



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

C., A.: Eine neue Rafaelbiographie.

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

Eine neue Rafaelbiographie.

Rafael Santi, Sein Leben und seine Werke von Alfred Freiherrn von Wolzogen.
Leipzig, Brochhaus. 1865.

Man erzählt sich von Quatremère de Quincy, dem Verfasser von Rafaels Biographie, daß er eines Tages von einem Fremden aufgesucht worden sei, der einen seltenen Schatz entdeckt zu haben glaubte. Der Fremde war überzeugt, daß ein durch Zufall in seinen Besitz gelangtes Bild eins der langvermißten Gemälde Rafaels sei, und meinte, daß, wenn ein Mann von de Quincys Ruf geneigt wäre, diese Ansicht zu unterstützen, die Welt um ein unschätzbares Kunstwerk des „göttlichen Meisters“ reicher sein würde, er aber, der Besitzer, ein Vermögen daraus machen könne. De Quincy soll geantwortet haben, es sei zwar kein Zweifel, daß er das Leben Rafaels beschrieben; dennoch halte er sich nicht für competent, wenn es auf kritische Analyse auch nur derjenigen Bilder ankäme, die bereits mit dem Namen des größten Malers geschmückt würden; und deshalb müsse er verzichten, in dieser Sache eine Ansicht auszusprechen.

So häufig unter den modernen Kunstgeschichtschreibern der Mangel an kritischer Befähigung ist, so selten wird bei ihnen der Muth der Ehrlichkeit angetroffen, wie ihn de Quincy damals zeigte. Diese Beobachtung bestätigt uns unter anderm die Lectüre der neuesten Rafaelbiographie von Wolzogen, einer Arbeit, die sicherlich weit weniger Anspruch auf die Aufmerksamkeit des Publikums machen kann wie Quatremère de Quincys Leistung ihrer Zeit, die aber zugleich auch weit geringeres Anrecht auf Entschuldigung ihrer Mängel und Fehler hat als jene.

Es mag schon richtig sein, daß „eine gedrängte Uebersicht alles dessen, was bisher über des Meisters Leben und Schöpfungen Bedeutenderes erforscht und geurtheilt worden“ wünschenswerth erscheint, und ebenso möglich, „daß man bisher zu wenig Accent gelegt habe auf Rafaels culturhistorische Mission und auf die weltgeschichtlich-philosophische Bedeutung seiner Kunst“. Aber was Ersteres betrifft, so weiß Herr v. Wolzogen Wahres und Falsches gar zu wenig auseinanderzuhalten und rücksichtlich des andern Punktes ist seine Arbeit nicht darnach angethan, die heutzutage angesichts derartiger Schriften immer wiederkehrende Befürchtung Lügen zu strafen, daß ein Schriftsteller, wenn er sich gar zu hochfliegend in den idealen Gesichtspunkten ergeht, seine Fachkenntniß von den Dingen mit nebulöser Atmosphäre zu verschleiern sucht.

In Deutschland fehlt es nicht an Männern, welche die Aesthetik der Kunst
Grenzboten II. 1866.

gründlich und ernsthaft studirt und nach dieser Richtung hin das Leben Rafaels beleuchtet haben. Herr v. Wolzogen hat sich, wie die Citate aus Werken von Jahn, Wischer, Hermann Grimm u. A. beweisen, viel mit dem beschäftigt, was über Rafael und mit Bezug auf ihn geschrieben ist, aber bei seiner Vorliebe für das hohe Gerüst der Intuitionen ist doppelt bedauerlich, daß er alte abgethane Irrthümer wiederbringt und dadurch die Reputation seiner Begeisterung schädigt. Das erscheint uns um so schlimmer, weil wir der Meinung sind, das Interesse unsrer Generation an Rafael liege tiefer, als jene Weise der Befriedigung desselben zu reichen vermag. Es verlangt uns, mehr über des Künstlers Werke zu hören als uns selbst Passavant sagen kann, und wir würden jeden mit Freuden begrüßen, der im Stande wäre, die Spreu vom Weizen zu trennen und zu beweisen, daß er Echtes und Untergeschobenes exact zu unterscheiden weiß. Nun soll keineswegs von Einem alles verlangt werden; aber eine Anforderung muß jeder erfüllen, der diesen Gegenstand, sei es auch in noch so bescheidener Form, behandelt: er muß auf der Höhe des bisher Erforschten und Geleisteten stehen, und dies um so mehr, je compendioser seine Arbeit ist, weil alles dasjenige, was er berührt, exemplarische Bedeutung bekommt.

Unser Verfasser nun, dessen Entzücken über unzweideutige Meisterwerke sich oft in schöner Form ausdrückt, zeigt zu große Oberflächlichkeit, sobald er den festen Boden des Sichereren verläßt. Er schildert die Entwicklung Rafaels von dessen Kindheit an, aber wir begegnen gleich hier dem Mangel am Nöthigsten, einer genügenden Kenntniß von den frühen Schulen Umbriens oder Perugias. Er giebt verhältnißmäßig zu wenig und theilweis Unrichtiges über Giovanni Santi (S. 21); läßt sich nicht herbei, ein Wort über die merkwürdigen frühen Studien zu sagen, die Rafael in seiner Geburtsstadt machte, und die in der Akademie zu Venedig aufbewahrt werden, obgleich er die Studien nach Perugino in derselben Gallerie (S. 24) erwähnt; schreibt dem Alunno einen Einfluß zu, den dieser nicht besaß; versetzt Pietro Vanucci fünf Jahre früher nach Perugia als er sich dort in der That niederließ (S. 23); macht zwei Bilder aus einem, und nimmt schließlich Berichte als Thatsachen auf, die sich bei näherem Eingehen als Erdichtungen ausweisen.

Wenn es auch nicht nothwendig ist eine vollständige Liste aller rafaelschen Bilder zu geben, so dürften doch nicht falsche zu den authentischen gezählt werden und zwar auf Kosten wirklich echter, welche übergangen sind.

Damit aber diese Rubriken von Mängeln, welche wir bemerken, nicht als übelwollende Verallgemeinerungen angesehen werden, geben wir einige Belege für unser Urtheil.

Eins der schönsten Beispiele von Giovanni Santis Talent ist eine Reihe Fresken in der Tiranikapelle der Dominikanerkirche zu Gagli. Nach dem Tode seiner Gemahlin veranlaßte Pietro Tirani im Jahre 1481 den Maler Santi,

von Urbino nach Cagli herüber zu kommen, um ein Bild über ihrem Grabmal und eine ihrem Andenken gewidmete Kapelle zu malen. Das Bildniß der „Grablegung des Erlösers“ zwischen S. Hieronymus und S. Bonaventura wurde früher vollendet als das davor aufgerichtete Monument. Letzteres trägt das Datum 1481, von Pungileoni als 1491 gelesen. In der Tiranikapelle, die mit dem Grabmal gleichzeitig ausgearbeitet wurde, befindet sich neben der Jungfrau ein Engel, den der Cicerone gewohnt ist als ein Porträt des jungen Rafael zu bezeichnen. Dies ist die Quelle der Behauptung, Santi Vater und Sohn hätten gemeinschaftlich an jenen Fresken gearbeitet. 1481 war aber Rafael noch nicht einmal geboren, und in dem von Pungileoni angenommenen Jahre 1491 war er noch ein kleiner Knabe; dennoch sagt Wolzogen (S. 22): „Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Rafael ihm (seinem Vater) dabei selbst schon mit an die Hand gegangen sei.“

Im Jahre 1494 unterzeichnete der Maler Filippo di Battista in Urbino im Namen Signorelli einen Contract mit den Mönchen von S. Spirito daselbst, worin es sich um eine Kirchensahne handelt, welche in drei Monaten vollendet wurde und jetzt in derselben Kirche hängt, für die sie ursprünglich bestimmt war. Der Wortlaut des Contracts allein genügt, um zu beweisen, daß Signorelli selbst im Jahr 1494 nicht in Urbino anwesend war. Dessenungeachtet theilt Wolzogen die Ansicht Pungileonis, daß der große Meister von Cortona einer der Lehrer Rafael's zu jener Zeit gewesen sei (S. 23). Jeder, der einen Blick auf die „Jungfrau und Heilige“ von Luca di Cortona in der dresdener Gallerie, oder auf die Predella in der Lindenau-Sammlung in Altenburg wirft, kann für sich selbst urtheilen, in wie weit bei Signorelli von einem directen Einflusse auf den jungen Rafael die Rede sein darf.

Ferner ein Wort zur Verständigung über Perugino. Derselbe kehrte nach mehrjähriger Thätigkeit in Rom, wo er von Innocenz dem Achten und Julian della Rovere beschäftigt worden war, 1493 nach Florenz zurück, um sich dort niederzulassen. In der Zeit bis 1496 malte er eine „Jungfrau mit Heiligen“, jetzt im Belvedere zu Wien, und beschenkte das Kloster der Gesuati mit verschiedenen Fresken und Altartafeln. Sein Ruf brachte ihm Aufträge von Cremona und Venedig und 1495 wurde die prachtvolle Pieta von S. Chiara in Florenz vollendet. In der ersten Hälfte des nächsten Jahres ging er auf einige Wochen nach Perugia, um neue Bestellungen entgegenzunehmen, die er in Florenz ausführte. Eine Urkunde aus dem Jahre 1496, welche uns erhalten ist, bezeichnet ihn als „habitor in populo S. Petri Majoris de Florentie“, und in einer zweiten vom Januar 1497 spricht er seine Ansicht aus über den Werth einer Freske von Baldovineti in S. Trinita von Florenz. Im Juni 1498 war er ebenfalls noch „Florentiae degens“, wie ein veröffentlichtes Document jenes Datums zeigt. Angesichts dieser Beweise, die allgemein bekannt und zugänglich

sind, ist die „Vermuthung“ Wolzogens, daß Rafael im Jahre 1495 zu Perugino in die Lehre gekommen sei (S. 23), kaum verzeihlich. Nicht minder bedenklich fällt der Versuch aus, die künstlerische Erziehung Peruginos mit der Bemerkung zu charakterisiren, „er sei von Niccolo Nunno aus Foligno und Andrea Verrocchio gebildet.“ (S. 23). Für die Richtigkeit des letzten Namens spricht zwar sowohl Vasari als auch verschiedene kritische Analysen; für den ersteren fehlt es indessen an jeglichem Beweis. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Nunno, dessen Stil sich zuerst nach dem Studium der Werke Benozzo Gozzolis umbildete, in gewissem Grade auf die Wandelung der alten peruginischen Schule von Einfluß war, und daß er lange genug lebte, um sich Manches von Signorelli und Crivelli aneignen zu können, welche beide von dem von Perugino eingeschlagenen Weg bedeutend abwichen; aber wenn wir in Ermangelung authentischer Urkunden nach dem Stil urtheilen wollen, so gelangen wir viel eher zu dem Schlusse, daß Bonfigli, Piero della Francesca und Verrocchio die Lehrer Banuccis gewesen sind und der Ausspruch Wolzogens sonach jeder Berechtigung entbehrt. — Ueberflüssig wäre es Zeit zu verschwenden auf die Frage, ob Andrea di Luigi von Assisi, genannt l'Ingegno, ein Freund Rafael's in Perugia gewesen sei, da es sich erst noch ausweisen muß, ob überhaupt ein Maler jenes Namens existirt hat, wie mit Recht von vielen Seiten stark bezweifelt wird.

Nicht unberührt dürfen aber die Behauptungen bleiben, die unser Verfasser bei der Schilderung der Jugendwerke Rafael's ausspricht. So sagt er unter Anderem (S. 24). „Zu den frühesten Arbeiten, die Rafael in Perugia vollendete, gehört das einer größeren, von Perugino für die Kirche St. Maria de Tossi daselbst gemalten Altartafel auf Goldgrund in Tempera nachgeahmte Bildchen des Christkinds mit dem kleinen Johannes, welches als interessante Reliquie in der Sakristei der Kirche St. Pietro Maggiore zu Perugia aufbewahrt wird.“ Die Wahrheit ist: Perugino malte gegen Ende seines Lebens ein großes Altarblatt in Del, die „Marien der heiligen Schrift“ darstellend. Nach vielen Wechselfällen kam dieses Bild endlich in das Museum von Marseille. Das kleine in Perugia hängende Bildchen, von dem Wolzogen spricht, ist eine Copie von einem Maler aus dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts und stellt die Heiligen Simon und St. Thaddeus auf den Stufen der marseiller Altartafel dar. — Weiterhin heißt es: (S. 24) „Bald schon brauchte ihn Perugino zur Mithilfe bei seinen bedeutenden Arbeiten“. Unter den Beweisstücken, welche „die Hand Rafael's entschieden verrathen“ sollen, wird die Geburt Christi (im Vatikan) genannt. Nun ist aber das Bild gar nicht von Perugino, sondern es ist eine der gelungensten Schöpfungen Spagnas. Ferner hat auch Rafael an der Modonna für die Certosa von Pavia (jetzt in der Nationalgalerie zu London) keinen Antheil; denn sie ist erst nach seines großen Schülers Weggange von Perugia gemalt.

Die „Bestimmtheit“, mit welcher Wolzogen die Zeichnung für den Tobias

mit dem Erzengel dem Rafael zuschreibt, (die übrigens das britische Museum besitzt), beweist entweder große Schwäche der Betrachtungsgabe oder unkritische Abhängigkeit von gleichem Mangel eines Vorgängers. Denn es verlangt starke Einbildungskraft, um dem Schüler zu der Zeit, wo er die Sposalizio der Brera in Mailand hervorbrachte, die Autorschaft an Theilen einer Altartafel zuzuschreiben, welche die Manier seines Lehrers in ihrer weitesten und vollkommensten Ausdehnung zeigen.

Lord Ward besitzt, wie jedermann weiß, der sich mit diesen Angelegenheiten beschäftigt, eine „Kreuzigung Christi“ von Rafael, in der sich der kindliche Fleiß eines aufstrebenden poetischen Genies bekundet. Ehe dies Bild an seinen jetzigen Ort gelangte, zierte es der Reihe nach die Dominikanerkirche zu Città di Castello, die Gallerie des Cardinal Fesch und die des Grafen Bisenzio. Eine uns erhalten gebliebene Urkunde spricht noch von einer anderen Kreuzigung aus derselben Zeit, von der aber gegenwärtig keine Spur nachzuweisen ist. Dessenungeachtet behauptet Wolzogen (S. 25) beide wären in der Gallerie von Dudley-House und macht so zwei Bilder aus einem. — Was den Urheber der „Anbetung der Könige“ im berliner Museum betrifft, befanden wir uns in dem Wahn, daß heutigen Tags darüber nur eine Ansicht herrschen könne. Das genannte Bild hängt in seinem alten ursprünglichen Rahmen in einem der weniger besuchten Säle, und steht im Katalog noch unter Rafaels Namen. Der hohe Preis, der im Jahre 1825 dafür verlangt wurde, wäre sicherlich nicht bezahlt worden, hätten die Käufer gewußt, daß es von der Hand Spagnas herrührt; und wir begreifen es, wenn das üble Gefühl, stark hintergangen worden zu sein, die Direction des Museums zögern macht, die Bezeichnung ohne Noth zu ändern. Der substituirte Name wird natürlich einmal getilgt und dem Spagna sein Recht gegönnt werden müssen; aber daß es bis jetzt unterlassen worden ist, kann Herrn Wolzogen nicht entschuldigen, wenn er es seinerseits nicht thut. Denn offenbar ist falsche Namensbezeichnung in einem Kataloge, die ja so oft ihren Grund in traditioneller Pietät hat, etwas Anderes, als der Kritikmangel eines Schriftstellers, der die Arbeit des Meisters und des Schülers nicht unterscheidet. Der Wunsch, sich des Besitzes eines echten Rafael rühmen zu können, erzeugt leider häufig genug falsche Bezeichnungen sowohl in öffentlichen als in Privatsammlungen. Wir wollen indessen nicht behaupten, daß sie absichtlich gemacht werden; nur zu oft sind sie die Frucht des durch Interesse befangenen und geblendeten Urtheils. So glaubt auch Mr. Fuller Maitland von Stanstead-House in der englischen Grafschaft Essex zwei Rafaels (S. 27) sein eigen nennen zu können, von denen das eine, ein Porträt, deutlich das Monogramm Francia Bigios trägt, und das andre „Christus am Delberg,“ augenfällig die Hand Spagnas verräth. In Bezug auf das zweite scheint Herr von Wolzogen das Opfer einer Be-

merkung Passavant's geworden zu sein, der nach Vasari wiederholt, daß Rafael im Jahre 1504 nach Urbino gezogen sei und dort einen „Christus am Delberg“ für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt habe. Er setzt nun voraus, daß jenes Bild mit dem bei Fuller-Maitland identisch sei. Bei aufmerksamerer Lectüre der betreffenden Stelle würde dieser Irrthum vermieden worden sein. Denn in der Beschreibung jener Composition sagt Vasari, daß der Heiland auf dem Berg knie und ein Engel ihm den Kelch reiche, während die Apostel im Hintergrund schlafen. Das Bild in Stanstead-House zeigt den Heiland freilich auch kniend, wie einen zu ihm hinfliegenden Engel, aber die Apostelgruppe ist im Vordergrund angebracht, und so verwechselt der Verfasser, ebenso wie Passavant, eine Arbeit Spagnas, bei welcher das berühmte Bild des Perugino in Florenz benutzt wurde, mit einer rafaelischen, die ganz wo anders zu suchen ist.

Wir unterlassen, unsere sehr entschiedene legerische Ansicht über die Predellen in der münchener Pinakothek auszusprechen, die von dem Verfasser (S. 25) ebenfalls dem Rafael belassen werden, und wollen nur noch einige Lücken notiren. Obwohl wir für folgerichtig nachweisbar halten, daß mit Ausnahme der Decke keine von den Fresken in der Piccolomini-Biblioteca zu Siena vor 1506 von Pinturicchio begonnen worden sei, theilen wir doch die Ansicht Wolzogen's, wonach Rafael zur Zeit als sein Freund an jener Decke arbeitete, in Siena anwesend war und einige größere ausgeführtere Zeichnungen nach den Skizzen des Letzteren gemacht hat, die dann späterhin wieder von Pinturicchio mit einigen Abweichungen benutzt wurden. Es sind aber drei, nicht wie Wolzogen S. 28 sagt, zwei Zeichnungen, von denen sich eine im Besitz des Signor Baldeschi in Perugia, die zweite in den Uffizien und die dritte sich in Chatsworth befindet. Wahrscheinlich haben sogar noch mehr existirt; denn in der Darstellung von Aenea Sylvios Krönung sehen wir ganze Figuren, die von Rafael in einer Predelle im Vatikan benutzt worden sind.

Seite 36 erwähnt Herr von Wolzogen „eine Madonna mit 4 Heiligen im königl. Schloß zu Neapel“, und vergißt, daß dieselbe seit der Vertreibung der Bourbonen von dort spurlos verschwunden ist; über die Predellen, die in Dulwich und Leigh-Court zerstreut sind, schweigt er.

Endlich noch protestiren wir dagegen, daß Rafael bis 1504 „so gut wie unbekannt in der Kunst des Nackten“ (S. 28) gewesen sei. Im Gegentheil bemerken wir schon in der Kreuzigung von Dudley-House ein sorgfames und fleißiges Studium nackter Figuren, und glauben, daß Herr v. Wolzogen, wenn er das venetianische Skizzenbuch studirt hätte, seinen Irrthum in diesem Punkte bekennen würde.

Wir brechen ab. Daß es nicht an zahlreichen Anhaltepunkten für Berichtigungen ähnlicher Art in Wolzogen's Rafaelbiographie mangelt, wird nach

dieser Revision der ersten 30 Seiten nicht bezweifelt werden. Wir meinen, unser Urtheil wird nicht zu hart erscheinen, denn wir haben nichts gerügt, was der Verfasser nicht hätte vermeiden können. Den Maßstab giebt er dem Kritiker selbst in die Hand, indem er sich anheischig macht, uns über alles zu unterrichten, was von Rafael bekannt ist und von dem Publikum seiner Verehrer gewußt zu werden verdient. Niemand kann aber mehr Billigkeit erwarten, als daß er nach seiner Absicht geschätzt werde. — A. C.

Deutsche Studenten in alter Zeit.

Von Moriz Busch.

3. Der fahrende Schüler. — Der Hosen- und der Sausteufel. — Der älteste Trinkcomment.

Bereits im frühesten Mittelalter gab es in Deutschland und nicht bloß hier, sondern gleicherweise in den benachbarten Ländern zahlreiche Leute unsteten Sinnes, die es für lange Jahre, oft ihr Leben hindurch, verschmähten, sich einen festen Heerd zu gründen, und die in unablässigem Wandern von Ort zu Ort bald mit der einen oder der andern Kunst, bald als Bettler oder Gauner, bald sonst auf mehr oder weniger unsaubere Art ihr Brod suchten. Schon in sehr alter Zeit begegnen wir dem fahrenden Sänger, der von Gehöft zu Gehöft zieht, um Lieder von Göttern und Helden vorzutragen, und ebenfalls früh schon streifen Taschenspieler und Possenreißer von einem Ende des Landes zum andern umher. Später treten irrende Ritter, die in Ermangelung eines Erb-gutes von ihren Waffen und der Gastlichkeit der Standesgenossen leben oder von Lust an Abenteuern in die Fremde getrieben sind, vagirende Dirnen, die im Gefolge von Heeren oder auf Märkten, Turnier- und Heiligensfesten ihre Reize feiltragen, wirklich fromme oder verstellte Landläufer, die nach Rom, Jerusalem oder zum Grabe eines berühmten Heiligen pilgern, wandernde Krämer, Marktschreier und Wunderdoctoren hinzu. Im dreizehnten Jahrhundert gesellt sich zu dieser bunten Vagantenschaft aus der Laienwelt eine Schaar brod- und heimathloser Priester, die bei trägen Amtsbrüdern gelegentlich als Aushilfslinge in Kirche und Schule fungiren, es aber in der Zwischenzeit