

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 23 (1920-1921)

Artikel: Vierhundert Jahre nach Rafael
Autor: Grossmann, Amélie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-749743>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

Arbeit an lebendigen Menschen; mit ihnen zu wachsen und neue Wege zu finden zu dem einen Ziel, das uns allen vorschwebt, das uns entschwunden ist in dem Tausenderlei unserer jetzigen Zivilisation: Mensch zu sein.

So werden auch seine Vorschläge für eine neue Stätte der Erziehung verstanden werden: nicht als Programm, sondern als ein immer wieder angefangener Weg zu neuem schöpferischen Leben.

BERLIN

HEINRICH BECKER



VIERHUNDERT JAHRE NACH RAFAEL

Ist es ein Zeichen unserer bewegten, dem Harmonischen nicht günstigen Zeit, wenn anlässlich der vierhundertsten Wiederkehr von Rafaels Todesjahr, des großen Meisters und Schöpfers vollendetster Harmonie kaum gedacht wurde? Es mag ja begreiflich erscheinen, dass der eherne Schritt der Jahrhunderte längst die Klage um den Jähgeschiedenen, von seiner Zeit Vergötterten, verstummen ließ. Sollte aber, was für uns ausschlaggebend ist, auch *das Lebenswerk* des Urbinaten der Vergänglichkeit geweiht sein und in keiner Beziehung zum künstlerischen Schaffen unserer Zeit mehr stehen, dass sein Todesjahr — an einem Karfreitag geboren, schloss Rafael am Karfreitag, 6. April 1520, die lichterfüllten Augen — nur flüchtige Beachtung fand? Solche und ähnliche Fragen beschäftigten mich, als ich in einer der Sommernummern der *Nouvelle Revue Française* einem Aufsatz,¹⁾ „Le quatrième centenaire de Raphaël“, begegnete. Der Versuch, den André LHote hier unternimmt, den Einfluss Rafaels über Cézanne hinweg für unsere Zeit zu gewinnen, ist so interessant, dass er es verdient, erwähnt zu werden.

Wie gelingt es nun LHote, Rafael in lebensvolle Verbindung mit der Gegenwart zu setzen? Er rückt ihn zunächst in die Nähe seines gewaltigen Zeitgenossen Michelangelo: Neben dem Donner Michelangelo's dringt aus Rafael ein Akkord, welcher, ohne einen Augenblick aufzuhören, klangvoll zu sein, keinen überflüssigen Ton enthält und sich in gleichmäßiger Harmonie ergießt. Es ginge nicht an, den Ruhm des Riesen der Sixtina zugunsten seines Rivalen, des Verkünders der Anmut, zu vermindern. So oft wir uns aber zwischen einem Romantiker und einem Klassiker befinden, werden wir inne, dass der letztere alle Hilfsmittel des ersteren aufweist und überdies noch mehr wie einen Vorzug dreingibt. Suchen wir bei Rafael Kraft und Bewegung? Er bietet uns die ausdrucksvollen Muskulaturen des „Borgobrandes“, der „Schlacht von Ostia“, der „Bekehrung des Apostels Paulus“ und anderer bewegten Fresken. Wünschen wir dagegen einen zarteren Vorwurf, so erblicken wir, in immer wechselnden Stellungen, Gestalten von einer unübertroffenen Anmut.

LHote weist sodann auf die zwei großen Strömungen in der Kunst hin, die Natur entweder getreu nachzubilden oder zu idealisieren. Zu der die Natur idealisierenden Kunstrichtung gehören unsere Vorbilder: die jetzt neu zu Ehren gelangenden Ägypter, die Griechen, und unter den Malern die Primitiven.

¹⁾ Vom 1. Juni 1920.

Ob die Vorläufer Rafaels, die Primitiven, aus dem Norden oder dem Süden stammen, so ist ihr Wirken vom gleichen Geiste bestimmt und schafft eine Kunst, die sowohl vom dekorativen als vom expressiven Standpunkt aus unübertrefflich ist. Giotto, der Meister von Moulins, Quentin Massys, Lukas Moser — um nur einige Beispiele herauszugreifen — bringen es fertig, ein wunderbares Gleichgewicht zwischen der Wiedergabe der Materie und dem geistigen Ausdruck herzustellen. Sie bieten uns vollkommene Beispiele, deren Reinheit später von der Renaissance getrübt wird. Fügt sie doch den streng plastischen Forderungen der Primitiven die überflüssigen Beigaben der Anatomie, der Perspektive, des Effektes und der freien Malweise hinzu. Von diesem Zeitpunkte an verwischen sich die Umrisse, deren Zweck es ist, Kontakt und Ausgleich mit den Linien der Architektur zu finden. Unsicherheit und eine gewisse Unordnung bemächtigen sich der Werke, welche, dazu bestimmt, die Architektur zu ergänzen, aufhören, einen wesentlichen Bestandteil derselben zu bilden und den realistischen Zerfall einleiten, der im „Staffeleibild“ seinen logischen Ausdruck findet.

Indessen, wie klar wir beim Betrachten der Renaissancemaler auch empfinden mögen, welchen Missbrauch sie mit dem Effekt und den Muskulaturen treiben, so werden wir doch, wenn wir sie verlassen, unsere Freude an den Primitiven beeinträchtigt fühlen. Ein unbehagliches Gefühl beschleicht uns vor Cimabue's flacher Malerei, ja selbst vor der wunderbaren Pietà von Villeneuve-lès-Avignon, deren Empfindungsweise uns doch so nahe steht. Unter den Erfindungen, welche die Renaissance vervollkommen hat, scheint uns namentlich das Helldunkel unerlässlich für die Belebung des gemalten Bildes zu sein. Jenem, der gleichermaßen die beredte und fehlerlose Ausdrucksweise der Primitiven und den Zauber der venezianischen Schule empfindet, wird es mithin begegnen, dass seine Betrachtung der Beglückung entbehrt. Unbefriedigt verlässt er die erste wie die zweite Malergruppe. Eine Unruhe, die wir uns nicht erklären können, nagt an unserer Freude, und unsere Begeisterung weicht einer leisen Trauer.

Inmitten der unklaren Renaissance, die uns so unruhig stimmt, ist es einzelnen auserlesenen Geistern vorbehalten, den wogenden Sturm der sie durchbebenden Kräfte zu meistern und uns ein Asyl zu gewähren, wo unser eine ungetrübte Freude harret. Es sind die wirklichen Klassiker. Unter ihnen sehen wir Rafael seine Gefährten durch einen eigentümlichen Zauber übertreffen. Er beherrscht zugleich die naivsten und die routiniertesten unter ihnen und ist der Gipfel der malerischen Werte. Wenn wir ihn in seinem mannigfachen Glanze betrachtet haben und unsern Blick auf die ihn umgebenden Meister zurücklenken, so können wir ihren Wert nur in seinem Lichte beurteilen.

* *

Was ist die Ursache einer so vollkommenen Autorität? Sie liegt zum Teil in der Mäßigung begründet, mit welcher Rafael sowohl seine anmutige wie seine machtvolle Sprache gebraucht, und die ihn von jeder Übertreibung fernhält. Mehr noch aber werden wir diese Ursache in seiner Ausdrucksweise selbst zu suchen haben, welche, ob sie anmutig oder machtvoll ist, in des Wortes strengster Bedeutung vor allem plastisch wirkt.

Stellen wir zunächst fest, was wir unter plastischer Sprache verstehen. Die sogenannten primitiven Maler verdanken ihre ausgleichende Schönheit

der Harmonie, in welcher ihre Bilder sich zur umgebenden Architektur befinden. Ehe der primitive Maler seine Arbeit beginnt, betrachtet er die Rundbögen, die Säulen und Ornamente, die sein Werk umgeben werden. Hat sein Auge sich an diese Formen gewöhnt, so wird er ähnliche Formen in der Natur entdecken, und jeder Pinselstrich, den er zieht, wird mehr oder weniger die Wiederholung der Architekturlinien des Gebäudes sein, an dessen Ausschmückung er beteiligt ist. Mit Hilfe der Modellierung und des Helldunkels wird es ihm möglich sein, den allzu geometrischen Eindruck dieser Linien zu verwischen, und die intime Sprache des beigefügten Details wird den rein plastischen Genuss erhöhen und zugleich dem Beschauer die Ursache dieses Genusses verhüllen. Die großen primitiven Maler sind Rednern zu vergleichen, welche die hauptsächlichsten Wahrheiten, die sie zu sagen haben, unter einer Flut nebensächlicher Betrachtungen verbergen.

Von diesem Standpunkte aus betrachtet, wäre es unrichtig, zu behaupten, Rafael sei den Primitiven überlegen. Er ist ihnen ebenbürtig, doch nicht ohne ihr Aktionsfeld zu erweitern; und hier vollzieht sich nun eben das Wunder. Während bei Michelangelo — um nur ein Beispiel unter den andern Renaissancemalern zu nennen — die Geste die innere Artikulation der Komposition durchbricht und die Mauern des fiktiven Tempels zerstört, den das gemalte Werk darzustellen hat, sieht man dagegen bei Rafael die Figuren deutlich sich an die Mauern des nicht existierenden und doch sichtbaren Tempels lehnen; man sieht auch die Gesten, statt im leeren Raume zu vibrieren, sich auf fiktive Linien stützen, und selbst die Falten der wehenden Gewänder unterlassen es nicht, eine solide Arabeske zu bilden. Der Delimitation der inneren Konstruktion durch die menschliche Pose wird hier mit liebevoller Sorgfalt nachgegangen. Ist z. B. ein ausgestreckter Arm für sich allein unfähig, sie zu erreichen, so erhebt sich eine zweite Figur, welche an der Aktion der ersteren teilnimmt und so die ideale Linie fortsetzt. Auf diese Weise findet im Zentrum des Werkes eine Folge von mysteriösen Wechselbeziehungen, Fragen und Antworten statt, zu denen der Maler allein den Schlüssel besitzt und von welchen er uns, damit unser Entzücken nicht nachläßt, nicht den Ausgangspunkt, sondern das Resultat bekannt gibt. Diese Anordnung findet sich bei allen Renaissancemalern vor, doch vergisst bei den einen unter ihnen die Geste ihre primäre Notwendigkeit, um anekdotisch oder sentimental zu werden; bei den andern dagegen sinkt sie zur kalten, einer akademischen Rhetorik entspringenden Förmlichkeit herab.

Die Größe Rafaels besteht darin, dass bei ihm die Geste sowohl der Träger eines menschlichen Gefühls als der Ausdruck einer konstruktiven Notwendigkeit ist. Viele Maler sind entweder Schematiker, die uns kalt lassen (die Klassiker der Dekadenz), oder bloße Handlanger des Gefühls (die Romantiker). Rafael aber, der beiden Schulen angehört, drückt sich zugleich als Mensch und als Gott aus: er wirkt schöpferisch, wo er nachahmt, er ahmt nach, wo er schöpferisch ist. Die unaussprechliche Schönheit seiner Schöpfungen beruht im Zusammentreffen und vollkommenen Ineinandergreifen zweier Ausdrucksweisen, deren mystische Vermählung keinem Meister — mit gelegentlicher Ausnahme von David, Ingres und Cézanne — bisher gelungen ist.

* * *

Hier hat LHote den Bindepunkt gefunden, durch welchen er Rafael, nachdem er ihn mit den Primitiven und den Renaissancemalern verglichen hat, in direkte Berührung mit der Gegenwart bringt und ihn als Vorbild für unsere modernen Probleme beansprucht. Er weist darauf hin, dass die beiden Mächte der Konstruktion und des Gefühls, welche Rafael in der lebenswürdigsten Weise zu versöhnen versteht, beim Meister von Aix in heftigen Kampf geraten. Es rührt dies daher, dass Cézanne Wahrheiten zurückzuerobert hatte, welche ihm viel schwerer zugänglich waren als Rafael, der sie nach und nach, ohne jede Anstrengung, in die disziplinierte, von seinen Lehrmeistern ererbte Technik einführte. Cézanne dagegen, welcher zuerst ausschließlich die gefährlichen, Rafael nur als zufälliges Beiwerk dienenden Reichtümer des romantischen Arsenal gebraucht hatte, musste in der Folge auf sie verzichten, um in einem gewissen Sinne sein eigener Primitiver zu werden. Das Verständnis für die Erfordernisse der Wandfläche, deren Symbol die Bildfläche ist, hatte sich ihm plötzlich erschlossen, und nun fand er nach heißem Mühen die plastische Sprache in ihrer ursprünglichen Klarheit wieder. Jene lebendige Geometrie, deren kaum verhüllte Stützpunkte die Figuren Rafaels sind, wurde zu seinem neuen Ausgangspunkte. Cézannes Unvollkommenheiten, welche das Publikum als Ungeschicklichkeit bezeichnet, sind in Wahrheit Wunden, die er sich in seinem Kampfe um die entschwundene Reinheit der Formen zugezogen hat.

Diese, eine ungeheure Arbeit darstellenden Tastversuche haben den Erfolg gezeitigt, unser Verhältnis zu den Malern der Renaissance zu bestimmen. Cézanne orientiert unsere Probleme und zeigt uns Rafael als vollkommenes Beispiel, welches in einer entschwundenen Epoche und in einer uns fernliegenden Zeit die Totalisation der malerischen Werte verwirklichte, deren zerstreute Elemente jeder von uns, nur oft nicht kühn genug, zu kultivieren sucht.

Es ist das Verdienst Rafaels und seiner wahren Schüler, zur Fusion dieser Elemente in ein zusammenfassendes Ganzes aufzufordern. Wenn wir den Bemühungen der verschiedenen, an der kubistischen Bewegung teilnehmenden Maler gerecht zu werden versuchen, wird es uns möglich sein, zu verstehen, dass ihnen nach Cézanne die Aufgabe zufällt, Probleme zu studieren, welche durch das Wiedererwachen des klassischen Geistes bestimmt sind.

Betrachten wir im übrigen — so schließt LHote — Rafael in seiner Integrität und erkennen wir in seinem Werk den Maßstab der plastischen Schönheit, so kommt es uns zum Bewusstsein, dass die Aufgabe der kubistischen Maler erst in ihren Umrissen sichtbar ist. Um ihrer Berufung treu zu bleiben, werden diese nach und nach das augenblicklich zu begrenzte Gebiet ihrer Tätigkeit erweitern müssen und das ursprüngliche und endlich verwirklichte Problem der geometrischen Konstruktion durch menschlichere Probleme ersetzen, deren Bestimmung es ist, jenes zu rechtfertigen, und die unserem neuen Empfinden entsprechen.

In seinen interessanten Ausführungen hat LHote dem Meister nicht allein ein pietätvolles Denkmal gesetzt; er unternimmt es auch, eine Parallele zwischen ihm und den brennendsten künstlerischen Problemen der Gegenwart zu ziehen. Und damit hat er ihn uns wieder lebendig gemacht.

UNTER-ENGSTRINGEN

AMÉLIE GROSSMANN

