Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 4 (1909)

Artikel: Die Wertschätzung Raffaels von der Renaissance bis zur Romantik
Autor: Wackernagel, Martin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749433

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE WERTSCHÄTZUNG RAFFAELS VON DER RENAISSANCE BIS ZUR ROMANTIK

Raffael ist im künstlerischen Besitz der Gegenwart eine Grösse von wenig tatsächlicher und realer Existenz. Sein Name verkörpert nicht mehr wie vor zwanzig, dreissig Jahren noch das einzige und absolute Endziel aller höchsten Kunstbegeisterung; er trägt nicht mehr diesen Nimbus einer zeitlosen, fast überirdischen Vollkommenheit. Gerade in den Kreisen, die ein aktives, lebendiges Interesse zur ältern Kunst und Fühlung mit der Kunst der Gegenwart besitzen, pflegt die Grösse Raffaels sehr, ja allzu sehr eingeschränkt zu werden. Es hängt dies ohne Zweifel zusammen mit der vorwiegend koloristischen Richtung der neuen Malerei und des mit ihr zusammengehenden allgemeinen Kunstsinnes. Gerade einige der berühmtesten Werke Raffaels (wie die Madonna della Sedia, die Cäcilia, die Grablegung), die wir in farblosen Nachbildungen oft bewundert hatten, enttäuschen uns beim Anblick der Originale in ihrer harten und banalen Buntheit aufs bitterste. Dementgegen tritt ein Buch wie Wölffins „Klassische Kunst" mit einer Art von Ehrenrettung Raffaels auf. Aber auch hier erscheint Raffael durchaus nicht mehr als eine solche gefühlsmässige, vielmehr als eine formale künstlerische Potenz. Die Persönlichkeit Raffaels tritt auch in dieser Darstellung völlig zurück.

Der Name Michelangelo ist es, zu dem das intensivste künstlerische und auch menschliche Interesse der Gegenwart sich drängt. Gerade in den letzten Jahren sind eine ganze Reihe ihm gewidmeter Darstellungen erschienen, während alle grossen Raffaelbücher in den siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts geschrieben worden sind. Die starke Verehrung Raffaels, ein eindringendes Verständnis für seine Werke scheinen aber auf der andern Seite ein ebenso nahes Verhältnis zu Michelangelo geradezu auszuschliessen. Hermann Grimm, der Biograph Raffaels, hat freilich auch ein Leben Michelangelos geschrieben, aber hier erfährt man — im Gegensatz zu seinem Raffaelbuch — doch mehr nur vom allgemeinen Milieu als von Michelangelos persönlichem Wesen

und seiner Kunst. Und Jakob Burckhardt war ehrlich genug, die ihm ungeniessbare Grösse Michelangelos — wenn auch in noch so respektvollen Wendungen — geradezu abzulehnen.

Schon Grimm hat in seinem „Leben Raffaels“ ein einleitendes Kapitel über den „Ruhm Raffaels in vier Jahrhunderten“ gegeben. Wenn ich es wage, dieses Thema von Neuem zu behandeln, so geschieht es in der Meinung, dass nicht nur unser Verhältnis zu Raffael ein anderes geworden ist, sondern dass auch — wie ich am Schluss noch eingehend betonen werde — die ganze Art kunstwissenschaftlicher Betrachtung und Auffassung seit Grimm noch einmal eine grundsätzliche Wandlung erlebt hat. Unsere Generation befriedigt es nun nicht mehr so sehr, die „Geschichte des Ruhmes Raffaels“, wie Grimm sich ausdrückt, zu verfolgen, als vielmehr uns klar zu machen, welche Rolle die Kunst Raffaels als ästhetischer Begriff in der Kunstanschauung der verschiedenen Epochen gespielt hat, welche Eigenschaften seiner Bilder den Betrachtern der verschiedenen Zeiten entsprechend ihren eigenen Kunstbestrebungen bemerkenswert und bedeutend erschienen, aus welchen Gründen Raffael wiederum zu andern Zeiten in teilweise und gänzliche Missachtung fallen musste. Wir werden also weniger Beiträge zu einer Geschichte Raffaels gewinnen, als vielmehr Beiträge zu einer Geschichte der praktischen Ästhetik, der Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei.

Die erste Frage ist: in welchem Zeitpunkt begann und was begründete die hervortretende Stellung Raffaels unter seinen Zeitgenossen? Wir sind angewiesen auf die fünfzig Jahre später kursierende Darstellung, wie sie uns Vasari überliefert hat, wonach Raffael 1508 nach Rom kam als einer von den vielen, die die Sonne des päpstlichen Hofes anlockte, wie er da auf die Empfehlung seines Landsmannes Bramante hin in einem der neu auszustattenden Säle des Vatikans, wo verschiedene bekannte Maler bereits gearbeitet hatten und zum Teil noch arbeiteten, auch eine Wand zugewiesen erhielt, und dass nach Vollendung dieses ersten Freskobildes — es war die „Disputa“ — der Papst sogleich den Entschluss fasste, die gesamte malerische Ausschmückung dieser Räume ausschliesslich Raffael in die Hand zu geben, alle andern Competenten, darunter ältere Meister von bewährtem Rufe, wie Perugino, Piero della Francesca, Bramantino Suardi von Mai-

land kurzerhand wegschickte, ja manche schon ausgeführte Malereien herunterschlagen liess, damit nichts der Ausbreitung der raffaelischen Kunst im Wege stehen sollte. Wir haben keinen triftigen Grund, diese allerdings erstaunliche Tradition anzuzweifeln.

Sicher überliefert ist jedenfalls, dass Raffael, der bis zuletzt in Florenz keineswegs eine besonders hervortretende Rolle gespielt hatte, in Rom sehr bald nach seiner Ankunft alle die genannten ältern Künstler aus dem Vatikan verdrängt hat. Von da an ist aber auch sein Ruhm entschieden; sein Name wird in einem Atemzug genannt mit den zwei führenden Meistern des römischen Kunstlebens unter Julius II., mit Bramante und Michelangelo. An diesem Wendepunkt — den man mit einem modernen Ausdruck die „Entdeckung" Raffaels nennen möchte — wäre es nun besonders wertvoll, irgend bestimmte Hinweise darüber zu erhalten, welche Eigenschaften an der ersten Probeleistung Raffaels den Papst und seine Berater dermassen frappiert haben, dass sie dem bis dahin wenig bekannten jungen Urbinaten sofort einen so aussergewöhnlichen Rang einräumen zu müssen glaubten. Leider geben uns darauf die Quellen keine Antwort, und es wäre ein vielleicht nicht in allen Punkten irreführendes, immerhin müssiges Geschäft, eine solche uns aus unseren eigenen Eindrücken heraus irgendwie schätzungsweise zu rekonstruieren.

Wenn wir aber unsere Frage etwas weiterfassen und nach Urteilen über den bereits als ersten Maler allgemein bekannten und gefeierten Raffael suchen, finden wir wenigstens ein paar vereinzelte Äusserungen von ihm selbst und von seinen Zeitgenossen aus den letzten Jahren und bei Anlass seines Todes, und weiter einige eingehendere Besprechungen aus der unmittelbar nachfolgenden Generation. Einer besonderen Beachtung wert scheint mir in dem überaus spärlichen schriftlichen Nachlass des Meisters ein ganz beiläufig eingeflochtener Ausspruch über seine eigene Kunst, der gerade in seiner naiven Fassung etwas überaus Unmittelbares und Überzeugendes hat; ich meine jene oft zitierte Stelle aus dem Brief an den Grafen Castiglione, wo Raffael mit Beziehung auf sein Galateabild in der Farnesina bekennt, dass ihm bei der Seltenheit wirklich schöner Modelle eine gewisse ideale Vorstellung, die ihm im Sinne liege, — *certa idea che mi viene in mente* — zum Anhalt dienen müsse, und danach bemühe

er sich denn mit allem Eifer, die Vollkommenheit in der Kunst zu erreichen.

Mir scheint, dass in diesen Worten ein wesentlicher Grundzug seines Schaffens wie seiner Wirkung ausgesprochen sei: nicht die sorgfältige Nachbildung der Natur, nicht das Studium antiker Vorbilder, nicht die Kenntnis ausgeprobter, gesetzmässig vollkommener Proportionen und was sonst alles die späteren an ihm preisenswert fanden, geben den Ausschlag, sondern *certa idea che mi viene in mente,* eine Art ästhetischer Dämonions, das in Worten, Begriffen, Regeln nicht zu fassen ist, das aber jede Vorstellung und die ganze Arbeit des Gestaltens leitet und bestimmt. Über irgendwelche klar bewusste Bestrebungen und Wirkungsmittel sich Rechenschaft zu geben, konnte ihm darum völlig fern liegen bleiben, und die Zeitgenossen gar mussten seine Kunst die alle Schönheitsbedürfnisse dieser Generation aufs Vollkommenste befriedigte, hinnehmen wie ein willkommenes Geschenk, über das man weiter keine Worte macht. Schon während der ersten Arbeiten im Vatikan erhob sich aber der Ruhm seiner Kunst wie eine Flutwelle, unaufhaltsam ansteigend und alles mit sich reissend.

Von überall her drängen sich nun die Besteller, Kardinäle, italienische Fürsten, Hofleute der Kurie. Unmöglich, auch nur dem kleinsten Teil all dieser Wünsche nachzukommen, um so mehr, als Raffael nach Bramantes Tod leitender Architekt von S. Peter geworden ist und zudem sich mit lebhaftestem Eifer auf die Ausgrabung und Rekonstruktion des antiken Rom geworfen hat. Während der letzten fünf Jahre seines Lebens kann er sich in der Malerwerkstätte nur noch vorübergehend aufgehalten haben. Hier aber sind eine ganze Reihe von Gehilfen und Schülern tätig, Giulio Romano und Gio. Franc. Penni an der Spitze. Nur für Freunde und wo irgend ein persönliches Interesse ihn anzog, liess Raffael in diesen Jahren sich noch herbei, ein Bild ganz eigenhändig auszuführen (so die Porträts des Castiglione, der Donna velata und die sixtinische Madonna). Aber gerade die offiziellen, ruhmbringenden Aufträge, wie die verschiedenen Bilder für den König von Frankreich und die Psychefresken der Farnesina übergab er gänzlich oder grösstenteils dem Werkstattpersonal. Es gibt kein einleuchtenderes Zeugnis von der grenzen-

losen, aller Kritik sich völlig verschliessenden Bewunderung für Raffaels Namen, und alles, was auch nur einen Hauch seines Geistes in sich zu tragen schien, als die Aufnahme, die diesen in der ganzen Ausführung vielfach so oberflächlichen Produkten bei den weitesten Kreisen der Kunstfreunde zuteil wurde.

Inzwischen war aber doch auch die Opposition erwacht, wie sie einem so überaus gefeierten Künstler gegenüber nicht ausbleiben konnte, und diese musste an den letztgenannten Werken die willkommensten und bequemsten Angriffspunkte finden. Und während wir uns also noch immer vergebens umsehen nach näher formulierten Würdigungen der Raffael-Bilder aus dem Kreise seiner Bewunderer, begegnen uns schon in den Jahren 1518/19 eine ganze Reihe von Äusserungen aus dem gegnerischen Lager, wo die künstlerischen Unzulänglichkeiten dieser mit der Signatur des Meisters gestempelten Werkstatterzeugnisse rücksichtslos beim Namen genannt sind.

Da schreibt zum Beispiel ein Schüler Michelangelos (Sellaio) an diesen nach Florenz: „Die Loggia des Agostino Chigi (die Farnesina) ist enthüllt worden, ein schmähliches Ding *(cosa vituperosa)* für einen grossen Meister, viel bedenklicher als der letzte Saal im Vatikan.“ Und noch bestimmter drückt sich der Maler Sebastiano del Piombo ebenfalls in einem Brief an Michelangelo aus, wo er von den nach Frankreich abgesandten Raffaelbildern (der sogenannten heiligen Familie Franz I. und dem grossen hl. Michael) erzählt: „Ihr könnt Euch nichts denken, was Euren Kunstanschauungen mehr zuwider wäre, als diese beiden Stücke. Die Figuren darin sehen aus, als wären sie in den Rauch gehängt worden oder aus blankem Metall geschmiedet, ganz hell auf der einen Seite und ganz schwarz auf der andern.“ Man kann nun auch durchaus nicht sagen, dass diese aus dem Kreis des Michelangelo verlautenden Urteile nur auf Neid oder Gereiztheit beruhten. Die moderne Kritik, die sich daran gemacht hat, die eigenhändigen Werke Raffaels und die Atelierarbeiten auseinander zu sondern, hat die eben angeführte Charakteristik als besonders bezeichnend für die Art des in diesen Jahren vorwiegend für Raffael tätigen Giulio Romano anerkannt. Aber auch unter den Raffael Wohlgesinnten gab es einsichtige Betrachter, die allmählich auch anfingen, an diesen für vollgültig ausgegebenen

Werkstattprodukten Anstoss zu nehmen. So berichtet wieder Seb. del Piombo von einem Gespräch mit Papst Leo, worin dieser sich sehr ungehalten äussert über die eben begonnenen Malereien im Konstantinsaal und sich sogar zu dem Ausspruche hinreissen lässt, Michelangelo sei der allein wahrhaft schöpferische Genius, dem auch Raffael das Beste seiner Kunst verdanke.

Wenn wir diesen Bericht des freilich nicht ganz unbefangenen Gewährsmannes ganz wörtlich nehmen dürfen, so hätten wir hier das erste und gleich sehr schwerwiegende Zeugnis für einen Umschlag der öffentlichen Meinung, den Raffael freilich durch das gar so sorglose Unterschreiben minderwertiger Ateliererzeugnisse selbst hervorgerufen hatte. Das Auftreten derartiger antiraffaelischer Kundgebungen brachte nun aber auch die unbedingten Verehrer Raffaels endlich dazu, die bisherige wahl- und besinnungslose Begeisterung fallen zu lassen und über die eigentlichen Qualitäten raffaelischer Kunst eine bestimmte disputierbare Ansicht aufzustellen. Das älteste Dokument dieser kritisch abwägenden Schätzung Raffaels liegt vor in einer kurzen Biographie, die wenige Jahre nach Raffaels Tod abgefasst ist und sich unter den Papieren des bekannten Geschichtsschreibers Paolo Giovio gefunden hat.

Raffael wird hier die dritte Stelle in der Malerei nach Lionardo und Michelangelo angewiesen. Seinen Werken fehlt nie, wie es da heisst, die *„venustas quam gratiam interpretantur"*; seine Figuren sind ausgezeichnet durch die feine Linienführung, durch den zarten Schmelz der Farben, und in den letztern Eigenschaften ist dieser *„iucundissimus artifex"* ohne Zweifel dem Michelangelo durchaus überlegen, wogegen ihm die plastische Kraft der Zeichnung und die illusionäre Wirkung der Linearperspektive abgeht. Befremdlich klingt in dieser unserm heutigen Urteil grossenteils nahekommenden Besprechung nur die Äusserung, dass Raffaels preiswürdigstes Werk die Transfiguration sei, und das nun nicht etwa wegen der oberen — allein noch sicher eigenhändigen — Hälfte mit den Gestalten der Verklärten, sondern wegen der realistischen Darstellung des tobsüchtigen Knaben in der untern Gruppe. — Eine solche Aufstellung klingt aber zusammen mit den preisenden Wendungen über Raffaels Kunst — *spirantes prope*

imagines, — naturae atque artis foedus — wie sie Bembo für die Grabschrift im Pantheon formuliert hat.

Wenn wir danach bemerken müssen, dass selbst Raffael so nahestehende Kunstfreunde seiner eigenen Zeit über gewissen äusserlichen, jedenfalls sekundären Eigenschaften, die eigentlichen künstlerischen Qualitäten seiner Werke kaum beachtet zu haben scheinen, so darf das bei diesen doch nicht mit Mangel an künstlerischem Verständnis überhaupt erklärt werden; vielmehr sind die angeführten Urteile als Symptome der Geschmackswandlung zu fassen, die sich noch zu Lebzeiten Raffaels in Gang zu setzen beginnt und derzufolge eine realistisch getreue Wiedergabe und Lebendigkeit, packende Veranschaulichung eines Affektes, Dinge, die der Kunst auf dem schmalen Gipfel der Hochrenaissance durchaus ferngelegen hatten, nun mehr und mehr in den Vordergrund der Bestrebungen und des Interesses treten.

In der namentlich seit der Mitte des Jahrhunderts auf einmal reichlich aufschiessenden Kunstliteratur finden wir die Umrisse dieser nun schon konsolidierten neuen Ästhetik in ihrem Verhältnis zu Raffael vollkommen klar und bestimmt aufgezeichnet. Wenn hier die Rede auf Raffael kommt, so ist das Leitmotiv der Erörterung meist die alte Streitfrage, ob als Maler Raffael oder Michelangelo grösser sei.

In Michelangelos Kreis entscheidet man dies kurzweg dahin, dass Raffaels Kunst ja überhaupt erst durch den Einfluss Michelangelos ihre eigentliche Vollendung erreicht habe. Schon Papst Leo äusserte sich einmal wie wir sahen in diesem Sinne, und Michelangelo selbst wiederholt diese Anschauung in einem bittern Brief aus spätern Jahren. Auch einer Anekdote begegnen wir, wonach Bramante seinem Günstling Raffael in Michelangelos Abwesenheit den Schlüssel zur sixtinischen Kapelle, deren Deckenbilder noch nicht völlig vollendet waren, zugesteckt habe; so seien Raffael schon frühzeitig die entscheidenden Eindrücke für die Entwicklung seines grossen römischen Stils zuteil geworden. Vasari, der sonst durchaus Raffael gegen Michelangelo heraushebt, ist es, der dieses gut erfundene, für das allgemeine Staunen über den plötzlichen Aufschwung von Raffaels Stil in den ersten römischen Jahren sehr bezeichnende Geschichtchen kolportiert.

Jedoch liess man auch in Michelangelos intimem Kreis Raffael wieder vielfach Gerechtigkeit widerfahren. In den Kunstgesprächen des Malers Francisco de Hollanda, die dieser 1538 in Rom mit Michelangelo und Vittoria Colonna gehalten haben will, wird die Ansicht laut, Raffael käme — wären nicht Michelangelos Werke da — gewiss der erste Rang in der Malerei zu; seine Bilder seien besonders ausgezeichnet durch Anmut, poetischen Gehalt und sorgfältig vollendete Ausführung, die Feinheit und Milde seiner Malweise hebe sich deutlich ab von der Art des vielfach rivalisierenden Sebastiano del Piombo.

Die Partei der entschiedenen Raffaelverehrer fand ihren Wortführer in Vasari, der ohne Michelangelo irgendwie zu unterschätzen oder ausdrücklich zu kritisieren doch offen genug zu verstehen gibt, dass ihm Raffael als Künstler, aber auch als Mensch sympathischer ist. Er beginnt seine Biographie geradezu mit einem Hymnus auf Raffaels persönliches Wesen, seine feine, bescheidene, gewinnende Art des Auftretens, seine grenzenlose Liebenswürdigkeit, seine überaus gewählten, gesellschaftlichen Formen, die ihn denn auch zum Günstling der höfischen Zirkel gemacht hätten; sein eigenes Leben sei schliesslich mehr das eines Fürsten als eines Malers gewesen, und die Malerei selbst sei durch ihn zu hoher Ehre gelangt. Es ist deutlich zu erkennen: das sind nun die allerdings sehr weltlichen Ideale der neuen Künstlergeneration um Vasari herum; man fühlt sich getrieben, Raffael nicht zum wenigsten als ersten Bahnbrecher für die Salon- und Hoffähigkeit der Künstler in Dankbarkeit zu preisen. Nun aber die Kunst Raffaels. Die Jugendwerke bis zur Übersiedelung nach Rom interessieren Vasari wenig; er erwähnt freilich fast alle, findet aber nur etwa die sorgfältig glatte Ausführung zu loben und bei der „Grablegung“ die ausdrucksvoll ergreifende Schilderung des Schmerzes. Wiederum der Realismus und die Mannigfaltigkeit der Gebärde scheint ihm als Hauptmerkmal der Fresken in der Segnatura, ausserdem beim Parnass die *„delicata e dolce maniera“* und das Kolorit, das er als *„vago e graziato“*, heiter und anmutig, bezeichnet. Endlich aber beginnt der Eindruck von Michelangelos sixtinischer Kapelle zu wirken. Raffael findet seine grosse römische „Manier“ *„con una certa grandezza e maëstà“*. Das Hauptwerk dieser Periode, vielleicht Raffaels bedeutendste Leistung überhaupt,

sind die „Sibyllen“ in der „Pace“, ausgezeichnet durch die „grösste Lebendigkeit“ und „vollkommenes Kolorit“. Auch bei den übrigen Fresken im Vatikan scheint ihm der Reichtum an interessanten Bewegungen und realistischen Ausdrucksköpfen besonders bemerkenswert, während an den Tafelbildern der Zeit die täuschende Lebendigkeit in der Wiedergabe des Stofflichen *(„non pitture — ma cose vive — trema la carne“* — etc.*)* hervorgehoben wird. Es ist durchaus begreiflich. Vasari sieht und bewundert bei Raffael diejenigen Eigenschaften, die ihm mit den Bestrebungen seiner eigenen Kunstweise übereinzustimmen scheinen. Er ist auch durchaus des Glaubens, dass die Kunst seinerzeit einfach an Raffael anzuknüpfen habe, empfiehlt auch dies ausdrücklich allen jungen Künstlern, indem sie so mit dieser auf das Mannigfaltige und Anmutige gerichteten Kunstweise viel eher zu einem befriedigenden Ziel gelangen könnten als mit der einseitigen und mühsamen Nacktmalerei in der Art Michelangelos.

Bei alledem ist es nun keineswegs Vasaris Meinung, Michelangelo selbst gegenüber Raffael herunterzusetzen; diese Absicht liegt aber dann zugrunde einem Dialog des gelehrten venezianischen Publizisten Lodovico Dolce (1557), worin ein eingefleischter und ausschliesslich Michelangelo-Verehrer durch die Beredsamkeit des Pietro Aretino von der Superiorität Raffaels und Tizians überzeugt wird.

Die durchaus malerisch und koloristisch gesinnte Ästhetik des Venezianers, dem freilich Michelangelos mehr zeichnerisch plastische Grösse unverständlich bleiben musste, kommt hier zum Wort. Für Raffael ergeben sich dabei nur einige allgemeine Bemerkungen über den Reichtum an kompositionellen Gedanken, den anmutvoll bestrickenden Reiz seiner Figuren und dergleichen.

Sowohl Vasari wie Lodovico Dolce gehören noch zur Generation, die unmittelbar auf Raffael folgte, und ihre Angaben fußen auf direkter Tradition der raffaelischen Zeit. Wir sahen dabei freilich, wie vielfach in der kurzen Zeitpause die Kunstanschauungen sich schon geändert haben; immerhin finden wir bei diesen Autoren aus der Mitte des Jahrhunderts noch das letzte Aufflammen der primären, an den Eindruck der lebendigen Persönlichkeit und des ersten Ruhmes seiner Werke anknüpfenden Raffael-Verehrung.

Erst in einer der heutigen Gegenwart nahestehenden Epoche hat sich noch einmal ein neuer einheitlich-lebendiger Zug zu Raffael hin erhoben. Die lange Zwischenzeit hindurch ist aber seine Kunst nicht mehr gewesen als ein Schulbegriff — der freilich auch als solcher bei dem jeweiligen Wechsel der allgemeinen Kunstanschauungen noch mancherlei Schwankungen auf und ab erleben musste. Darüber können wir uns aber füglich kurz fassen.

Noch Vasari hatte, wie wir sahen, den jungen Künstlern das Studieren nach Raffael aufs wärmste empfohlen; aber nach dem, was er an Raffael besonders zu loben findet, erscheint es von vornherein unmöglich, dass wirklich etwas vom wahren Geiste raffaelischer Kunst auf die Maler in der Mitte und zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich hätte vererben können. Die eklektische Art dieser Periode entnahm wohl da und dort einen anmutigen Madonnenkopf und selbst ganze Figuren aus Gemälden Raffaels, doch alle diese Entlehnungen haben ebenso wie die Lobpreisungen Raffaels bei den Kunstschriftstellern etwas phrasenhaft Unempfundenes und Schematisches.

Es wirkt geradezu wohltuend, wenn endlich im siebzehnten Jahrhundert bei einzelnen Künstlern und Kunstschriftstellern soviel ehrliche Unbefangenheit durchbricht, dass sie herauszusagen sich getrauen, wie völlig antiquiert, fremd und unverständlich in ihrer eigenen praktischen Ästhetik die Kunst Raffaels dasteht.

So bemerkt der Maler Albani in einem Brief, dass manche raffaelische Kompositionen, wie etwa das berühmte Cäcilienbild mit den müssig herumstehenden Heiligen doch unbegreiflich lahm und handlungslos seien. Und der bedeutendste Kunstschriftsteller der Zeit, Malvasia, betont es aller traditionellen Raffaelverehrung ins Gesicht, der berühmte Meister sei in seiner Malweise trocken und hart, seine Figuren statuarisch leblos und wie aus Holz geschnitzt. Seine Schüler dagegen hätten viel eher Geniessbares und Lobenswertes geleistet. Auch Bernini, die leitende künstlerische Potenz des Jahrhunderts, pflegte die jungen Künstler vor dem Studieren nach Raffael ausdrücklich zu warnen. Nun vergleicht man auch nicht mehr Raffael mit Michelangelo, denn auch des letztern Ruhm ist im siebzehnten Jahrhundert schon sehr verblichen; wohl aber hält man Correggio neben Raffael und

beweist so am einleuchtendsten die Inferiorität und Rückständigkeit des letzten gegenüber dem allverehrten Meister von Parma.

Wenn wir uns die Bestrebungen und den Charakter der italienischen Malerei des Seicento vergegenwärtigen, deren künstlerischen Wert die neueste Forschung wieder mehr zu würdigen angefangen hat, müssen wir diese Aburteilung Raffaels als von ihrem besondern ästhetischen Standpunkt aus durchaus berechtigt und ernsthaft gelten lassen.

Das Verständnis für Raffael, das somit in Italien verloren gegangen war, wurde aber gleichzeitig neu erweckt nördlich der Alpen, und zwar durch den Hauptführer der französischen Malerei, Nicolas Poussin.

Poussin, der den grössten Teil seines Lebens in Rom verbrachte, hielt sich dabei in entschiedenem Gegensatz zu der ihn umgebenden italienischen Kunst. Seine edlen, ruhig und harmonisch aufgebauten Figurenbilder berühren uns inmitten des siebzehnten Jahrhunderts wie ein später Nachklang der goldenen Zeit; seine Kunst ist auch zum grossen Teil eine lebendig und persönlich empfundene Synthese raffaelischer und tizianischer Formanschauung. Aber wenn auch in Italien, so stand doch Poussin in seinem Vaterland keineswegs isoliert. 1666 erschien das für den gebildeten Kunstgeschmack der Franzosen massgebende Werk dieser Epoche, die mehrere Quartbände umfassenden „Entretiens sur les vies des peintres“ von Félibien. In dieser Geschichte der Malerei in Gesprächsform bringt der Verfasser, der als Diplomat sich mehrfach in Rom aufgehalten und dabei des freundschaftlichen Umgangs mit Poussin und Claude Lorrain sich erfreut hatte, bei Anlass von Raffael einen Auszug der Vasarischen Biographie und einige Erörterungen über seine künstlerische Bedeutung und Grösse. Er gibt zu, dass Michelangelo, Tizian, Correggio, jeder auf seinem besondern Gebiet, in der Zeichnung, im Kolorit, im malerischen Vortrag dem Raffael in etwas überlegen sind. Er aber übertrifft sie doch alle durch die Universalität des Genies, das alle jene Vorzüge gleichmässig in sich ausgebildet und vereinigt hat.

In manchen Äusserungen scheint Félibien geradezu die fast hundert Jahre später erst erwachenden ästhetischen Anschauungen des deutschen Klassizismus vorweg zu nehmen. So, wenn

er von Raffael im Vergleich mit Michelangelo urteilt, er habe *„le goût bien meilleur et plus pur“*, und wenn er weiter den Einfluss des Studiums der antiken Denkmäler auf Raffaels Stil betont und „in allen seinen Figuren die Grazie und Majestät griechischer Statuen“ findet.

In all diesen Punkten ist diese von Félibien vorgetragene französische Anschauungsweise das direkteste Gegenteil zur gleichzeitigen italienischen. Eine einzige Berührung findet sich in der hohen Schätzung, die auch Félibien für die Schüler Raffaels aufbringt, namentlich für Giulio Romano, dessen „feurige und kontrastreiche Vortragsweise“ als ein Fortschritt über den Meister hinaus erklärt wird, den auch dieser selbst erkannt und nachzuholen versucht habe.

Als Félibien schrieb, war Raffaels Ruhm in Frankreich bereits anerkannt. Im selben Jahr, wo der erste Band des „Entretiens“ erschien, wurde die französische Akademie in Rom begründet, deren Zöglinge hingewiesen sein sollten auf das Studium der Antike und Raffaels.

Doch überdauerten in Frankreich diese Anschauungen die Zeit Ludwigs XIV. und Poussins nicht lange; und als endlich auch die italienische Kunst, Maratta an der Spitze, — der im Auftrag Clemens XI. die Stanzenbilder mit griechischem Wein abwusch und restaurierte — sich wieder Raffael zugewandt hatte, war man in Frankreich, wo die graziöse und brillante Malerei des achtzehnten Jahrhunderts ihren Einzug hielt, von den alten Idealen der ruhigen Raffaelschen Formenschönheit wieder weit abgekommen.

So konnte Boucher zum Beispiel, der auch in Rom gewesen war, aber bei Raffael für seine Kunst wenig zu lernen gefunden haben mochte, einem nach Rom reisenden Schüler erklären, dass ihm dort nur etwa die Bilder von Guido Reni und Albani gefallen würden, Raffael dagegen sei *„un peintre bien triste“*. Die jungen französischen académiciens fingen denn auch bereits an, in den Stanzen sich über Raffael lustig zu machen, sodass ihnen der Papst den Vatikan verschloss.

Deutschland war zu dieser Zeit in künstlerischen Dingen durchaus von Frankreich abhängig; und doch waren es nun zwei Deutsche, die gleich nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts

die Grösse Raffaels, allen herrschenden Anschauungen zum Trotz, wieder neu erkannten und verkündeten — Winkelmann und Mengs. — Bei dem Archäologen wie bei dem Maler war es aber das Studium der antiken Kunst und Schönheit, das sie beide zu Raffael als deren einzig würdiger Neuerwecker hinführte. Eine von Winkelmann geplante Schrift „Über die ans Licht zu bringende Vorzüglichkeit der Antiken und Raffaels, den noch niemand bisher gekannt", blieb unausgeführt. Dagegen bekunden beiläufige Bemerkungen an verschiedenen Stellen seiner Werke und namentlich die begeisterte Beschreibung der sixtinischen Madonna — die ja seit 1754 in Dresden stand, aber bis dahin mehr bekritelt und angezweifelt als bewundert worden war — die in ihm neu aufgegangene Verehrung zu Raffael. Von Mengs erschien 1762 das bekannte Schriftchen: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei", worin unter anderem sehr eingehende Vergleichungen angestellt werden über Zeichnung, Schattengebung, Kolorit, Komposition usw. bei den „drei grossen Lichtern der Malerei": Raffael, Correggio, Tizian.

Fast bei all diesen Fragen, ausgenommen bei der über das Kolorit, wird Raffael als der Sieger erkannt und demgemäss den studierenden Künstlern als Vorbild empfohlen. Raffael — heisst es da — strebte stets nach dem Bedeutenden, nach dem Ausdruck, dem Geistigen in der Natur, während Correggios Bestrebungen nur auf eine weiche und gefällige Anmut, Tizian aber auf die illusionäre Wahrheit des Materiellen, der farbigen Oberfläche ausgingen. Raffaels überragende Grösse in der Zeichnung der Figuren und Gewänder und in der Komposition beruhe durchaus auf seinem Studium der antiken Denkmäler.

Das Mengsische Schriftchen stellt ein vollkommenes Compendium der klassizistischen Kunstweise und Kunstanschauung dar, die nunmehr in Deutschland wie bald auch in Frankreich herrschend werden. — Jetzt, wo man ausschliesslich, geleitet durch die Antike, nur die ruhige farblose Form, die edle Zeichnung und den wohlabgemessenen Aufbau der Komposition in Gemälden hochschätzen mochte, wo die Werke eines Mengs selbst, eines Carstens, eines Louis David in Frankreich als Muster des vollkommensten Geschmackes Geltung gewonnen hatten, war es natürlich,

dass man auch Raffael wieder auf eine besondere Weise verstehen und bewundern lernte. Als vornehmstes Dokument der Raffael-Verehrung in den Kreisen der damaligen Kunstfreunde seien nur Goethes bekannte Äusserungen über Raffael, namentlich die in den Tagebüchern und Briefen aus Italien enthaltenen, namhaft gemacht.

Allein schon zehn Jahre nach Goethes italienischer Reise brach in Deutschland noch einmal eine neue Kunstauffassung hervor, die freilich wiederum Raffael an erster Stelle auf ihre Fahne schrieb, mit diesem Namen aber eine gänzlich veränderte Vorstellung verknüpfte und diese mit einer völlig neuen eigenartigen Empfindungsweise vortrug.

Unter dem anonymen Titel „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" erschien 1797 in Berlin ein kleines zierliches Büchlein mit einer Reihe von Aufsätzen, Betrachtungen über Kunst und Musik, durchweg in einem ganz ungewohnten Ton schwärmerischer Begeisterung gehalten und von einer geradezu religiösen Hingabe. Auch einige Erzählungen aus Raffaels Leben finden sich, deren Motive zwar den Quellen entnommen, aber durchaus in einen mystisch überempfindungsvollen Charakter hinaufgedeutet sind, so die schon zitierte Stelle aus dem Briefe an Castiglione: *„certa idea che mi viene in mente"*, was verstanden wird als eine wunderbare Vision der Gottesmutter, die dem jungen Raffael, als er seine erste Madonna malte, zuteil geworden sei; so die Erzählung von dem merkwürdigen Tod des alten Malers Francia, den der Schlag gerührt beim Anblick des ersten Raffaelbildes u. a. m.

Trotz der äusserlich, zum Teil spielerischen, novellistischen Fassung verfehlte der tief empfundene ernste Pathos dieses Büchleins nicht, bei allen Kunstfreunden einen starken Eindruck hervorzurufen. Der Verfasser, der, wie später bekannt wurde, Wilhelm Wackenroder hiess, starb zwar schon im folgenden Jahre in jugendlichem Alter; doch sein Freund Tieck veranstaltete die bald gewünschten mehrfachen Neuauflagen der Herzensergiessungen, zum Teil in erweiterter Fassung unter dem Titel „Phantasien über die Kunst"; er schrieb auch einen damit eng verknüpften Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen". Aber nicht auf Tieck allein erstreckte sich die Einwirkung Wackenroders. In

den Herzensergiessungen von 1797 darf man, nach Brandes, geradezu die Urquelle der Romantik überhaupt erkennen, jedenfalls stellen sie das erste, alles weitere bestimmende Dokument der spezifisch romantischen Kunstauffassung und Kunstbegeisterung dar. Raffael gewinnt jetzt erst den Nimbus des frommen Malers und wird mit der Idealvorstellung jugendlich engelhafter Reinheit und Naivität umkleidet. Die Anekdote von der Erscheinung der Madonna ist freilich bewusste Erfindung des „Klosterbruders"; sie entspricht aber dem von ihm geradezu als Forderung aufgestellten Glauben an die religiöse Inspiration aller höhern Kunstwerke, woraus sich dann für ihn, wie für alle seiner romantischen Nachfolger die Verwerfung aller Kunsttheorien, aller ästhetischen Systeme und Regeln ergab, und die Betonung des vor allem gefühlsmässigen Inhaltes und Wertes der Kunst. Und in diesem neulebendigen, warmen, ja enthusiastischen Verhältnis zu den Kunstwerken liegt die grosse Bedeutung der romantischen Bewegung für die neuere Kunsterkenntnis und Kunstwissenschaft.

Zunächst freilich zweigt nun aus der fruchtbaren Wurzel des Wackenroderschen Büchleins gleich auch ein künstliches Nebenschoss ab, das statt der religiösen, hingebungsvollen eine mehr geziert frömmelnde, künstlich archaïsierende Kunstbetrachtung hervorbringt, wobei auch gerade die Anschauung über Raffaels Persönlichkeit durchaus verfälscht und verzerrt wird. Man will hier nur noch von dem jugendlichen Raffael etwas wissen; der naive, jünglinghafte, fromme und zarte Charakter seiner frühesten Werke wurde als Höchstes in seiner Kunst verehrt, während man in den Hauptwerken seiner reifen römischen Jahre nur mehr heidnische Verweltlichung und einen bedauerlichen Abfall von den Idealen seiner Jugend erkennen mochte. Die künstlerischen Vertreter dieser Richtung bildeten in Rom eine geschlossene Gruppe, die unter dem Namen der Nazarener bekannt, bald auch verschrieen war, deren künstlerische Leistungen aber, man denke an Cornelius, Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, durchaus nicht gering zu schätzen sind. Dann aber ging zuletzt noch aus diesen Kreisen der erste namhafte Biograph Raffaels seit Vasari hervor, Passavant, dessen „Leben Raffaels und seines Vaters Giovanni Santi" in drei Bänden 1839 bis 1856 erschien. Das Werk ist freilich, wie schon die Fassung des Titels andeutet, in der ganzen Darstellung noch völlig

von der Anschauungsweise der Nazarener beherrscht; gleichwohl war die in der Sammlung und Sichtung des gesamten Raffael betreffenden Materials geleistete wissenschaftliche Arbeit eine so gründliche, dass alle diese Teile bis zu Springer hin unüberholt blieben.

Hermann Grimm, in seinem schon erwähnten Kapitel über „Raffaels Ruhm in vier Jahrhunderten", das ich meiner Darstellung vielfach zugrunde gelegt habe, nimmt nun freilich und begreiflichermassen Stellung ein gegen all das Nazarenerhafte in dem Passavantischen Buch. Aber auch Hermann Grimm und noch Jakob Burckhardt erscheinen uns selbst nun durchaus als letzte Abkömmlinge der Romantik, allerdings nicht jenes kränklichen Nebenzweiges, sondern des gesunden Hauptstammes der Romantik. Von daher wuchs ihnen zu das lebendig-enthusiastische, wahrhaft künstlerische Verhältnis zur Kunst, von daher die freie Betonung der persönlichen, subjektiven, stimmunghaften Eindrücke, von daher endlich das Bestreben und Bedürfnis nach einer des hohen Gegenstandes würdigen, selbst zum Kunstwerk ausgereiften Darstellung.

Was sie geschrieben haben, besitzt darum einen bleibenden, von den methodischen und sachlichen Fortschritten der Wissenschaft unabhängigen Wert, und an sie als vollkommenste Muster wird auch irgendwie anzuknüpfen haben, wer immer mit höheren geistigen und literarischen Aspirationen und mit dem Drang nach einer lebendigen Wirkung auf die weitern Kreise der Kunstfreunde an die Kunstgeschichte herantritt.

Neben dieser grossen künstlerisch gestaltenden Historiographie der Kunst, die als solche doch immer nur wenigen superioren Ingenien erreichbar sein kann, hat sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr die moderne kunstwissenschaftliche Forschung breiten Raum geschaffen, die durchaus andere Wege nach andern und freilich weniger glänzenden Zielen zu gehen hat.

Hier erst werden nun in der Betrachtung von Kunstwerken die letzten Konsequenzen einer wenn auch noch so unkünstlerischen Wissenschaftlichkeit gezogen; dabei wird denn vor allem alles Subjektive, Gefühlsmässige, Enthusiastische in der Beurteilung der Kunstwerke prinzipiell ausgeschaltet, wobei denn auch eine besondere Berücksichtigung des künstlerisch, ästhetisch Wert-

volleren im Prinzip nicht mehr angängig bleibt. Die Werke und Lebensumstände eines beliebigen Dutzendmeisters einer Verfallsepoche und die eines Dürer oder Raffael werden mit derselben hingebenden Akribie, aber auch mit derselben kühlen Sachlichkeit zergliedert und durchforscht. In der Methode der Forschung lehnt man sich ebenso sehr an die Philologie wie an die Naturwissenschaft an. So hat sich denn die Kunstgeschichte den Rang einer als akademisch vollgültig anerkannten Wissenschaft erwerben können.

Grimm selbst leitet schon zu dieser neueren Kunstwissenschaft über, während Jakob Burckhardt, dessen kunsthistorisches Hauptwerk, der Cicerone, sich im Untertitel „Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens" nannte, der sich sein Leben lang von der ephemeren Gelehrsamkeit der Zeitschriftartikel über Streitfragen, Attributionen und dergleichen fernhielt, für diese neuere Entwicklung kein Interesse mehr übrig hatte. Er empfand deutlich die Unvereinbarkeit der Prinzipien dieser neuen Kunstforschung mit seinem eigenen Naturell, seinem Verhältnis zur Kunst und zog darum die Grenze so scharf als möglich.

Bei manchen Erzeugnissen der modernen kunstwissenschaftlichen Literatur möchte man aber wünschen, dass nun auch von dieser andern Seite her die Grenze zwischen rein sachlicher, kunsthistorischer Forschung — Wissenschaft für Wissenschaftler — und subjektiver Kunstgeschichtschreibung, Kunstauslegung — „Anleitung zum Genuss der Kunstwerke" — ebenso streng innegehalten würde.

Bei der Ausgestaltung der Kunstforschung zur absoluten, streng akademischen Wissenschaft droht aber doch auch eine sehr wesentliche Gefahr: die Entfremdung von der Kunst selbst und von den Künstlern — denn das wissenschaftliche Prinzip und das künstlerische gehören durchaus getrennten Sphären an[1]).

Die Kunstschriftstellerei der älteren Zeit lag, wie wir sahen, in den Händen der Künstler selbst, oder stand jedenfalls unter deren unmittelbarem Einfluss. Der Vorzug der Objektivität geht ihr damit von vornherein verloren, und gerade die im Vorausgehenden dargestellte Geschichte der immerfort wechselnden

---

[1]) Ganz einzigartige Vereinigungen beider Prinzipien wie bei Lionardo da Vinci und vielleicht auch bei Goethe beweisen dagegen nichts.

Beurteilung Raffaels scheint den völligen Unwert dieser älteren Kunstliteratur aufs Einleuchtendste zu beweisen. Dementgegen möchte ich aber doch auf den positiven Gehalt einer solchen von Künstlern geleiteten Kunstbetrachtung hinweisen. Die Kunstwissenschaft, gerade in ihrer modernsten Phase, hat über die Fragen mehr historischen Charakters hinaus sich sehr stark eingelassen mit Fragen allgemein stilistischer, formaler, überhaupt künstlerischer Art; und hier, wo weder die Philologie noch die Naturwissenschaft methodisch Wegleitung bieten kann, scheint es doch unumgänglich, den Rat der Künstler selbst, und zwar den der lebenden nicht minder, als den in der älteren Kunstliteratur sich äussernden, in Anspruch zu nehmen und so der Gefahr zu entgehen, in einen willkürlichen Dilettantismus, oder aber in papiernen Schematismus sich zu verlieren.

Von Bedeutung ist hier vor allem der durch die Handwerksgemeinschaft dem Künstler innewohnende Sinn für die materiellen Fundamente eines Kunstwerks, für den konkreten technischen Stoff und die mit ihm sich auseinandersetzende Arbeit der Konzeption und des Gestaltens, Dinge, die der historischen Beurteilung sich durchaus entziehen, da sie jederzeit jedem Kunstwerk gleichermassen zugrunde liegen.

Der Kunsthistoriker sieht und beurteilt zunächst doch immer nur das fertige Werk so wie es dasteht und wirkt, der Künstler sieht auch bei historischen Kunstdenkmälern ganz ebenso wie bei Arbeiten seiner lebenden Kollegen gleichzeitig die der Vollendung vorausgegangenen Stadien und die dabei abgefertigten Probleme und Möglichkeiten. Er versteht jedes Kunstwerk ganz selbstverständlich als etwas Gewachsenes und Herangereiftes. Auch die ästhetischen Werturteile eines Künstlers über ältere Kunstwerke sind darum, so sehr sie durch dessen eigene Kunstprinzipien und -Bestrebungen bedingt sein mögen — oft gerade um dieser, doch immer sachlich-sinnvollen Bedingtheit willen — geeignet, dem wissenschaftlichen Kunstforscher eine Fülle methodischer Anregungen, Fragestellungen und Maßstäbe zu vermitteln.

Ein ausschliesslich wissenschaftlich gerichtetes Temperament wird von sich aus schwer das so völlig anders geartete, meist ganz unlogisch sprunghafte und impulsive oder wieder brütend mühsame, träumerische und unbewusste Wesen eines Künstlers

wirklich verstehen und richtig beurteilen können. Die einzige Brücke zu solchem Verständnis wird immer der enge Kontakt mit Kunst und Künstlern der heutigen Gegenwart sein, lebendige Anschauungen und Erfahrungen über das Beginnen, Werden und Reifen der Kunstwerke unserer Zeit. Diesen Kontakt, der gerade mit der letzten Entwicklung unserer Wissenschaft sich mehr und mehr gelockert hat, wieder herzustellen und das für die Beurteilung alter Kunst so viel versprechende, ja unentbehrliche Zusammenarbeiten von Kunsthistorikern und Künstlern wieder zu ermöglichen, muss meines Erachtens mit eine der dringlichen Bestrebungen beim weitern Ausbau der modernen Kunstwissenschaft sein.

HALLE MARTIN WACKERNAGEL

□□□

POLITIQUE FÉDÉRALE

„Une Presse d'opposition doit-elle, pour remplir sa mission en conscience, critiquer toujours et ne louer jamais?

„Assurément oui, affirment certaines gens qui déplorent l'absence en Suisse d'une presse dite „d'opposition", ce par quoi ils entendent sans doute une presse de mauvaise humeur, une presse qui boude, qui grogne, qui gourmande, qui ne soit contente de rien, qui n'admette pas que l'adversaire politique puisse faire quelque chose de propre, qui le pique, qui le pousse, qui le bouscule, qui le harcèle, sans relâche, une presse misanthropique, atrabilaire et bilieuse, qui prédise les catastrophes et qui annonce les ruines.

„La presse socialiste n'y suffit pas. Personne ne l'écoute. Elle prêche et prophétise dans le désert. Ce que l'on veut, c'est une presse bourgeoise d'opposition sérieuse, systématique.

„On s'efforce à la créer. La revue mensuelle *Wissen und Leben,* qui s'édite à Zurich, a offert ses colonnes à quelques-uns de ces mécontents et ceux-ci s'empressent à l'envi de nous donner des exemples de ce que devrait être la critique politique."

Ainsi s'exprimait naguère le correspondant bernois d'un journal romand, journal que je lis chaque jour depuis vingt ans, avec le plus