



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Zum Raffael-Jubiläum.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Menschennatur so wohlberechneten Grundsätze, daß man sich zu seinen Wohlthätern im allgemeinen nicht hingezogen fühlt. Aber es mag wenigstens konstatiert werden, da dies meines Wissens in dieser Weise bisher noch nicht geschehen ist.

Was haben dagegen, fragen wir zum Schluß, andre Sprachen dem Ungarischen zu verdanken? Drei, sage drei Wörter sind es, welche Europa den Ungarn entlehnt hat: huszár, Husar, d. i. ein von zwanzig Gehöften gestellter Reiter, szablya, Säbel, d. i. das Schneidende, und kocsí, Kutsche, ein nach dem Dorfe Kocs bei Raab benannter Wagen. Die slavischen Sprachen haben sich das ungarische Wort blávány, Statue, Götzenbild angeeignet. Das polnische Wort giermek, Knappe stammt auch aus ungarischer Quelle. In Deutschland sind die drei Wörter Dolman, Tschako und Bekesche bekannt geworden. (Und Gulasch? D. Red.) Weitere Spuren ungarischen Einflusses habe ich in den mir bekannten Sprachen nicht entdecken können.

Berlin.

W. Koerner.



Zum Raffael-Jubiläum.



er vierhundertjährige Geburtstag Raffaels, wie wir der Kürze wegen sagen wollen, obgleich die adjektivische Bezeichnung ernstlichen Anfechtungen unterliegt, trifft die Kunstwissenschaft in der Situation einer braven Hausfrau, die kurz vor Ostern ans große Reinemachen gegangen ist: die Gardinen sind abgenommen, die Möbel sind von den Wänden gerückt, und das unterste ist zu oberst gekehrt. Man kommt sich vor wie in einem noch kahlen Hause, welches sich gerade zum Empfange eines lieben oder angesehenen Gastes rüstet. Alle Grundfesten, welche bisher die Lebensgeschichte Raffaels stützten, sind verrückt oder doch erschüttert worden. Wenn man bisher glaubte, daß die Unsicherheit unsrer kunstgeschichtlichen Kenntnisse sich nur auf die dunkeln Zeiten des Mittelalters und die Vorläufer der Renaissance bezöge, so ist man während der letzten Jahre eines andern belehrt worden. Auch wenn man den Lebensweg Lionardo da Vincis, Raffaels und Michelangelos verfolgt, strauchelt man bei jedem Schritte an einem erraticen Blocke, welchen die Mythenbildung späterer Zeit auf diesen Weg gerollt hat. Vieles ist in den letzten Jahren gethan worden, um dieses Geröll wieder aus dem Wege zu schaffen. Aber gerade jetzt steht man sich ratloser als zuvor

gegenüber. Man weiß nicht, wie man die gerissenen Lücken füllen, was man an die Stelle des fortgefarnten Schuttes setzen soll. Über Michelangelos Leben hat uns die Publication seiner Briefe ein einigermaßen ausreichendes Licht gebracht. Aber Raffaels Lebensgang liegt so sehr im Dunkeln, daß die Raffaelforscher zur Zeit mehr negative als positive Resultate ihrer Arbeit vor Augen haben. Wir lassen dabei die Haarspaltereien, die kleinlichen Gelehrtenzänkereien und die überflüssigen Disteleien, welche Herman Grimm und die Schwierigkeitsmacher seiner Schule in die Welt schicken, ganz außer Acht und denken nur an die ernsthaften Diskussionen und Untersuchungen, welche von gediegenen Gelehrten wie Springer, Milanese, Eugen Müng, Thausing, Lippmann, Vermoloeff-Morelli, Woermann ausgegangen sind. Auch wenn man nur zugeben wollte, daß jede ihrer Studien, Abhandlungen und Monographien ein echtes Goldkörnchen zu Tage gefördert, so befindet man sich schon auf einem völlig untergrabenem Boden. Wie wenige giebt es, welche sich wie die Wegkundigen der friesischen und emsländischen Moore an Strohwischen und andern Wahrzeichen auf diesem Boden zurechtfinden!

Ja wenn wir die sorglose Naivität der italienischen Landsleute Raffaels hätten! Da wird unter dem 28. März aus Rom zu uns herübertelegraphirt, daß sich „die Vertreter der Municipalitäten von Rom und Urbino, sowie die Abgeordneten der dortigen, der italienischen und der auswärtigen Kunstinstitute in feierlichem Zuge nach dem Pantheon“ begeben haben, wo die Enthüllung der auf dem Grabe Raffaels aufgestellten Büste vorgenommen wurde. Ob wohl einer der Festteilnehmer bei dieser Gelegenheit einen Blick auf die Grabinschrift geworfen hat? Ob sich wohl einer gesagt haben mag: Wir feiern heute den 28. März als den Geburtstag des göttlichen Meisters, und auf diesem Grabsteine ist doch ganz deutlich zu lesen, daß Raffael am 6. April 1483 das Licht der Welt erblickte! Wer erklärt mir diesen Zwiespalt? Sollte niemand auf diesen Gedanken gekommen sein, so wollen wir daraus keinen Vorwand schmieden. Giebt es doch auch in Deutschland einen gelehrten Professor, welcher sich im Besitze des ganzen Rüstzeugs der historischen Kritik befindet und doch, allen Grundsätzen der historischen Kritik zuwider, dem kritiklosen Kompilator Vasari den Vorzug giebt vor dem klaren Wortlaute einer klassischen Inschrift. Oder sollte Professor Springer inzwischen seinen Irrtum, einen lapsus calami im Vergleich zu seinen positiven Leistungen auf dem Gebiete der Raffaelforschung, erkannt und in der zweiten, unter der Presse befindlichen Auflage seiner Doppelbiographie „Raffael und Michelangelo“ corrigirt haben? Mehrere Aufsätze haben uns wenigstens gelehrt, daß er seinen Gegenstand seit 1878 nicht aus den Augen verloren, sondern daß er sich fortwährend auf der Höhe der Forschung erhalten hat.

Sollen wir angesichts der großen Unklarheit, welche über Raffaels Geburtstag herrscht, darüber spötteln, daß die Römer am Abend des 28. März Grenzboten II. 1883.

das Haus der Fornarina, der angeblichen Geliebten Raffaels, illuminirt haben? Die wissenschaftliche Forschung ist an den Veranstaltern der nationalen Feiern in Rom und in Urbino spurlos vorübergegangen. Selbst in Urbino lautet die Inschrift an dem Geburtshause des Meisters: „In diesem kleinen Hause ist der ausgezeichnete Maler Raffael am 6. April 1483 geboren worden“ (Natus est oct. id. apr. an. MCDXXCIII), und doch haben sich die Urbinaten dadurch nicht stören lassen, ebenfalls den 28. März als den Geburtstag Raffaels zu feiern.

An und für sich wird für die Wertschätzung des Meisters und für den Genuß an seinen Werken nichts gewonnen, wenn man den Tag seiner Geburt berichtigt und die „Fornarina,“ die schöne Bäckerin, als eine Erfindung des siebzehnten Jahrhunderts, aus seiner Biographie verweist. Aber an die Entscheidung dieser Fragen knüpfen sich andre, welche von größerer Wichtigkeit sind. Zunächst die Kardinalfrage nach der Zuverlässigkeit Vasaris, auf dessen Autorität allein sich die Verfechter des 28. März stützen. Man braucht nur die Anmerkungen und die Kommentare zur neuesten Vasariausgabe Milanesis flüchtig durchzublättern, und man wird staunen über die Flüchtigkeit und die Unzuverlässigkeit dieses Künstlerbiographen, der fast immer im Unrecht ist, wo sich seine Angaben mit den Urkunden konfrontiren lassen, und der selbst dann, wenn er die Wahrheit sagt, dieselbe Flüchtigkeit und Konfusion zur Schau trägt, welche nun einmal das Verhängnis aller schriftstellernden Künstler bis auf unsre Tage zu sein scheint.

Vasari schreibt über den Todestag Raffaels: „Er beendigte den Lauf seines Lebens an demselben Tage, an welchem er geboren wurde und welcher der Charfreitag war“ und zwei Seiten später teilt er die noch heute im Pantheon am Grabe Raffaels befindliche, vom Kardinal Pietro Bembo verfaßte lateinische Grabinschrift mit, in welcher es heißt: Vixit an. XXXVII. integer integros. Quo die natus est, eo esse desiit VIII. id. April. MDXX (d. h. Er lebte 37 ganze Jahre ganz aus.*) An demselben Tage, an welchem er geboren wurde, hörte er auf zu sein, am 6. April 1520). Raffael starb an einem Charfreitage, und auf Grund dieser Inschrift, deren klarer Wortlaut keine doppelstimmige Interpretation zuläßt, ließ Vasari den Künstler auch an einem Charfreitage geboren werden, ohne an die Beweglichkeit der Osterrechnung zu denken. Wäre

*) Diese (Thausingische) Übersetzung trifft schwerlich den Sinn des Verfassers der Inschrift. Integer von der Person gebraucht heißt rein, lauter, makellos (vgl. das allbekannte horazische Integer vitae, an welches Bembo mit seinem integrum vivere offenbar gedacht hat), von der Sache gebraucht ganz, unverfehrt, vollständig. Das Wortspiel, das also in der Inschrift liegt, läßt sich im Deutschen nicht wiedergeben. Der Sinn der Worte aber ist ohne Zweifel: Makellos lebte er genau 37 Jahre.

Raffael wirklich an einem Charfreitage geboren und gestorben, so würde der Cardinal Bembo nicht unterlassen haben, auf dieses Zusammentreffen in der Grabschrift aufmerksam zu machen, das für ihn, den Geistlichen, noch ungleich auffallender und merkwürdiger sein mußte, als wenn nur die Monatsdaten beide male zusammengetroffen wären. Wenn noch Vasari, welcher seine Notizen über Raffael dreißig Jahre nach dessen Tode sammelte, etwas von zwei Charfreitagen erfuhr, so hätte doch auch Bembo, der Freund Raffaels, welcher die Grabschrift unmittelbar nach dem Tode des Künstlers verfaßte, von diesem eigentümlichen Zufall Kunde haben müssen. Angesichts der klaren und bestimmten Angabe der Grabschrift, daß Raffael am 6. April geboren und gestorben ist, würde es, wie schon Thausing bemerkt hat, gegen alle Regeln der historischen Kritik verstoßen, wollte man sich in dieser Frage auf die Seite Vasaris stellen, dessen abweichende Angabe aus einer falschen Interpretation der Grabschrift hervorgegangen ist, indem er statt des 6. April den Charfreitag betonte und infolge dessen auf den unrichtigen Geburtstag verfiel.

Auch sonst ist Vasari in Bezug auf die persönlichen Verhältnisse Raffaels kein zuverlässiger Gewährsmann. Obwohl er, der Freund und Parteigänger Michelangelos, dessen Werk eigentlich in der Glorifikation seines Stadtgenossen gipfelt, sichtlich bestrebt ist, dem großen Rivalen Michelangelos alle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, hat er kritiklos alles nachgebetet, was ihm die Künstler in Rom erzählten, als er fast dreißig Jahre nach dem Tode Raffaels die Materialien für seine Biographien sammelte. So führt Vasari die plötzliche Erkrankung Raffaels, welche die Ursache seines Todes wurde, auf seine übermäßigen Ausschweifungen in der Liebe zurück. An einer andern Stelle sagt er aber, daß Raffael seiner Geliebten bis zu seinem Tode treu blieb und daß diese Geliebte auch in seinem Hause wohnte. Wir erfahren von ihm ferner, daß er sie kurz vor seinem Tode aus seinem Hause führen ließ, vermutlich in der Absicht, sie vor Unbill und Kränkungen zu schützen, und daß er sie der Sorgfalt seines Lehrlings Baviera anvertraute, nachdem er ihr testamentarisch eine Summe zum anständigen Leben ausgesetzt. Diese Details widersprechen der summarischen Angabe Vasaris, und noch bestimmter widerspricht ihnen die Mitteilung eines am 7. April 1520 geschriebenen Briefes von Alfonso Pauluzzi, in welchem es ohne jede Nebenbemerkung heißt: „Raphael von Urbino ist an einem anhaltenden und hitzigen Fieber gestorben, welches ihn schon vor acht Tagen überfallen hatte.“ Aber es kommt hier nicht darauf an, den sittlichen Charakter Raffaels, welcher sich auch in seinen wenigen, uns erhaltenen Briefen kundgibt, gegen Vasari zu verteidigen, sondern zwei Gemälde zu betrachten, die mit den Liebschaften Raffaels in Verbindung gebracht worden sind. Das eine derselben ist die sogenannte „Fornarina,“ welche in mehreren Exemplaren existirt, deren bestes sich in der Galerie des Palazzo Barberini in Rom befindet, das andre die sogenannte „Donna velata,“ die Dame mit dem Schleier, im Palazzo Pitti in Florenz.

Während Burckhardts „Cicerone“ sowohl in der dritten als in der vierten, von Dr. Bode besorgten Ausgabe nicht den geringsten Zweifel an der Echtheit der sogenannten „Fornarina“ erhebt, sondern einerseits die eigenhändige Arbeit Raffaels, andererseits die „außerordentliche Leuchtkraft des Fleisches und selten liebevolle Durchführung“ hervorhebt, urteilt Springer schon kühler über das Bild, welches bekanntlich eine römische Frau mit vollen, kräftigen Formen, aber unedeln Gesichtszügen darstellt, deren Busen entblößt ist. An einem goldnen Reife, welcher den linken Oberarm umspannt, liest man die Inschrift: Raphael Urbinas. Springer tadelt, ganz im Gegensatz zu jenen Bemerkungen im „Cicerone“, „das stumpfe Kolorit, die steife Haltung und das leblose, teilweise sogar formen-häßliche Gesicht.“ Springer, welcher, wie mir scheint, auf dem rechten Wege ist, darf sich hinsichtlich seines Geschmackes auf einen alten Zeugen berufen. Fabio Ghigi, der nachmalige Papst Alexander VII. (1655—1667 Papst), urteilt nämlich in seinem lateinischen Kommentar zum Leben des Agostino Ghigi über dieses Bild folgendermaßen: „Das nicht gerade sehr schöne, von ihm (Raffael) selbst gemalte Bild seines Liebchens haben wir zu Rom im Hause des Herzogs von Boncompagni gesehen, eine Figur von natürlicher Größe; um den linken Arm ist ein dünnes Band gewunden, und darauf steht mit Goldbuchstaben der Name Raphael Urbinas geschrieben.“ Aus andern Dokumenten steht urkundlich fest, daß dieses Bild im Jahre 1576 in das Haus Boncompagni kam, als die Tochter der Gräfin von Santa Fiora den Giacomo Boncompagni heiratete. Im Jahre 1595 befand es sich wieder im Besitz der Gräfin von Santa Fiora. Damals wurde es einfach in einem Briefe an Kaiser Rudolph II. als „nackte Frau nach dem Leben gemalt in halber Figur von Raffael“ genannt. 1642 befand es sich bereits im Palazzo Barberini und in einer Beschreibung der römischen Galerien vom Jahre 1664 wird es als Raffaels eigenhändiges Porträt seiner „Geliebten“ bezeichnet. Der Name „Fornarina“ wird aber nirgends erwähnt. Die Pose des Modells und die Eigentumsbezeichnung auf dem Goldreif hat vermutlich darauf geführt, daß dieses Bild die Geliebte Raffaels darstellen müsse, und da im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts der Name „Fornarina“ auftauchte, stand die Identität fest.

Wie wäre es aber, wenn das Bild gar nicht von der Hand Raffaels herrührte? Thausing hat in einer sehr gehaltvollen Rezension des Springerschen Buches dem Gefühle, welches schon so manchen von diesem Bilde überkommen hat, Ausdruck gegeben. Er schreibt: „Von Raffaels Hand ist es nicht, das zu glauben verbieten schon die schweren braunen Schatten im Fleische, das verbietet noch mehr die herzlich gemeine Auffassung des halbenentblößten Körpers. Nein, Raffael hätte selbst seiner Maitresse nicht seinen Namen so auffallend gleich einem Hundehalsbande auf einen Reif an den nackten Oberarm gemalt. Der Scherz sieht ihm nicht ähnlich.“ Thausing kommt zu dem Schlusse, daß hier die Arbeit eines Fälschers oder eines industriellen Schülers von Raffael vor-

liegt, welcher der Sage von der Geliebten des Meisters eine handgreifliche Basis schaffen wollte. Noch entschiedener und mit noch größerer Schärfe hat sich später, im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ (1882), Vermoloeff-Morelli ausgesprochen, dessen feine, ja raffinierte Kennerchaft selbst von denen nicht geleugnet werden kann, welchen sein mit der Miene des gutmütigen Spötters gepaartes revolutionäres Auftreten Mißvergnügen bereitet hat. „Ein größeres Unrecht, sagt er, dürfte wahrlich Raffael kaum zugesügt werden, als ihm diese häßliche, wie eine läuderliche Dirn dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden. Schon die Form und Fingerstellung der einen Hand ist so unraffaelisch, das blaue Armband mit dem Namen so abgeschmackt, daß es mich stets gewundert, wie sonst so feine Kenner an diesem garstigen Bildnis keinen Anstoß genommen haben. Ein Schüler Raffaels — vielleicht Giulio Romano selbst — dürfte vielleicht, nach einer Altzeichnung des Meisters, dies Porträt verfertigt haben — der göttliche Sanzio jedoch nie und nimmermehr.“ Wir haben hier eine Reihe von Urteilen, welche gewissermaßen die aufwärtsführenden Stufen unsrer fortschreitenden Erkenntnis bilden, zugleich aber auch eine Probe von dem Gestrüpp, welches uns den Weg zu dem reinen, unverfälschten Bilde des Meisters erschwert.

Wie sich die Fornarina selbst als die Erfindung eines späteren Jahrhunderts herausgestellt hat, so hat auch das Bild, welches ihre Züge überliefert haben soll, vor der ersten ernsthaften Kritik nicht Stich gehalten. Wir haben demnach das Resultat gewonnen, daß die Fornarina aus der Biographie, ihr Bildnis aus dem Werke des Meisters zu streichen ist.*)

Soll nun die sogenannte „Donna velata“ im Palazzo Pitti in Florenz im historischen und im künstlerischen Sinne an ihre Stelle treten? Wenn wir in Bezug auf dieses Bildnis dieselben Autoritäten der Kunstwissenschaft zu Rate ziehen, welche uns eine befriedigende Aufklärung über die Fornarina gegeben haben, so ergibt sich merkwürdigerweise ein umgekehrtes Verhältnis. Während Springer, Thausing und Morelli sich unbedingt und mit Enthusiasmus für die Echtheit und die eigenhändige Ausführung des Gemäldes durch Raffael aussprechen, sagt die vierte Auflage des „Cicerone“ ganz kühl, das Porträt sei „eine spätere, wohl bolognesische Arbeit, vielleicht nach einem Originale von Raffael.“ In der dritten Auflage des „Cicerone“ war dagegen die Ansicht Mündlers, eines auch nicht ganz unverächtlichen Kenners, aufgenommen worden, welcher sein Urtheil dahin resumirte: „Das Porträt ist mir ein unzweifelhaftes, wohl erhaltenes Original von unerreichbarem Adel der Züge; sicher das Vorbild der Magdalena in der heiligen Cäcilia (in Bologna), der siztinischen

*) Wir setzen dabei als bekannt voraus, daß die übrigen, unter dem Namen der Fornarina in Florenz und anderswo befindlichen Bildnisse nunmehr endgiltig als Arbeiten des Sebastiano del Piombo festgestellt worden sind.

Madonna und, wie wir wohl vermuten können, die veredelten Züge der wirklichen Fornarina wiedergebend.“

Leider sind wir über die Geschichte der „Donna velata“ bei weitem nicht so gut unterrichtet wie über die der Pseudo-Fornarina im Palazzo Barberini. Wir wissen positiv nur, daß dieses Bild im Jahre 1824 aus der Villa Poggio reale nach dem Pittipalaste übergeführt wurde. Wohl aber hat die Vermutung viel für sich, daß es mit dem von Vasari erwähnten Porträt einer Geliebten Raffael's identisch sei, welches der Florentiner Künstlerbiograph im Hause des Kaufmanns Matteo Botti in Florenz sah und welches sich nach einer andern Nachricht noch im Jahre 1591 im Hause der Botti befand. Die Stelle des Vasari, welche auch in anderer Beziehung interessant ist, lautet: „Es machte ferner Marc Anton (Raimondi) für Raffael eine Anzahl von Stichen, welche Raffael später seinem Burschen Baviera schenkte [nämlich die Platten, um die Abdrücke zu verkaufen], welcher Sorge trug für seine eine Geliebte, die Raffael bis zum Tode liebte und von der er ein sehr schönes Porträt malte, welches lebend, ja lebendig zu sein schien. Dasselbe ist jetzt in Florenz bei dem sehr liebenswürdigen Matteo Botti, einem Florentinischen Kaufmann, dem Freunde und Vertrauten einer jeden kunstbegabten Persönlichkeit und am meisten der Maler. Es wird von ihm gehalten wie eine Reliquie wegen der Liebe, welche er der Kunst entgegenbringt und besonders dem Raffael.“

Wie ganz anders stimmt diese enthusiastische Beschreibung Vasaris mit der „Donna velata“ als mit der Pseudo-Fornarina überein! Und in demselben Sinne sprechen sich auch Springer und Thausing aus. Der erstere sagt: „Ungleich anziehender [als jene], durch die eigne Formenschönheit und durch die Auffassung des Künstlers geadelt, erscheint die Dame mit dem Schleier . . . Ein zierlich gefaltetes Hemd, über dem goldverbrämten Nieder hoch hervorragend, deckt die echt römische, mächtige Büste, den linken Arm verhüllt ein bauschiger Armel von weißlichem Stoffe mit gelbem Besatze, während der rechte unter dem Schleier verborgen ruht, welcher vom Kopfe lang herabwallt. So wird die ganze Gestalt von einem hellen, lichten Glanze umgeben, In einem wunderbar fesselnden matten Schimmer strahlt auch das Gesicht, in gelbem, zart grau schattirtem Tone gehalten. Dadurch blicken die großen dunkeln Augen doppelt feurig, wie wieder auf der andern Seite die Wirkung des meisterhaft modellirten Halses durch das Halsband von schwarzen Steinen erhöht wird. Die Farbe ist leicht und sicher mit breitem Pinsel auf den Leinwandgrund aufgetragen und von einer durchsichtigen Klarheit, wie nur noch in wenigen Gemälden Raffael's. Den Namen des herrlichen Weibes kennen wir nicht, *) wohl

*) Milanesi theilt mit, daß sich in einer Vasariausgabe von 1568 eine handschriftliche Notiz befindet, in welcher gesagt wird, daß die Geliebte Raffael's Margherita geheissen und in Rom in der Straße Santa Dorothea Nr. 20 gewohnt habe.

ahnen wir aber, daß es sich tief in die Phantasie des Künstlers einsetzte. Denn wir entdecken verwandte Züge in der Magdalena auf dem Cäcilienbilde und in der siztinischen Madonna und nehmen mit gutem Grunde an, daß die Gestalt der „Donna velata“ vor seinen Augen schwebte, als er jene beiden verklärten Frauen schuf.“ Thausing, welcher sich in ähnlichem Sinne ausspricht, hebt den Umstand hervor, daß das Bild unvollendet ist, woraus man doch schließen darf, daß es Raffael für sich und nicht für einen Besteller bestimmt und demnach nicht weiter ausgeführt hat, als es ihm für seine Stimmung nötig schien. „Wer sie auch immer gewesen ist, dieses blühende und doch zarte, von duftiger Blässe angehauchte Mädchen, das munter und schüchtern zugleich aus der prunkenden Gewandung herausblickt, als wäre sie derselben ungewohnt, so kann man sich das Weib wohl vorstellen, das dem Herzen Raffaels nahe gestanden und dessen Erscheinung er zu der Apotheose der siztinischen Madonna umgedichtet hat. . . Das Bildnis verdankt vielleicht irgend einem Maskenscherze seine Entstehung und dürfte sich unvollendet, wie es ist, im Nachlasse Raffaels vorgefunden haben.“ Damit würde dann auch der Ausdruck „Reliquie,“ den Vasari vielleicht nicht ohne Absicht mit Bezug auf das Bild im Besitze des Matteo Botti gebraucht hat, sehr gut harmoniren. Vermolieff begnügt sich, soviel ich gesehen habe, mit der kurzen Notiz, daß die „Donna velata“ von Raffael selbst ausgeführt sei.

Die zweimalige Übereinstimmung von hervorragenden und gewissenhaften Kunstforschern, die sich sonst nicht scheuen, in streitigen Fragen auf einander loszuschlagen, daß die Stücke fliegen, muß für jeden, der auf die wissenschaftliche Methodik etwas hält, überzeugend sein. Wir haben also als zweiten positiven Gewinn aus diesen Untersuchungen die Thatsache hervorgehen sehen, daß die Dame mit dem Schleier eine eigenhändige Arbeit Raffaels ist. Weiter dürfen wir vor der Hand nicht gehen. Die Annahme, daß die „Donna velata“ uns die von der Sage vollkommen verschleierte Geliebte Raffaels vergegenwärtigt, ist zwar sehr wahrscheinlich, aber wir haben keine Gründe von urkundlicher Beweiskraft, welche diese Annahme über allen Zweifel erheben.

Mit der Hervorhebung dieser beiden Punkte sind aber bei weitem noch nicht alle übrigen erschöpft, über welche wir heute, vierhundert Jahre nach Raffaels Geburt, noch im unklaren sind. Springer betont zwar Vermolieff gegenüber, daß wir nach Beseitigung aller dem Raffael zugeschriebenen Gemälde, auf welchen auch nur der leiseste Schatten eines Zweifels haftet, immer noch genug Material besäßen, um uns seine Künstlergröße daraus zu konstruiren; aber eben so sicher hat Vermolieff recht, wenn er sagt, daß von den „dem Raffael zugeschriebenen Bildern wohl mehr als ein Drittel demselben nicht angehören.“ In Bezug auf die ihm zugeschriebenen Porträts dürfte sich das Verhältnis sogar wie 1:4 oder gar 5 stellen. Gerade die Porträts wurden von gleichzeitigen und späteren Kopisten mit besonderer Vorliebe wiederholt, so

daß es in der That in einigen Fällen schwierig ist, die Originale von den Wiederholungen zu unterscheiden, umsomehr, als es feststeht, daß Raffael schon frühzeitig, bereits in den letzten Jahren seines Florentiner Aufenthalts, seinen Gehilfen die Vorarbeit und die Ausführung gewisser Teile an seinen Gemälden überließ. In einem Briefe an Francia, dem er sein eigenhändig gemaltes Bildnis versprochen hatte, vom 5. September 1508 entschuldigt er die entstandene Verzögerung mit „seinen wichtigen und ununterbrochenen Beschäftigungen.“ „Wohl hätte ich es Euch von einem meiner Schüler gemacht und von mir übergangen schicken können, allein das ziemt sich nicht.“ In einem Alter von fünfundzwanzig Jahren hatte Raffael also schon eine so große Berühmtheit erlangt, daß er zur Bewältigung der ihm gemachten Bestellungen die Hilfe von Schülern in Anspruch nehmen mußte. Und in der That hat man an einigen der während der Jahre 1506 bis 1508 entstandenen Bilder Raffaels fremde Mitwirkung erkannt, so z. B. an der herrlichen Madonna Colonna im Berliner Museum, welche obendrein unvollendet geblieben ist. Man muß annehmen, daß während seiner römischen Zeit in Raffaels Atelier eine ähnliche Thätigkeit herrschte wie bei Rubens in Antwerpen. Die Schüler legten die Bildnisse nach den Zeichnungen des Meisters an, förderten sie bis zu einem gewissen Stadium und dann übergab sie Raffael. So erklärt es sich, daß von manchen Madonnen Raffaels, z. B. von der Madonna mit den Sandelabern, zwei oder drei fast gleichwertige Exemplare vorkommen, von denen jedes vor dem andern bestimmte Vorzüge hat. Vasari erzählt z. B., daß an dem berühmten Bildnis der schönen Johanna von Arragonien, der Gemahlin des Connetable von Neapel, Ascenio Colonna, nur der Kopf von Raffael, alles übrige von Giulio Romano gemalt sei. Nach urkundlichen Zeugnissen scheint aber auch dieses nicht einmal festzustehen. Raffael hat die Fürstin garnicht gesehen, sondern einen seiner Schüler nach Neapel geschickt, welcher dieselbe zeichnete. Nach dieser Zeichnung wurde dann das Porträt, wie sich denken läßt, ziemlich handwerksmäßig ausgeführt, und dem widerspricht auch nicht der Charakter des Bildes, an welchem das rotbraune Sammetkleid und die Hände eigentlich das schönste sind. Und diese Hände scheinen nicht einmal Porträt zu sein, da dieselben, wie Springer hervorhebt, in der Form an jene der Donna velata erinnern, also vermutlich jener Persönlichkeit, die zu Raffael in engen Beziehungen stand und in seinem Hause lebte.

Das Werk Raffaels kann von allen fremden Zuthaten auf dem schnellsten Wege nur durch eine Konfrontation aller ihm zugeschriebenen Gemälde und Zeichnungen gereinigt werden. Eine solche Konfrontation ist aber nur ein schöner Traum, da dieselbe nur in Rom stattfinden könnte und kein Besitzer eines Raffael sein kostbares Gut den Zufälligkeiten eines Eisenbahntransportes anvertrauen würde, umsomehr, als die durch seine Bereitwilligkeit bewerkstelligte Konfrontation eine Enttäuschung für ihn mit sich bringen könnte. Durch eine Ausstellung von Photographien nach den wirklichen und vermeintlichen

Originalen kann nichts endgiltiges erreicht werden, weil die Photographie und die mit ihr im Bündnis stehende Heliogravüre nicht einmal bei Handzeichnungen das Original ersetzen kann, wie man bisher vielfach geglaubt hat. Wir haben kürzlich in Berlin bei der Reproduktion der Handzeichnungen des Sandro Botticelli zu der mit der Hamiltonschen Sammlung erworbenen Dantehandchrift eine ausgiebige Erfahrung nach dieser Richtung gemacht. Unter drei verschiedenen Reproduktionsversuchen durch Holzschnitt, Lithographie und Heliogravüre blieb die letztere den Originalen das meiste schuldig.

Wir sind also für die nächste Zukunft allein auf den Scharfsinn von Männern wie Morelli, Springer und Thausing, denen wir nach einem gründlichen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Raffael-Forschung unbedingt die Superiorität über alle Rivalen vindizieren müssen, angewiesen, um eine gereinigte Biographie des Meisters erwarten zu dürfen. Wir sind dabei weit entfernt, die vorbereitenden Arbeiten eines Robinson und Kuland, eines Münz und Milanesi zu unterschätzen. Die beiden ersten haben sich in der kritischen Sichtung des spezifisch künstlerischen Materials sogar große und bleibende Verdienste erworben. Münz hat eine Menge Urkunden herbeigeschafft; aber er hat in der Bilderkritik und in der Wertschätzung der Dokumente eine bedauerliche Unsicherheit bekundet. Milanesi endlich ist wie von Gott verlassen, sowie er die Nase aus den Fenstern der Bibliotheken und Archive in die freie Natur hinaussteckt. Es ist vollkommen unbegreiflich, daß ein Mann, der im Lande der Sonne lebt, nur in der staubigen Atmosphäre der Bücherstuben atmen kann. Man sollte meinen, daß er sich über seiner höchst verdienstvollen Goldgräberarbeit nicht die Zeit nehme, in Florenz über die Straße zu gehen und in den Affizien und im Palazzo Pitti nachzusehen, was Raffael über sich selber sagt.

Indessen haben auch die literarischen Forscher noch genug zu thun, um Aufklärungen über dunkle Punkte zu schaffen. Über Raffael's Verhältnis zu Michelangelo hat Münz nichts neues beigebracht. Auch heute steht noch nicht fest, ob die beiden Männer jemals im Leben in nähere Berührung miteinander gekommen sind. Über Raffael den Archäologen, den Ruinenforscher und Restaurator des modernen Roms hat Münz trotz seiner Verteidigung des bekannten Berichtes über die antiken Baudenkmäler Roms zu Gunsten Raffael's als des vermeintlichen Autors ebenfalls keine zwingende Beweiskraft an den Tag gelegt. Außer Herman Grimm hat, soviel mir bekannt geworden, die Münchner Handschrift dieses Berichtes niemand so genau untersucht wie ich. (S. die zweite, von mir besorgte Auflage der Guhlschen Künstlerbriefe.) Aus dem Vergleich der Münchner, um ein Jahr jüngern Redaktion dieses Berichtes mit der ältern römischen geht unzweifelhaft hervor, daß sein Verfasser nur ein Philologe sein kann. Nimmermehr ist anzunehmen, daß, wenn wir auch alle chronologischen Bedenken von Münz gelten lassen, ein soviel beschäftigter Maler wie Raffael die Zeit gehabt haben könne, sich mit so spitzfindigen antiquarischen, historischen

und topographischen Untersuchungen zu befassen, wie sie der Autor dieses Berichtes zu wiederholten malen — das beweist die doppelte, in verschiedenen Punkten stark differirende Redaktion des Berichts — angestellt hat.

Auch über Raffael den Architekten ist nach Geymüller noch vieles zu sagen. Er wird eigentlich nur Zeichner gewesen sein, der gelegentlich einmal einen Entwurf auf den besondern Wunsch seiner Freunde machte. Tiefer darf man seine Beschäftigung auf diesem Gebiete kaum fassen. Er war Maler und Maler, fürwahr genug, um die Ewigkeit seines Ruhmes zu begründen. Der Palazzo Uguccioni in Florenz, welcher Jahrhunderte lang auf seinen Namen ging, ist durch Milanests Forschungen seinem wahren Urheber, dem Mariotto di Zanobi Tolsti, genannt Ammogliato (1521—1600) zurückgegeben worden.

Wir stehen also in dem Augenblicke, wo wir das vierhundertjährige Jubiläum Raffaels feiern, vor einem nichts weniger als reinen Tische. Werden wir ihn in naher Zukunft reiner sehen? Ich hoffe es zuversichtlich. Denn gerade jetzt, wo ich diese Zeilen beendige, wird die zweite Auflage von Springers „Raffael und Michelangelo“ angekündigt. Es ist daher Zeit, zu schließen. Wenn ich wieder an dieser Stelle über Raffael schreiben sollte, darf ich, wie vor hundert- undsiebzehn Jahren ein anderer, mit den Worten beginnen: „Des Herrn Springers Geschichte »Raffaels und Michelangelos« ist erschienen.“

Berlin.

Adolf Rosenberg.



Ein Bildnis des jungen Schiller.



Im Verlag der Chr. Hoffmannschen Buch- und Kunsthandlung in Rassel ist vor einigen Wochen ein Bildnis des jungen Schiller erschienen — Photographie in Kabinetgröße, direkt nach dem in Öl gemalten Original hergestellt —, welches, soviel wir wissen, bisher gänzlich unbekannt war und bei allen Verehrern des Dichters große Freude erregen wird. Das Bild zeigt den Kopf Schillers im Dreiviertelprofil nach links, leise gehoben, den Blick geradeaus gerichtet. Von der Brust ist nur ein kleines Stück sichtbar, da in der Photographie nur ein oval umrissener Teil aus dem Originalbilde ausgespart ist; der breite Hemdenkragen ist vorn auseinandergelegt, sodaß er den Hals frei läßt.

Wie die Verlags-handlung uns freundlichst mitteilt, ist das Bild bald nach der Veröffentlichung der „Räuber“ von Johann Heinrich Tischbein, dem