, ebendahin gehören. Die verkleinerten Facsimile's bei Fisher I, 22, 23 und 37. Eine gewisse Schlankheit der Gestalten, sowie etwas in ihrer Behandlung das ich silhouettenartig nennen möchte, deuten die frühe Zeit der Entstehung an und erinnern zumal an die Studien zur Grablegung, von denen nebenbei gesagt die jetzt immer zahlreicher an's Licht tretenden photographischen Publicationen (für kein Gemälde Raphael's liegen soviel Studienblätter vor) eine Ausscheidung der ächten und unächten Stücke immer leichter machen. Fisher sagt, in seinen Erklärungen, von 37 dafs die Zeichnung um 1507—1508 entstanden sein müsse, ein Zusatz der sich bei Passavant (franz. Ausg.), wo das Blatt unter No. 533 beschrieben ist, nicht findet. Gesagt ist da nur, die frühere Bezeichnung, es sei eine Skizze zu der Niederlage der Saracenen vor Ostia, beruhe auf einem Irrthum. Dasselbe aber hätte bei 22 und 23 (Pass. 517) bemerkt werden müssen, die nicht nur bien différents de la fresque executée (Pass.) zu nennen, sondern vielmehr aufser allem Zusammenhange mit ihr zu erklären sind, während sie zu 37 in nächster Verwandtschaft stehn. Und nicht nur diese drei Blätter, sondern andere noch von der Hand Raphael's gehören derselben Zeit und demselben Wurfe an. Ich mufs weitere Bemerkungen hierüber jedoch der Zukunft vorbehalten, da sich der Gegenstand auch hier erst dann wird reinlich behandeln lassen, wenn das dazu nöthige Material vorliegt. Es gehören Blätter hieher die einstweilen gar

nicht unter Raphael's Namen gehn, wie denn überhaupt auch in dieser Beziehung noch zu thun bleibt. —

Es läuft bei Raphael noch zuviel Unächtes, falsch datirtes und absichtlich gefälschtes mit unter. Passavant's Verzeichnifs bedarf sicherlich noch einer genauen Rectification. Es war eine schwierige Sache bisher, hier immer die Wahrheit zu sagen und Liebhabern die aus Gefälligkeit ihre Schätze zeigten, hinterher mit der Bemerkung zu kommen dafs dies und das den berühmten Namen mit Unrecht trage. Jetzt wo die Sachen herausgegeben werden und ein Urtheil gestattet ist, ändert sich das.

Eine grofse Anzahl italienischer Künstler der besten Zeit, und die bedeutendsten darunter am eifrigsten, zeichneten in der Sistinischen Capelle nach den Werken Michelangelo's. Diese Blätter, werthvoll an sich und oft besser als die besten Stiche die wir besitzen ausgeführt, werden fast sämmtlich heute für Entwürfe des Meisters selbst zu der eignen Arbeit gehalten. In diese Categorie gehört die Sibylle zum Beispiel, welche in dem kürzlich erschienenen ersten Hefte der Photographien nach den Weimaraner Handzeichnungen zu finden ist. Die ebendarin gegebene, dem Raphael zugeschriebene, sehr elegante Federzeichnung erscheint als ein, hier gewifs ohne jede Absicht der Fälschung, vortrefflich und mit sicherer Hand gearbeiteter Versuch die Vertreibung Attila's nach der Freske zu skizziren. Das Blatt mag in das 17. Jahrhundert gehören und ein niederländischer Künstler sein Urheber sein. Doch dies eine blofse Vermuthung.

Das werthvollste Blatt dieser ersten Serie ist offenbar der von Raphael gezeichnete Profilkopf eines bärtigen alten Mannes, nur dafs dessen Bezeichnung nicht richtig gegeben wurde. Pabst Julius hatte ein ganz anders gebautes Profil, wie zahlreiche Münzen und Medaillen zeigen, oder die Messe von Bolsena, oder noch charakteristischer die Vertreibung des Heliodor, wo das gedrungene Gesicht stärker und energischer, wie mir scheint naturalistischer noch hervortritt als auf dem Portrait von dem wir in Berlin die vortreffliche alte Copie besitzen. Auch Bembo kann der Kopf nicht darstellen, der zu Raphael's Zeiten jünger erscheinen muste. Wie dem sei jedoch, er ist von grofser Schönheit, und es kann nicht dankbar genug anerkannt werden dafs man sich zur Publication der Weimaraner Schätze, zu deren besten Stücken er gehört, ent-

schlossen hat. Das freilich möchte ich mir dennoch zu bemerken erlauben, dafs wenn ich das die ganze bevorstehende Reihe der Blätter bezeichnende und erklärende bereits in der ersten Lieferung ausgegebene Register mit den Zeichnungen selbst, soweit die Erinnerung dies erlaubt, in Gedanken vergleiche, manche Bedenken aufsteigen, die sich, scheint mir, durch nachträgliche Zuratheziehung geübter Augen, an denen in Weimar und Leipzig kein Mangel ist, im voraus noch zum Vortheil der Sache heben liefsen. In solchen Dingen ist es immer gut, soviel als möglich kritische Blicke auf dasselbe Blatt zu lenken. Wie vortheilhaft würde eine solche Prüfung vor der Veröffentlichung der Wiener Albertina gewesen sein, neben deren kostbaren Blättern wir gerade was die vornehmsten Namen anlangt ganz traurigen Dingen begegnen. So bei Lionardo, dem eine Anzahl von Zeichnungen beigelegt worden sind, zu schlecht um nur als Fälschungen bezeichnet zu werden, oder bei Michelangelo, unter dessen Namen die erbärmlichen 'Götterliebschaften' gehen, deren Herkunft übrigens in Weigel's Buche richtig angedeutet worden ist. Dergleichen wird, sobald es erst einmal durchgesetzt worden ist dafs Akademien und Universitäten ihre photographischen Handzeichnungssammlungen besitzen, für welche Vollständigkeit erste Bedingung sein mufs, später nicht mehr möglich sein.

Welch wundervolle Werke Lionardo's dagegen zeigen die Photographien der Sammlungen zu Paris, Turin und Mailand. Wie nahe tritt uns der grofse Mann. Wie lernen wir seine Ergründung der menschlichen Gestalt in ihrer ganzen Tiefe kennen. Raphael sogar und Michelangelo ercheinen zuweilen conventionell und oberflächlich neben dieser Gewissenhaftigkeit. Jedenfalls, wenn wir die Antike noch immer als unübertroffen in ihrer Nachahmung der Natur anerkennen müssen, ist von den Modernen, was die Beobachtung des Aeufseren anlangt, Lionardo ihr am nächsten gekommen. Und auch darin gleicht er ihr, dafs neben dieser ungemeinen Sorgfalt, diesem Geben der Menschen wie sie sind, dieselbe geheimnifsvolle Fremdheit der diese Körperhüllen belebenden Seelen uns wie ein abkühlender, keine Verwandtschaft einflöfsender Hauch anweht, während Raphael's und Michelangelo's Gestalten Blut von unserem Blute in den Adern fliefst.

In Didron's Annales archéologiques finden sich t. XXV. I. livr. in einem Aufsatze des Herrn Dr. Cattois, einen Reliquienkasten des X. oder XI. Jahrh. betreffend, folgende Stellen über Michelangelo:

pag. 9. — Michel-Ange fut un jour pris d'inquiétude, au milieu de ses succès qui étaient des triomphes; il se sentit saisi de crainte de se voir vaincu dans sa résistance au désir du pontife qui voulait, pour l'ornement de sa basilique de Saint-Pierre, d'autres peintures que des fresques, contrairement au mode de faire consacré par le temps et les rites. Seize cardinaux furent envoyés auprès de lui pour lever l'obstacle de sa répugnance à user des procédés nouveaux du pinceau accueillis d'enthousiasme de tous côtés. Rien ne put faire fléchir dans sa résolution cette tète austère. etc.

pag. 10. — Ainsi il ne veut, suivant les prescriptions des anciens canons, qu'un seul autel pour sa basilique vaticane, et ce n'est qu'à force d'instance qu'il en accorde plusieurs, sous la condition nécessaire que les officiants ne se pourront, en aucune façon, aperçevoir de l'un à l'autre. etc.

Dafs wir es hier mit kunstgeschichtlichen Mythen zu thun haben, versteht sich von selbst. Dr. Cattois führt nicht an woher er diese Dinge hat. Sollte Jemand bekannt sein wo sie sich zuerst finden, so erlaube ich mir die Bitte um Mittheilung.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem Exemplare des Stiches von Beham angefertigt worden welcher sich in Besitz des Königlichen Kupferstichcabinets befindet und mir freundlichst zur Verfügung gestellt wurde.

Wichtig für den Verfolg der Untersuchung dieser Blätter ist auch No. 17 (mit 16 und 18 auf einem Carton der betreffenden Mappe). Hier sehen wir eine noch lebhaftere Composition, die aber soviel Gemachtes, Arrangirtes an sich hat dafs entweder eine Zusammenbringung verschiedener, ursprünglich getrennter Elemente vorliegt, oder eine zum Theil sehr mangelhafte Zeichnung von Beham benutzt worden sein mufs. Einige Figuren hier aber gerade sind so offenbar Lionardo's Arbeit und keines andern Meisters, dafs die Vergleichung dieses Blattes am deutlichsten seine Hand erkennen läfst. Uebrigens trägt es die Bezeichnung 1528.

HANS BRÜGGEMANN UND DÜRER'S KLEINE PASSION.

Für wie viele Schöpfungen seiner und der nachfolgenden Zeiten ist nicht Albrecht Dürer die bewufste oder unbewufste, die unmittelbare oder entferntere Quelle gewesen! Die Fülle eigenartiger Compositionen und Motive, die er in seinen Holzschnitt- und Kupferstichwerken schuf und in die Welt gehen liefs, — nicht selten sehen wir sie noch heute in die abgerundeteren Formen der Gegenwart gekleidet, auftauchen, und diese Anerkennung des Mustergültigen und deshalb Unvergänglichen, namentlich wenn eigne Stärke dabei nicht fehlt, ist schön.

So gewährt es Interesse, zu beobachten, wie Dürer einem tüchtigen noch nicht genug gewürdigten Bildschnitzer seiner Zeit, dem Hans Brüggemann, bei seinem grofsen Altarschrein für die Bordesholmer Klosterkirche in manchen Stücken zum Vorbilde gedient hat. Brüggemann fertigte dieses Werk in den Jahren 1514 bis 1521 bei den Mönchen des genannten Klosters. In Eichenholz geschnitzt und unbemalt, ist es bei 50 Fufs Höhe 25 Fufs breit. Das Mittelfeld giebt in zwei grossen übereinander liegenden Darstellungen die Kreuztragung und die Kreuzigung. Sechs Nebenfelder zur Linken enthalten die Passionsgeschichte Christi vom Judaskufs bis zur Handwaschung Pilati, sechs Felder rechts von der Kreuzabnahme bis zum schwergläubigen Thomas, zwei obere Felder fügen noch Himmelfahrt und Ausgiefsung des heiligen Geistes hinzu. Die Predella zeigt in 4 Fächern: den Bund Abrahams mit Melchisedech, das Abendmahl des Herrn, ein Liebesmahl der alt-christlichen Zeit und das Passahfest der Juden.

Seit 1666 ist der Altarschrein im Dom zu Schleswig; selten besucht, in den Kunstgeschichten bisher nur nach Böhndel's, allerdings umfangreicher und verdienstlicher, aber die volle Schönheit des Originals nicht treffender Abbildung (v. J. 1833) beurtheilt.

Vor dem Originale wird man freilich in höherem Grade gefesselt, und Anklänge an Dürer in einzelnen Motiven drängen uns, die „Kleine Passion“ aufzuschlagen. — Da findet sich dann, dafs

der Meister Brüggemann sie vor Augen gehabt habe, was, da sie bereits 1510 ausgegeben war, bei ihrer baldigen weiten Verbreitung sehr wohl sein konnte. Gleich das Abendmahl des Herrn liefert ein Beispiel von der Anlehnung Brüggemanns an Dürer, zugleich aber von seiner eigenen grofsen Gestaltungsfähigkeit. Der Typus der Figur Christi und die Art, wie er Johannes am Busen hält, wie bei Dürer, aber der Kopf des Heilands von einer Schönheit, dafs er zu den schönsten und ausdrucksvollsten gerechnet werden mufs, die man sehen kann. Hat der Künstler ferner Haltung und Bewegung der Jünger hier und da wohl angesehen, namentlich bei Judas: so hat er sie doch eigenthümlich ausgeprägt und als wahre Galerie von Charakterköpfen neben einander gestellt. Aufserdem sind aus der Fufswaschung Dürers die Gruppe von Christus und Petrus in den Vordergrund des Abendmahls herübergenommen und beide Figuren bis auf die Gewandmotive genau übersetzt worden; nur bewahrt Brüggemann darin wieder seine Freiheit, dafs er den Dialog zwischen Beiden sichtbarer hervortreten und in Folge dessen auch Christus zu dem Jünger aufblicken läfst.

Beim Judaskufs ist die Gruppe Christi und des Verräthers mit dem hinter diesem her zupackenden Kriegsknecht entlehnt in Haltung, Bewegung und Tracht des Schergen. Petrus und Malchus sind selbständig behandelt und statt, wie bei Dürer, in den Vordergrund, zur Seite gestellt.

Die Figur des Kaiphas zeigt Anlehnung in Tracht und Geste, während dem feisten Gesicht ein ganz anderer, ohne Zweifel ironisirender Ausdruck in's Dumme gegeben ist. Der vordere schuppenbepanzerte Kriegsknecht, der Christus am Strick hält, erscheint in derselben schlagfertigen Geste, der Ausdruck des Gesichts aber in's Fanatische gezogen; die Figur Christi und des hinter ihm stehenden Schergen erinnert an ein anderes Blatt Dürers, wo Christus vor Pilatus steht.

Die Gruppe der Geifselung ist aus der Profilstellung bei Dürer in die Façe-Stellung übersetzt; in der edlen Gestalt Christi zeigt der Bildschnitzer seine ganze, auch sonst hervortretende Stärke in der Behandlung des Nackten. Der Aufseher bei der Exekution wie bei Dürer. Das Motiv des Ruthenschnürenden Schergen ist aus der „grofsen Passion“ herübergenommen, aber in freiester Originalität durchgeführt.

Bei Pilati Handwaschung ist Christus und die beiden ihn hinwegführenden Häscher im Motiv entnommen. Brüggemann läſst aber den von der Frau des Landpflegers gesandten Diener gegenwärtig sein und das warnende Wort überbringen. Ueber der ganzen Composition liegt eine lebhaftere dramatische Spannung.

Bei der Kreuztragung bringt er das schöne Motiv, auf welches auch Raphael gekommen ist: das Aufstützen der einen Hand auf den daliegenden Stein zur Verwendung. Brüggemann's Christuskopf, anders auch in der Haltung, ist gebrochener, leidvoller als der Dürer's, und wunderschön. Für die Veronika hatte er mehr Raum und hier zeigt er sich in dem groſsen und freien Wurf der Gewandung. Simon von Cyrene ist ganz anders, und zwar in Gestalt eines herrlichen langbärtigen Greises genommen, der Peiniger jedoch mit der umgekehrten Keule dicht hinter Christus, stammt aus Dürer's Blatt. — Im Uebrigen entfaltet sich hier und bei der Kreuzigung, welche ganz unabhängig ist, der Künstler in einer gedrängten Fülle von Gestalten, und man erkennt, wie sehr Characteristik in den Köpfen seine Stärke ist.

Bei der Kreuzabnahme hat ihn die eigenthümliche reale Originalität Dürer's zu sehr angesprochen, als daſs er den mit dem Körper Jesu die Leiter heruntersteigenden Jünger nicht hätte herüber nehmen sollen. Auch Joseph von Arimathia ist ähnlich in Tracht und Haltung. Durchaus zu einer schönen weiblichen Gewandfigur weiſs er die Mutter des Herrn zu übersetzen, und ihr tiefen Ausdruck zu verleihen bei der Salbung des Leichnams. Hier weicht er ganz von Dürer ab und hat eine wirkungsvolle Pietà-Gruppe in den Vordergrund gestellt.

Die Vorhölle erscheint im Wesentlichen als Uebertragung des Holzschnittblattes in den Holzschnitz, nur daſs der Plastiker überall das Nackte mehr zur Geltung gebracht hat; dieselbe Geste, welche bei der Eva Dürer's als eine aus der Situation natürlich geborene erscheint, erinnert bei Brüggemann an die Venus von Medici. Auch ist der Täufer Johannes in lebhafte Beziehung zum Beschauer versetzt, während er sich dort zu Adam und Eva wendet.

In Kurzem wird die durch Herrn Brandt in Flensburg besorgte Herausgabe des Altarschreins in 26 photographischen Blättern die Kunstfreunde in den Stand setzen, diese eigenthümliche und mit so tüchtigem eigenen Können gepaarte Verwerthung Dürer'scher

Blätter für die Plastik aus eigner Anschauung kennen zu lernen; zugleich sich eine Ueberzeugung von dem hohen Werth des Schleswiger Schreines zu verschaffen.

Fr. Eggers.

Ueber Dürer noch Folgendes. Dr. A. v. Zahn zufolge (Dürer's Kunstlehre und sein Verhältnifs zur Antike. Leipzig 1866. p. 103 Anm.) soll Thomas Venatorius in der Vorrede zu seiner (mir unbekannten) Basler Ausg. von Alberti's „De Pictura“ erzählen, wie er Dürer sich darüber habe aussprechen hören, dafs man oft im Geiste Gröfseres erfasse als man nachher darzustellen im Stande sei; ja, dafs er Dürer den Holzschneidern Linien habe vorzeichnen sehn, deren Ausführung mit dem Pinsel ihm dann schwer fiel. Die Worte „sculptoribus praescribere lineamenta quaedam quae ipse deinde penicillo adjutus difficulter assequebatur“ sagt Hr. v. Zahn, schienen ihm anders keinen Sinn zu geben.

Mir will diese Uebertragung nicht einleuchten. Praescribere müfste doch, um hier den richtigen Gegensatz abzugeben, geistig genommen werden. Ich erlaube mir eine andere Deutung. Dürer, nehme ich an, läfst Bildschnitzereien ausführen. Die Arbeiter kommen seinen Intentionen nicht nach. Er demonstrirt wie er einen anderen Schwung der Linien, gröfsere Zartheit, feinere Nüancen wünsche, und versucht schliefslich mit Licht und Schatten darzustellen wie er die Modellirung verlange. Aber es wird ihm jetzt selbst schwer den Effekt herauszubringen.

Sollte der Basler Christus so zur Entstehung gekommen sein? Es finden sich einige kleine Stellen an ihm, das Ohr z. B., die, abweichend von der allgemeinen höchsten Vortrefflichkeit die ihn auszeichnet, nun darin ihre Erklärung fänden, dafs einer von den weniger geschickten Arbeitern sich hier versuchte. Wohl zu bemerken scheint mir, dafs nicht „sculptori cuidam“ sondern „sculptoribus“ dasteht, woraus sich herauslesen liefse, dafs von nach Gesellenart beschäftigten Arbeitern die Rede sei.

Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Tafel II.