

Artistisches Notizenblatt.

Nr. 7.

Im April

1826.

Herausgeber: E. A. Böttiger.

I.

Raphael's Madonna di S. Sisto, in der Dresdner Sammlung.

In dem artistischen Notizenblatt, Nr. 5., März 1826, wurde ich aufgefordert — was auch schon in einem frühern Blatte geschehen sein soll — die Gründe meines Zweifels über die Aechtheit der Madonna di S. Sisto von Raphael kund zu thun.

Man gründet einen solchen Zweifel von meiner Seite auf die Aussage des Grafen Lepel in einer Schrift, die ich nicht kenne. Es scheint aber in derselben von Timoteo della Bite die Rede zu seyn, der vielleicht Antheil an der Madonna von S. Sisto gehabt haben soll. Es mag aber nicht überflüssig seyn, zu erwähnen, daß ich seit 33 Jahren den Grafen Lepel weder sah, noch sprach, und daß ich das Dresdner Gemälde erst seit 30 Jahren kenne. Doch alles wunderliche Gerede, welches Unkundige so leicht verbreiten, bei Seite gesetzt, erkläre ich ein für allemal:

„Daß ich über die Raphaelische Originalität der Madonna di S. Sisto in Dresden nie einen Zweifel hatte.“

Außer der Autorität des Vasari spricht das Gemälde den Namen des großen Meisters hinreichend aus. Der Zweifel, den man wegen des Wortes tavola im Texte des Vasari — da nämlich das Gemälde nicht in tavola, sondern in tela gemalt ist — erheben könnte, verdient kaum einer Bemerkung, da das Wort tavola im weitern Sinne von jedem Gemälde gilt.

Eine andere Frage ist es: ob Raphael das Gemälde ganz und allein mit eigener Hand fertigte? — oder ob er einen Gehülfen dabei hatte? und in dem letztern Falle: welchen?

Was die erste Frage betrifft, so ist es nicht bekannt, daß Raphael, ehe er nach Rom gerufen ward, irgend einen Schüler hatte, wohl aber Freunde, die sich bei ihren Arbeiten gegenseitig beriethen und beistanden. So beendigte Ridolfo Grillandai ein Gemälde (eine Madonna auf dem Throne mit Heiligen und Engeln vorstellend, das jetzt im Pitti zu Florenz hängt), welches Raphael, als er nach Rom ging, unvollendet zurück ließ; und so übernahm Raphael die Vollendung von zwei Figuren, des Petrus und Paulus, welche früher sein Freund, Fra Bartolomeo allda angefangen hatte.

Aber in Rom sammelte sich bald eine bedeutende Schaar um den jungen Meister, die später immer mehr zunahm; und bekannt ist es, daß er diese ihm Ergebenen vielfältig bei seinen Arbeiten benutzte. Wie hätte auch sonst der Meister die Unzahl von Bestellungen fördern können? — Doch sind diese Dinge keinem zweifelhaft, der nur einigermaßen jener schönen Zeitumstände kundig ist.

Indessen galt billig jedes Gemälde, das aus der Werkstatt Raphaels hervorging, als eine Arbeit des Meisters. Er gab die Erfindung und die Skizze, und das weitere wurde unter seinen Augen und Vorseherschaft gemacht. Er bestimmte die Cartoue, belebte den Ausdruck, bezeichnete das Colorit, den Effekt, die Harmonie, und wo es mangelte, bestimmte er das Nähere durch seine Pinselstriche, so daß kein Staffeleigemälde aus seiner Werkstatt kam, dem er nicht mit eigener Hand die Seele, und jene Harmonie einhauchte, die kein Schüler, sondern nur der überlegene Genius des Meisters geben konnte. So war im wesentlichen der Gang, wie die Werke Raphaels in seinen Arbeitsstuben gefertigt wurden.

Nun zeigt das ganze Großartige in der Madonna von S. Sisto (ohne uns jetzt in andere chronologische Untersuchungen über das Gemälde einzulassen), daß die Tafel in die letzte Epoche

Raphaels gehört^{*)}, und also aus jener Zeit ist, wo dem Meister nur wenige Zeit übrig blieb, den Pinsel bei seinen Schöpfungen selbst zu führen. Nur die Portraits mochten eine Ausnahme hiervon machen, obwohl auch hier das Nebenwerk dem Gehülfen überlassen ward.

Es kann also keinen Aufmerkamen befremden, wenn die Raphaelischen Gemälde, die acht bis zehn Jahre vor seinem Tode gemacht sind, so bedeutend von einander abweichen; zwar nicht so viel in der Zeichnung — obwohl auch diese, besonders in den Frescoarbeiten, wo der Meister nicht überall gegenwärtig seyn konnte, nicht immer die Raphaelische Strenge verräth — als in der Farbengebung, und hauptsächlich in Hinsicht des Tones. Der große Meister vermag zwar auch hierin viel über die Schüler. Die Palette, der Auftrag, und die Farbenbehandlung läßt sich auch bis zu einem gewissen Grade lehren; nur das Auge, und das individuelle Gefühl für Ton und Farbe läßt sich nicht meistern. Es finden sich zwar Anklänge von Farbengebung unter den Individuen einer und derselben Schule; aber Geist und Ton unterscheiden sich immer. Wem die Kenntniß der venizianischen Meister, oder die der Schule von Correggio geläufig ist, mag mich verstehen.

Ich wiederhole also, daß Raphael bei seinem mächtigen Geiste allerdings viel über das Talent seiner Gehülfen vermochte; nur das Gefühl für den Ton in der Farbe konnte er nicht zugeben. Und hier entsteht die Abweichung unter den Raphaeli-

schen Werken aus der spätern Zeit, wo er selbst in dem Zenith seiner Kunst stand.

In seinem frühern Werken, die man gewöhnlich zu seiner ersten und zweiten Manier zählt, findet eine solche Abweichung in der Farbengebung und in dem Tone nicht statt; selbst in den frühern Frescoarbeiten, wie in dem Saale der vaticanischen Stenzen, wo die vier Wissenschaften dargestellt sind, verräth sich derselbe Ton. Erst in den Gemälden, die man zu seiner dritten Manier rechnet, tritt jene Verschiedenheit ein.

Um einiges zu nennen, vergleiche man zum Beispiel die Krönung der Maria, unten mit den Aposteln am Grabe, die Madonna von Foligno, und die Transfiguration — jetzt alle in der Vaticanischen Sammlung — dann die Cäcilia in Bologna, und die Madonna di S. Sisto in Dresden mit einander; so fühlt sich die Abweichung in der Farbenbehandlung leicht.

Die Krönung, ganz von der Hand des Meisters gemalt, zeigt noch jenen reinen Ton, wodurch sich auch die Grablegung in Vorghese, und der Christus bei Fesch und andere Bilder früherer Zeit auszeichnen. An der Cäcilia, obwohl großartiger in der Zeichnung als beide letztgenannten, fehlt schon jenes Einfache, und Reinfarbige, jene sorgsam gebrochenen Töne, welche mit weniger Anspruch auf Effekt eine so stille und gemüthliche Färbung an sich tragen. In der Cäcilia — wenn es zu sagen erlaubt ist — steht die Farbe weniger gebrochen, gleichsam schwerer und eintöniger, und fast mit einer unharmonischen Härte da. Der Auftrag ist eher mager als markig und fett, zwar nicht in das Graue und Kalte, sondern eher in's Wärmliche und Röthlichgelbe spielend.

Bei der Madonna in Foligno läßt sich fast die Verschiedenheit der Hände fühlen. Lebendiger und kräftiger ist der Portraitkopf des Donators. Weniger aber will sich der dunkler gehaltene Farbenton des Engels in der Mitte mit der graulichen Färbung der andern Figuren vertragen, und noch härter schneidet sich die Madonna in der obern Region ab. Der Kopf der Maria selbst gehört zu den schönen des Meisters, aber das Gewand und die Gloria haben weder die Farbreakung, noch den Geist, noch die Harmonie der frühern Raphaelischen Arbeiten. Außer dem Giulio scheint auch Bagnacavallo die Hand dabei im Spiel gehabt zu haben. —

*) Das Gemälde unterscheidet sich hauptsächlich in zwei Dingen: in der Composition, und in dem Charakter der Madonna. Raphael war nämlich einer der ersten, der bei Altargemälden die allerhöchste Darstellung, die Maria mit dem Kinde auf den Thron zu setzen, und die Schutzheiligen daneben aufzustellen, in eine beweglichere mehr poetische und dem Geist der Malerei günstigere Darstellungsweise umänderte. Das Erscheinen der Maria mit dem Kinde, und zugleich mit den Schutzheiligen in den ätherischen Regionen, umflossen von einem Glanzlichte, steigerte die Farbreakung, und das Schweben der Figuren gab Leichtigkeit, mannigfaltigere Stellungen, und einen besessenen, mehr himmlischen Ausdruck. In Rücksicht des Charakters der Madonna bemerkt man, daß alle frühere Marienbilder Raphaels sich durch Anmuth und Jungfräulichkeit auszeichnen; ihre Formen, und ihr Ausdruck nähern sich mehr der Natur und dem Irdischen. In der Madonna von Foligno herrscht zuerst das Ideal des Schönen vor. Aber dies genügte dem großen Meister nicht. In der Madonna di S. Sisto strebte er die Idee des Erhabenen in der Himmelskönigin zu erschöpfen, und so unterscheidet sie sich von allen frühern des Meisters.

Wer wagt sein Urtheil über die Transfiguration kund zu thun? — Der Andreas von der Hand des Meisters tritt plastisch aus der Tafel hervor; weniger entwickelt sich die Gruppe der andern Apostel, obwohl der Meister auch hier theilweise zu Hülfe kam. In der Gruppe des Kranken — das vordere Mädchen nicht ausgenommen — thut sich die Hand des Giulio auf mehr als eine Weise kund, so wohl in der gewaltsamen Zeichnung, als in dem trocknen Gegensatz der hintern, in den Schatten gestellten Figuren, gegen die vordern. — Mäßig wirkt der Lichtglanz, der die Jünger auf dem Berge blendet, obwohl fast zu warm gegen das Silberlicht, in welchem die Gestalt des Erlösers zwischen den graubläulichen Nebenfiguren sich verklärt. In dessen bewährt sich in dieser obern Region die Hand des Meisters vorzüglich. Welcher von der Schule hätte solches vermocht? —

In Rücksicht der Madonna di S. Sisto wende ich mich an den Kenner, wenn ich behaupte, daß dieses Gemälde mit der Transfiguration zu gleicher Zeit auf der Staffelei stand, das ist, beide zugleich gemalt wurden. Aber so wie der Meister die Transfiguration hauptsächlich dem Giulio vertraute, so die Madonna dem andern Lieblingschüler, dem Francesco Penni.

Der erstere war kühn und kräftig in den Formen, wie in der Farbe, beides selbst über das Maß; *) der zweite gleichfalls tüchtig in der Zeichnung, war kälteren Gefühls in der Farbengebung, aber in dieser Kälte milder und anmuthiger. Man vergleiche ihre Arbeiten in dem Saal Constantin's nach dem Tode des Meisters: die Anrede und die Schlacht von Giulio, und die Schenkung von Fa-

tore; oder das Gemälde von Monteluci in Perugia — jetzt im Vatican — woran Giulio den obern Theil, die Krönung der Maria, und Fattore den untern, die Apostel um das Grab, gemalt hat — und man wird verstehen, was ich von dem Unterschiede des malerischen Charakters der beiden Meister sagen will. Hiernach wird es keinen Kundigen befremden, wenn ich behaupte, daß Raphael die Arbeit der Madonna di S. Sisto dem Fattore vertraute. Die Zeichnung, wie vortrefflich, aber mehr gemäßig als kühn. Der Ton ist graubläulich und kalt; selbst in dem Fleische und in der Gewandung. Die Glorie ein verwässerter Silberston. Nur der Kranz der Cherubine ist kräftiger, und der Kopf der Mutter und das Kind von bestimmtern Lokalton. Man fühlt, daß hier Raphael die letzte Hand anlegte.

Noch fügen wir bei: daß derjenige, der glauben möchte, daß Timoteo della Vite bei der Madonna di S. Sisto die Hand im Spiel gehabt habe, sicherlich ein Irrthum ist. Der treffliche Timoteo war der Gehülfe, als Raphael die Sibyllen in der Kirche Della Pace malte, und befand sich nicht mehr in Rom, als das Gemälde für Piacenza gemalt wurde. Uebrigens ist gegen Farbe des Dresdner Gemäldes nichts so abstechend, als der markige und fette Ton, der in den Originalgemälden des Timoteo herrscht.

Aber dem herrlichen Gemälde thut Noth, daß es bald einen geschickten Restaurator finde. Die Tafel ist mehr schmutzig als beschädigt, und nach einer sorgfältigen Reinigung würde der Pinsel wenig zu bessern finden. Das Alter hat das Gemälde ausgetrocknet, und eine Anfrischung, ein Firniß von geschickter Hand gegeben, würde den Farben wieder Gehalt geben, und dem Ganzen reines Leben einhauchen. Daß dabei das Bild auf eine neue Leinwand gezogen werden müßte, versteht sich.

Den 30. März 1826.

Hirt.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Wir können dem Hrn. Hofrath Hirt für die hier mitgetheilten Bemerkungen über unsere Raphaelische Madonna nur unsere Hochachtung und Dankbarkeit ausdrücken, da er sein Kennerurtheil mit eben so viel Bestimmtheit als Sachkenntniß begründet und dadurch ein für allemal eine Menge seltsame Gerüchte und von Inspector zu

*) Die Dresdner Sammlung enthält drei Gemälde, welche man dem Giulio zuschreibt. Hingen diese Gemälde beisammen, so würde das unkundigste Auge sich auf den ersten Anblick überzeugen, daß sie nicht von demselben Meister seyn können. Kaum wage ich es, ihm eines davon anzueignen, nämlich die heilige Familie, die unter dem Namen Maria mit der Wanne bekannt ist. Die andern zwei gehören der venezianischen Schule an, nämlich der barfüßige Marthias, der den schönen Olympus unterrichtet (nach der mehrmals vorhandenen antiken Gruppe) von dem Großmeister Giorgione, und das andere, den Kampf Simson's vorstellend, von Paris Bordone. Wollte man das Colorit des Giulio nach den beiden letztern Gemälden beurtheilen, so würde er in Rücksicht der Farbe allerdings in einem ganz andern Lichte erscheinen, als seine wahren Gemälde ihn darthun. — Blicke über die beiden letztern Bilder zu einer andern Zeit ein Mehreres. H.

Inspector auf unserer Gallerie fortgepflanzten Nachreden, als ob Hr. H. Hirt wirklich die Aechtheit dieses Solitars in unserm Kunstdiademe verdächtigt hätte, nachdrücklich beseitigt werden. Die Gründe, welche er für die Mithülfe des Francesco Penni bei der Ausführung des Gemäldes anführt, besonders seine Bemerkungen über den Farbenton, können bei der sorgfältigsten Vergleichung mit dem vor uns stehenden Urbild an Beweiskraft nur gewinnen. Hoffentlich werden sich nun auch ganz unstatthafte um nicht zu sagen, ungereimte Aeußerungen, wie uns jüngst in einem mit J. unterzeichneten Aufsatz im Weimarschen Modenjournal, (1826. Nr. 19. vom 7. März) zu Gesicht kam, wo der Verfasser durch des Grafen Lepel's Urtheil ermutigt, diese Madonna für ein gar klägliches Nachwerk hält, in welchem die Jungfrau ohne allen wahren Seelenadel nur die Strenge einer Temperamentstugend zeigt (sic) und auch am Rinde das selbe (?) gilt, wenigstens nur im stillen Kämmerlein dem Gleichgesinnten oder dem schweigsamen Papier anvertraut werden. Denn Jeder muß fühlen und sprechen können, wie's ihm um's Herz ist, das versteht sich. Aber muß so etwas auch in den Druck gegeben werden!

Mit wahrem Vergnügen verkündigen wir zugleich die gewiß in ganz Deutschland und wo man nur an den Schätzen der Dresdner Gemäldegallerie und ihrer wahrhaft liberalen Zugänglichkeit Theil nimmt, sehr erfreuliche Botschaft, daß bereits auf Befehl Sr. Maj. des Königs mit dem berühmtesten und erprüftesten der römischen Restauratoren, Prof. Palmerolli ein Contract geschlossen worden ist, zu Folge dessen dieser Meister vielleicht schon im Mai d. J. eine Reise nach Dresden zu machen, die Hauptbilder unserer Gallerie, die einer ergänzenden, erfrischenden, verjüngenden Hülfe bedürfen, zu untersuchen, und an die Ergänzung selbst, wo sie am dringendsten scheint, Hand anzulegen versprochen hat. Nichts, was wirklich zum Zwecke dient, soll dabei unterlassen oder gespart werden. B.

II.

Schwechten's Dom zu Meissen.

Das schöne Werk ist mit dem so eben ausgegebenen dritten Hefte vollendet*) und verdient,

*) Der Dom zu Meissen in allen seinen Theilen bildlich dargestellt von F. W. Schwechten. 3tes Hefte. 7 Tafeln, 12 Columnen Text, nebst Titelblatt, in Imperial-Folio, Berlin, Wittich, (Preis des ganzen Werkes 18 Thaler) 1826. Der Künstler lobt im Vorwort

man mag den eben so verständigen als beharrlichen Fleiß des Berliner Architekten, Fr. Schwechten, bei der Aufzeichnung und Ausmessung, oder die in allen Theilen wohlgerathene Ausführung, da der Künstler alles selbst in Kupfer geätzt hat, in der zierlichsten und bestimmtesten Aquatintamaneir, oder die liberale Ausstattung des Verlegers in Anschlag bringen, unter die gelungensten Werke über alte Baudenkmale, wovon unsere Zeit so überreich ist, gerechnet zu werden. Es ist sonderbar, daß ein ausländischer Künstler durch die kleinliche und fehlgegriffene Aufstellung dieses für Sachsen einzigen Doms in von Wiebeking's bürgerlicher Baufunde (Taf. 3 und 44) und durch das nicht zur Ausführung gekommene Unternehmen unsers würdigen Hofbaumeisters Blasemann, wozu er so herrliche Vorstudien gemacht hatte, sich veranlaßt fühlte, das an Ort und Stelle auf seine Hand auszuführen, wozu bei uns in Dresden alle Hülfsmittel im Ueberfluß vorhanden waren. Schwechten ist, wie billig, von allen Seiten, ja von allen Behörden willig unterstützt worden. Engherzigen, krankelnden Patriotismus, der nur zu leicht in Bocksbeutel ausartet, kennt weder die Wissenschaft noch Kunst. Wer es am besten macht, das klug begonnene am tüchtigsten hinausführt, ist unser Held.

Dieses letzte Hefte ist vor allen reich ausgestattet. Denn es giebt uns nicht nur den geometrischen Grundriß und Durchschnitt der Kirche nach der im innern Grundriß bemerkten Linie, sondern auch noch die imposante Ansicht dieses durch so viele Beschädigungen und Ergänzungen verunstalteten, hier aller fremdartigen Anhängsel entladenen Doms, so wie eine Ansicht der ältesten Taufkapelle des heil. Johannes, in ihrer charakteristischen achteckigen Form und das unvergleichliche Hauptportal mit allen seinen Bildwerken und Reliefs, ein Blatt, auf welchem das Auge mit Wohlgefallen ruht. Es ist viel über diese schon im Jahr 168 eingeweihte Domkirche geschrieben und gekritzelt worden. Urinus schrieb ein ganzes Buch darüber. Unser gelehrter Dr. Stieglitz hat sie noch neuerlich mit der Elisabethkirche in Marburg verglichen. Allein so viel jeder, der diese Abbildung nicht bloß beschauen, sondern sich auch über die Art, wie das alles so wurde, Rechenschaft geben möchte, zu wissen braucht, ist von dem Künstler, der sich hier auch als einen Mann zeigt, der die Feder so gut, wie die Werke zeuge des Zeichners und Kupferstechers zu führen weiß, mit lobenswürdiger Deutlichkeit und schöner Belesenheit, wie die Anmerkungen beweisen, im Texte, der diesem Hefte zur Zugabe dient, ausgeführt worden. Nur mit Wehmuth wird jeder sächsische Patriot die Stelle S. 3 über die höchst geschmacklose Verküppelung und Verderbung, womit in neuer Zeit das Innere der Kirche verunstaltet wurde, und über das unbegreifliche Uebertünchen von Außen, lesen und sich dabei des Gedankens kaum erwehren könne, daß für dieses vornehmste Denkmal altdeutscher Baukunst einmal ein Tag der künstlerischen Wiedergeburt einbrechen möchte. Der Verfasser schließt sein passendes Vorwort mit folgendem Wunsche, dieses einzige Baudenkmal einmal für Sachsen wieder völlig hergestellt zu sehen, und ruft mit einer Art von heiligem Eifer, der ihn für das so lieb gewordene Denkmal ergreift, aus: „Die Natur gab Euch das Material! Sollte sie Euch nicht auch Männer gegeben haben, um die erhabene Masse kunstgerecht zu bilden? Wo der Wille ist, werden sich gewiß auch die Mittel finden.“ B.

die Bereitwilligkeit, womit ihm der Rentammann Reinhard zu Meissen freundschaftlich durch archivalische Nachrichten und Nachweisungen unterstützte.