Nebenbildern eingerahmt, zeigt und die Schickſale des Aeneas auf der Flucht aus Troja bis zu ſeiner Begrüſsung durch Dido erzählt.

Dem Grabſtichel Marcanton's überlieſs Raffael auch die Ausführung der köſtlichen Kinderreigen, an deren Erfindung ſeine Phantaſie ſo fruchtbar war. Der Tanz der ſieben Kinder mit zwei Amoretten (B. 217) fand ſchon im ſechzehnten Jahrhundert ſeinen Weg auch zu deutſchen Kupferſtechern und genieſst einen doppelten Ruhm. Wir begrüſsen in ihm eine der beſten Arbeiten Marcanton's und eine der reizendſten Compoſitionen Raffael's. Zwei Amoretten, an den Flügeln kenntlich, führen den fröhlichen Reigen; jeder hat einen Knaben an der Hand gefaſst, an die ſich wieder andere Knaben angeſchloſſen, und ſo tummelt ſich die ganze Schaar hüpfend und laufend im Kreiſe, daſs einzelne kaum noch Schritt halten können. Ungebunden natürlich ſind die Bewegungen, aus dem wirklichen Leben friſch herausgegriffen die Geberden und das Mienenſpiel, und dennoch, wenn man näher zuſieht, hat Raffael auch hier in der Compoſition ein feſtes Geſetz walten laſſen und die Gruppe mit fein abwägendem, künſtleriſchem Sinne geordnet.

Noch ein Blatt Marcanton's muſs aus der groſsen Zahl mythologiſcher Darſtellungen, welche er und ſeine Schüler nach Raffael geſtochen haben, beſonders hervorgehoben werden: das Urtheil des Paris (B. 245). Am Fuſse eines bewaldeten Hügels, deſſen Quellenreichthum durch drei im Schatten der Bäume gelagerte Nymphen angedeutet wird, ſitzt Paris, den zottigen Schäferhund zur Seite, ſein Richteramt übend. Er hat den Preis Venus überreicht, welche die Mitte der Gruppe der Göttinnen einnimmt, mit der Linken den Apfel faſst und ihr Antlitz voll Liebreiz Paris zuwendet. Die Profilſtellung des Kopfes geſtattete dem Künſtler, dem antiken Typus näher zu kommen, während der Venuskörper und die anderen Göttinnen mehr die individuelle Weiſe Raffael's verrathen. Ein kleiner Amor lehnt ſich an den Schooſs der Venus an, eine geflügelte Victoria ſchwebt heran und hält den Kranz als Siegeszeichen über ihrem Haupte. Den Triumph der Venus verkündigen nicht allein die Victoria in den Lüften und der hinter Paris ſtehende Hermes, welcher auf die Göttin hinweiſt; er ſpiegelt ſich auch in der Haltung der beiden anderen Siegesgöttinnen. Juno droht mit dem Finger dem ungünſtigen Richter, Minerva wendet ſich von ihm ab, als wäre er nicht ferner würdig, ihre ſchönen Glieder zu ſchauen, und hält das Gewand empor, um ſich in daſſelbe zu hüllen.

Die Handlung erſcheint eigentlich abgeſchloſſen und dennoch iſt erſt die Hälfte des Blattes beſchrieben. Auf der linken Seite deſſelben ſitzen unten am ſchilfreichen Ufer des Fluſſes zwei bärtige Waſſergötter und eine Nymphe, oben aber über dem Firmamente (als bärtiger Mann mit einem über dem Kopfe weitgeſpannten Tuche charakteriſirt) thront Zeus. Hinter ihm wird Diana mit der Mondſichel und dem Schleier und eine zweite weibliche Figur ſichtbar, ihm entgegen ſtürmt Apoll, vom Thierkreiſe eingeſchloſſen, mit ſeinem Viergeſpann, welchem die Dioskuren auf flüchtigen Roſſen voraneilen. Schon der lockere Zuſammenhang der beiden Hälften des Stiches deutet auf fremde Einflüſſe, welche die Einheit der Compoſition zurücktreten lieſsen. Man denkt unwillkürlich an eine Combination von zwei Scenen. Noch beſtimmter weiſen aber

einzelne Züge auf ein antikes Vorbild. Und in der That wurde längſt ein ſolches vermuthet, ſogar die Sage geſponnen, Raffael habe das Urtheil des Paris nach einem antiken Relief gezeichnet, dieſes aber dann, um ſich den Ruhm der Erfindung zu ſichern, zerſtört. Erſt Otto Jahn, unvergeſslichen Andenkens, hat mit dem ihm eigenthümlichen Scharfblick in die Sache volle Klarheit gebracht. Wohl hat Raffael nach einem antiken Relief gearbeitet, dieſes aber dann nicht vernichtet. Das Relief befindet ſich noch gegenwärtig in der Villa Medici, ſchildert ein Doppelſcene: das Urtheil des Paris und den Zug der Göttinnen nach entſchiedenem Streite zum Olymp zurück, und offenbart ſich deutlich als das unmittelbare Muſter Raffael's für die rechte Seite ſeiner Compoſition. Von dort holte er den Zeus über dem Firmamente und den Helios mit den Dioskuren, von dort auch die Fluſsgötter, nur daſs er die letzteren maleriſcher in der Haltung und lebendiger in der Bewegung geſtaltete. Die ſchwebende Victoria aber, die Gruppe der Venus mit dem ſich an ſie anſchmiegenden Amor und die drei Nymphen am Waldesrande entlehnte Raffael wieder einem Relief in der Villa Pamfili, welches gleichfalls das Urtheil des Paris darſtellt.

Eine ſo reiche Benützung antiker Motive iſt bisher an keinem anderen Werke des Meiſters nachgewieſen worden. Er hatte ſchon früher Einzelgeſtalten, Gewandmotive, Trachten und Geräthe antiken Kunſtwerken nachgebildet. Der Marſyas auf dem Deckenbilde in der erſten Stanze, die Apolloſtatue in der Schule von Athen, die Panzerreiter auf dem Bilde Heliodor's, der Opferaltar und die Opferknechte auf dem Carton, welcher Paulus in Lyſtra ſchildert, die Tritonen in der Galateafreske u. a. nahm er aus der antiken Sculptur unbefangen auf. Das ſind aber doch nur vereinzelte Figuren epiſodenhafter Natur, welche ſich der groſsen ganzen, Raffael eigenthümlichen Compoſition vollſtändig unterordnen. Hier dagegen tritt uns eine förmliche Umbildung eines geſchloſſenen antiken Werkes entgegen. Raffael hat nicht die Zeichnung moſaikartig aus antiken Beſtandtheilen zuſammengeſetzt; zwiſchen Hermes, Juno und Minerva, die er ſelbſtändig geſchaffen hat und den anderen aus den Reliefs in der Villa Medici und Pamfili entlehnten Figuren beſteht kein trennender Gegenſatz, alle Hauptgeſtalten vielmehr hat er mit ſeinem Geiſte angehaucht und durch eine feine Umſchreibung ſich angeeignet. Immerhin erſcheint die Zeichnung als die ideale Reſtauration eines antiken Werkes, wie denn in der That nach derſelben ein verſtümmeltes antikes Relief (Villa Ludoviſi) reſtaurirt wurde.

Hat Raffael nur einmal ſeiner Begeiſterung für die Antike in dieſer Weiſe Ausdruck gegeben oder noch öfter antike Reliefs und Statuen mit dem Zeichenſtifte in der Hand ſtudirt? Die Thatſache der eingehenden Beſchäftigung mit der antiken Kunſt hat niemand bezweifelt, wohl dürften aber über die richtige Abgrenzung derſelben die Meinungen weit auseinander gehen. Eine ſtattliche Reihe von Zeichnungen nach der Antike wird in den verſchiedenen Sammlungen unmittelbar auf Raffael zurückgeführt. Doch trägt keine einzige, ſo viele ihrer bisher bekannt worden, das ſichere Gepräge ſeiner Hand, nicht die Venustorſos, die ſogenannte Ariadne, der vaticaniſche Herculestorſo, der Farneſiſche Hercules, u. a. in Oxford, nicht der Satyrtanz in der Albertina, ſchwerlich auch die noch nicht genauer unterſuchten colorirten Zeichnungen nach römiſchen Wand-

gemälden im Escurial. Im beſten Fall kann man von allen dieſen Zeichnungen behaupten, daſs ſie der Zeit Raffael's nahe ſtehen und theilweiſe den Charakter der Raffael'ſchen Schule verrathen.

In zahlreichen Kupferſtichen aus dem Kreiſe Marcanton's, welche antike Sculpturen nachbilden, müſsten wir gleichfalls nach der gangbaren Meinung den Wiederſchein der Thätigkeit Raffael's erkennen. Mathematiſche Gewiſsheit iſt natürlich über dieſe Dinge nicht zu erreichen. Findet Jemand z. B. in den Marcanton'ſchen Blättern: die beiden Satyrn mit dem Kinde (B. 290) oder der alte und junge Satyr (B. 294) die Zeichnung ſo unvergleichlich ſchön, daſs er die Vorlage nur Raffael ſelbſt zuſchreiben kann, ſo wird ſchwerlich ein Argument ſchlagend genug ſein, ihn zu bekehren. Denn die Möglichkeit der unmittelbaren Theilnahme Raffael's muſs man zugeben. Die Erwägung, daſs er in den letzten Lebensjahren, in welche viele dieſer Stiche fallen, nicht die Muſse fand, ohne einen beſtimmten Zweck, ohne eine Verwendung der Studien in einem ſeiner eigenen Werke vor Augen, antike Denkmäler fleiſsig zu zeichnen, iſt ſchlieſslich doch nur allgemeiner Natur und geſtattet Ausnahmen.

Mag nun auch über die Gröſse des Antheils, welcher Raffael an den einzelnen Stichen Marcanton's zukommt, endlos geſtritten werden: die Thatſache ſelbſt bleibt feſtſtehen, daſs das Zeichnen und Stechen nach antiken Kunſtwerken durch Raffael die wirkſamſte Förderung erfuhr. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert hatte das Studium nach den beiden Richtungen, nach welchen es ſeitdem mit immer geſteigertem Eifer gepflegt wird, nach der künſtleriſchen und der antiquariſchen begonnen. Den Reigen der Alterthumsforſcher beginnt der bekannte Kiriakus de' Pizzicolli aus Ancona; nach antiken Formenmuſtern übte ſich die Paduaner Malerſchule; römiſche Sculpturen ſkizzirte in beträchtlicher Zahl, ſo daſs er Bücher damit füllte, Filippino Lippi. Daſs auch Architekten, wenn ſie an antiken Bildwerken vorbeiſchritten, nicht die Augen ſchloſſen, darf als ſelbſtverſtändlich gelten. Noch mehr, bereits am Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts konnte man die Trajanſäule mit Gerüſten umſtellt ſehen, auf welchen Jacopo Ripanda aus Bologna die Reliefs abzeichnete. Zur ſelben Zeit forſchte Pietro Luzzi, auch Morto da Feltre genannt, in den Ruinen Roms, in Tivoli, Bajä und Puzzuoli nach den Reſten antiker Ornamentmalerei. Die Verbreitung der Kupferſtichkunſt in Italien verlieh den antiken Studien einen weiteren Aufſchwung. Dem Kupferſtiche erſcheint das lehrhafte Weſen ſtets nahe befreundet. Er dringt tief in das Gedankenreich ein, er ſchmiegt ſich eng allen Kunſtformen an und entwickelt gar bald eine beſondere Stärke im treuen Nachbilden fremder Schöpfungen. Dieſe Fähigkeit des Kupferſtiches wurde in Italien im Dienſte der antiken Kunſt mit Vorliebe ausgenützt. Es wäre doch auch gar zu ſeltſam geweſen, wenn das Renaiſſancegeſchlecht, ſo erfüllt von dem Streben, die Antike zu einem neuen Leben zu erwecken, nicht die Vermittlung des Kupferſtiches eifrig geſucht hätte, um ſich die Geſtalten der Antike ſtets in anſchaulicher Erinnerung vor Augen zu halten und den bereits angeſammelten Schatz zu überblicken. Während anfangs der italieniſche Kupferſtich wie der nordiſche der ſelbſtändig erfindenden Phantaſie dient, gewährt er im Laufe ſeiner Entwickelung den Nachbildungen immer gröſseren Raum. Um die Mitte des ſechzehnten

Jahrhunderts zeigt er einen überwiegend antiquarischen Charakter und ermüdet nicht, antike Bildwerke mit Hilfe des Grabstichels wiederzugeben. Dazwischen liegt aber noch eine Mittelstufe, welche zwar den wesentlichen Inhalt der antiken Sculpturen festhält, aber auch die eigene persönliche Empfindung noch mitreden läfst. Diese Stufe wird durch Marcanton und seine Schule ausgefüllt. Wir begrüfsen in ihren Arbeiten künstlerische Reproductionen der Antike, welche freilich den modernen Archäologen nicht befriedigen können, da dieser die vollkommene Treue und Genauigkeit der Wiedergabe am höchsten schätzt, dafür aber durch den selbständigen Werth glänzen. Sie umschreiben die Vorlage mehr im malerischen Sinne und sprechen was sie nach ihrer Eigenart an dem antiken Werke besonders ergreift und fesselt, mit naiver Unbefangenheit in ihren Stichen aus. Dafür war Raffael's Beispiel und Einflufs mafsgebend. So ging er selbst im Urtheil des Paris zu Werke; eine ähnliche Auffassung empfahl er seinen Schülern, welche dieselbe auch erfolgreich durchführten. Wir begreifen, dafs er nach seiner ganzen Natur auch hier einen schöpferischen Zug walten liefs; nicht minder verständlich aber erscheint uns die liebevolle Aufnahme der antiken Kunst in den Darstellungskreis, in welchem er und seine Schüler sich bewegten. Denn er trieb in den letzten Lebensjahren mit wunderbarem Eifer antiquarische Studien.

* * *

Den Anlafs, sich eingehend mit dem Alterthume zu beschäftigen, bot der Bau von St. Peter. Wir kennen aus dem an den Grafen Castiglione gerichteten Briefe den festen Vorsatz Raffael's, sich in der Baukunst zunächst der Führung Vitruv's zu vertrauen. Guten Rath und feste Vorschriften konnte ihm dieser freilich in dem besonderen Falle des Dombaues nicht bieten. Raffael hegte aber die richtige Ueberzeugung, dafs er die einzelnen, ihm unmittelbar vorliegenden Aufgaben rascher und besser lösen werde, wenn er über die allgemeinen Grundsätze der Architektur, ihr Wesen und ihre Ziele klare Einsicht zuvor gewonnen. Dazu konnten ihm nur Vitruv's Schriften verhelfen. Wir wissen ferner, dafs es Raffael nicht bei dem guten Vorsatze bewenden liefs, sondern dafs er in der That, sich bei Vitruv Belehrung zu holen, eifrig bemüht war. Auf seine Bitte (a sua instantia) übersetzte der alte Fabio Calvi aus Ravenna die zehn Bücher Vitruvs. Einsam ragt Fabio Calvi aus der grofsen Periode des humanistischen Idealismus in das neue Jahrhundert hinüber; er fand sich in den äufseren Verhältnissen nicht mehr zurecht und lebte nur seinen Gedanken und Träumen. Ihn rettete aus allen Nöthen und befreite von allen Sorgen Raffael's Freundschaft, der ihn zum Hausgenossen nahm und mit kindlicher Liebe pflegte. Fabio Calvi haben wir uns wohl gegenwärtig und mitredend zu denken, wenn Raffael, wie Calcagnini erzählt, über einzelne Sätze Vitruv's stritt, sie bald vertheidigte, bald zu widerlegen versuchte. Vom Studium Vitruv's zur Erforschung der römischen Alterthümer war nur ein kleiner Schritt. Auf die letzteren wurde aber seine Aufmerksamkeit auch noch unmittelbar durch sein Amt gelenkt.

In den früheren Jahrhunderten hatten die Ruinen Roms den Bauherren als ergiebiger Steinbruch gedient. In gleich roher Weise wie die Vorfahren alte

RAFFAEL

UND

MICHELANGELO

VON

ANTON SPRINGER.

SONDERABDRUCK AUS: KUNST UND KÜNSTLER DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT, HERAUSGEGEBEN VON ROBERT DOHME.

MIT ILLUSTRATIONEN.

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1878.