

te des achtzehnten Jahrhunderts. Seinen 1869 erschienenen Aufsatz *Raffael und die Anfänge der deutschen Reformation* beginnt er mit einer teilnahmsvollen Beschreibung der Sixtinischen Madonna, die er hier in der Nachfolge Rumohrs und Carus' als ›VISIONSBILD‹ deutet. Diese Deutung hat bis heute Gültigkeit.

»Immer und immer wieder drängt es uns, die Sixtinische Madonna, dieses herrlichste Besitztum der Dresdener Gemäldegalerie, uns zu voller Empfindung und zu klarem Verständnis zu bringen. Es ist nicht nur das formengewaltigste Madonnenbild Raffaels, sondern auch das gedankentiefste. Feierlich groß, eine plötzliche Wundererscheinung, schwebt sie aus dem lichtblauen Cherubimhimmel hervor, die hehre jungfräuliche Mutter Gottes, die Heilsbringerin, das unnachahmlichste Urbild schönster und reinsten Weiblichkeit, und eben in dieser mächtig einfachen Hoheit und Seeleninnigkeit wahrhaft göttlich. In ihren Armen das Gotteskind, das die Welt erlöst hat und das dereinst richten wird über die Lebendigen und die Töten, die wunderbarste Gestalt, die je aus eines Menschen schauender Kraft entsprungen. Ganz Kind, nicht in Weise altchristlicher Typik starr und bewegungslos, sondern anmutig bewegt, aber in dem festen und ruhigen, weiten und hellen Auge, das die natürliche Größe eines Kinderauges weit überschreitet, flammt das ergreifende Geheimnis des Überirdischen, die Weihe der göttlichen Sendung, die Stirn ist von tiefem Sinnen durchleuchtet, der ernste strenge Mund scheint aufs Neue die erlösende Lehre verkünden zu wollen. Und zu den Füßen dieser gewaltigen Gotteserscheinung, aber ebenfalls nur traumhaft aus dem Wolkenhintergrund hervortretend, einerseits der heilige Sixtus, eine fromme, fest durchgearbeitete Mannesgestalt, andächtig vertrauensvoll emporblickend, mit der Rechten aus dem Bilde herausweisend, Gnade für die gnadebedürftige Gemeinde erflehend, andererseits die heilige Barbara, von unbeschreiblicher Lieblichkeit, das Auge demütig nach unten gewendet, wie geblendet von der unfaßbaren strahlenden Herrlichkeit, die sich da oben vor ihr

aufgetan. Und zuletzt, unten auf die Brüstung aufgelehnt, die beiden holdseligen Engelsgesichter, ruhig und unbefangen aufschauend, zwar die Macht des Überirdischen ahnend, aber es nicht begreifend, weil sie noch selbst den Himmel in ihrer Unschuld in sich tragen. Dies alles mit den denkbar schlichtesten Mitteln, einzig erreicht durch die unvergleichlich hohe Plastik der Gestaltung, durch die anziehend lebensvolle und doch fast kreisförmig in sich abgeschlossene Anordnung, durch die harmonische, aber bedeutsam kräftige Farbenbehandlung. Die Umrahmung durch Fensterpfosten und durch den halb aufgezogenen Vorhang sichert dem Ganzen den überwältigenden Eindruck des Übernatürlichen, Wunderbaren, Visionären. Und in der Tat ist dieses Bild eine Art gott-erfüllter Vision. Mit unbeirrbarer Sicherheit ist es sogleich auf den ersten Wurf gemalt, glühend warm aus der Seele gequollen.«

Zwar fehlt es auch in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht an dichterischen Versuchen zum Thema Raffael,* doch werden hier, abgesehen von Paul Heyses Novelle um Raffaels Sonett an eine geheimnisvolle Unbekannte, nur die altbekannten Legenden wiederholt beziehungsweise variiert. So gibt es meist die Geliebte namens Fornarina und eine von Raffael zu spät erkannte höhere Geliebte, die in der Regel Maria heißt und früh stirbt, eventuell auch als Sixtinische Madonna wiedererscheint. Von der Sixtina ist in diesem Sinne nur bei Richard Voß und Heinrich von Schoeler die Rede.

Adalbert Stifter (1805–1868) kannte, als er in seiner Erzählung *Der Waldbrunnen* die überragende Schönheit eines Zigeuner-

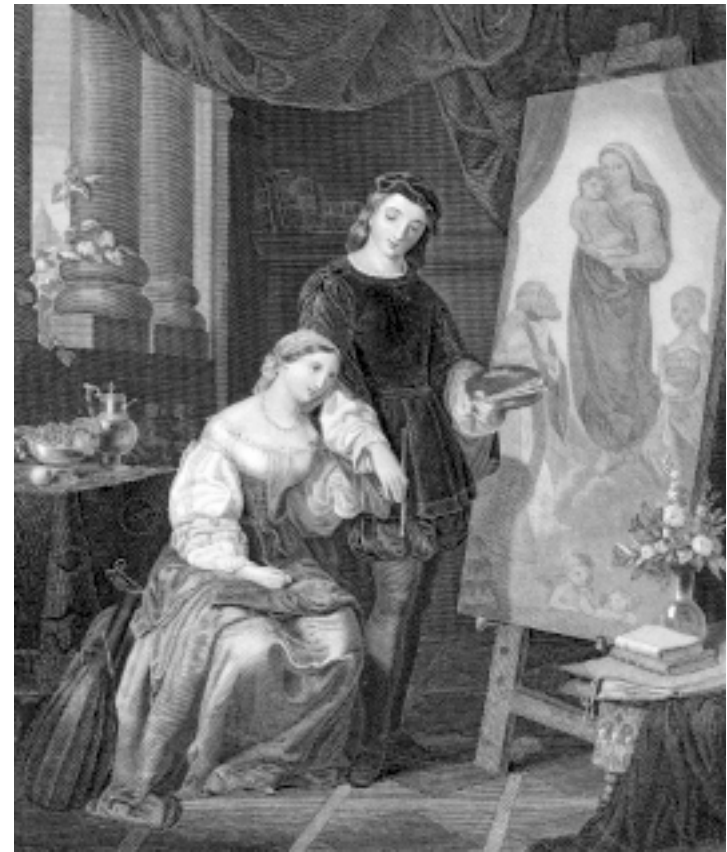
* Paul Heyses Novelle in Versen *Rafael*, 1863; Conrad von Bolandens Roman *Raffael*, 1870; Theodor Pyls romantische Dichtung *Raffaels Brautfahrt*, 1876; die dramatische Szenenfolge *Das Lebensende R. Sanzios* von Friedrich Maschek, 1888; Richard Voß' Festspiel *Rafael* zum 400. Geburtstag, 1883; August Kellners *Im blühenden Cinquecento. Eine Dichtung aus Raffael Sanzios Römertagen*, 1894; *Raffael Sanzio* von Georg Conrad (Georg Prinz von Preußen), 1897; und, als Nachzügler und bislang letzte literarische Bearbeitungen des Stoffes überhaupt, A. Lanners Drama *Der Tod Raffaels* und Heinrich von Schoelers Roman *Rafael von Urbino*, 1911.

mädchens schildern wollte, kein stärkeres Ausdrucksmittel, als daß sie sogar noch schöner als die Sixtina war: »Den Ernst in den Mienen des Mädchens würde ich dem Ernste der sixtinischen Madonna vergleichen, wenn ich nicht eine Ungerechtigkeit beginge; denn das Mädchen war schöner als die raphaelische Madonna. In den Standbildern der Griechen, die auf uns gekommen sind, und auf den Tafeln aller Maler ist diese Gestalt nicht vorhanden.«

An dieser Stelle mag auch einmal daran erinnert werden, daß es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch namhafte Dichter und Schriftsteller gab, in deren Werken, Briefen oder Tagebüchern sich keine Spur einer Stellungnahme zu Raffael im Allgemeinen beziehungsweise der Sixtinischen Madonna im Besonderen findet. Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898) etwa, den das Kraftgenie Michelangelo zu eindrucksvollen Gedichten inspirierte, läßt Raffael unerwähnt.

Auch bei Theodor Storm (1817–1888) und bei Eduard Mörike (1804–1875) findet sich das gleiche Ergebnis. Gerade von Mörike hätte man ein wirklich originelles, qualitatives Gedicht über Raffaels Dresdener Madonna erwarten dürfen. Doch er, der nicht aus seiner schwäbischen Heimat herauskam, hat zeitlebens nie ein Gemälde Raffaels gesehen, von wenigen Kopien in der Stuttgarter Galerie abgesehen. Sein Freund, der Wiener Maler Moritz von Schwind, hat ihn deswegen (in einem Brief vom 22. November 1868) scharf getadelt: »Wenigstens sollten Sie sich schämen, noch kein Bild von Rafaël gesehen zu haben. Das ist ein Skandal, ein Ärgerniß, eine Sünde in den heil. Geist. Dixi.«⁵⁹

Theodor Fontane (1819–1898) zeigt in seinen wenigen Äußerungen zu Raffael eine unsichere oder eher verunsicherte Haltung. In seinem Tagebuch der Italienreise von 1874 erscheint ihm die *Madonna del Granduca* im Palazzo Pitti »von hervorragendster Bedeutung«. Der Besuch der Uffizien entlockt ihm das Bekenntnis:



Raffael und Fornarina vor dem Bild der Sixtinischen Madonna. In diesem Stich aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wird der bereits mehrfach erwähnte Künstlermythos, wonach Raffaels beseelte Madonnengestalten der Liebe zu Fornarina entspringen, bildhaft ausgeschmückt.

»Die Madonna mit dem Goldfinken würde mir vielleicht durch Schönheit auffallen; an den drei andern Bildern würd' ich mutmaßlich vorübergehn, wenn mir nicht der Katalog zuriefe: ›halt, sie sind von Raphael‹. Der Sinn für diesen größten Meister will mir immer noch nicht recht aufgehn.« In Venedig schließlich zieht er Tizians berühmte *Himmelfahrt Mariae (Assunta)* der Madonna Raffaels vor: »Die ›Assunta‹ in Venedig erinnert an die Sixtinische Madonna. Ja, mein Herz ist fast geneigt, ihr noch den Vorrang vor dieser anzuweisen.«⁶⁰

Hingegen war Friedrich Nietzsche (1844–1900) lebenslang ein Verehrer Raffaels, wie unter anderem seine verständnisvolle Beschreibung von dessen *Transfiguration* und die Tatsache bezeugen, daß er sich am 27. Dezember 1871 in einem Brief an Mutter und Schwester in Naumburg für deren Weihnachtsgeschenk freudig bedankt: eine Reproduktion der *Madonna della Sedia* – »ein herrliches Bild«, das »natürlich über das Sofa« zu hängen kommt. Zwei Jahre später kann er sich zu Weihnachten wieder über »hübsche Geschenke« freuen, darunter »einige große Rafaels« – zweifellos auch die Sixtina. Nachdem er diese bereits in einem Brief an seinen einstigen Schulfreund Carl von Gersdorff vom Ende August 1866 als über alle Kritik erhaben bezeichnet hatte (»Wer will einen Satz von Beethoven widerlegen, und wer will Raffaels Madonna eines Irrtums zeihen?«), widmet er 1880 seiner eigenwilligen Deutung des Gemäldes ein ganzes Kapitel (Nr. 73) in *Der Wanderer und sein Schatten (Menschliches, Allzumenschliches, II)*.⁶¹

»Ehrliches Malertum. – Raffael, dem viel an der Kirche (sofern sie zahlungsfähig war), aber wenig, gleich den Besten seiner Zeit, an den Gegenständen des kirchlichen Glaubens gelegen war, ist der anspruchsvollen ekstatischen Frömmigkeit mancher seiner Besteller nicht einen Schritt weit nachgegangen: Er hat seine Ehrlichkeit bewahrt, selbst in jenem Ausnahme-Bild, das ursprünglich für eine Processions-Fahne bestimmt war, in der Sixtinischen

Madonna. Hier wollte er einmal eine Vision malen: aber eine solche, wie sie edle junge Männer ohne ›Glauben‹ auch haben dürfen und haben werden, die Vision der zukünftigen Gattin, eines klugen, seelisch-vornehmen, schweigsamen und sehr schönen Weibes, das ihren Erstgeborenen im Arme trägt. Mögen die Alten, die an das Beten und Anbeten gewöhnt sind, hier, gleich dem ehrwürdigen Greise zur Linken, etwas Übermenschliches verehren: wir Jüngeren wollen es, so scheint Raffael uns zuzurufen, mit dem schönen Mädchen zur Rechten halten, welche mit ihrem auffordernden, durchaus nicht devoten Blicke den Betrachtern des Bildes sagt: ›Nicht wahr? Diese Mutter und ihr Kind – das ist ein angenehmer einladender Anblick?‹ Dies Gesicht und dieser Blick strahlt von der Freude in den Gesichtern der Betrachter wieder; der Künstler, der dies alles erfand, genießt sich auf diese Weise selber und gibt seine eigene Freude zur Freude der Kunst-Empfangenden hinzu. In Betreff des ›heilandhaften‹ Ausdrucks im Kopfe eines Kindes hat Raffael, der Ehrliche, der keinen Seelenzustand malen wollte, an dessen Existenz er nicht glaubte, seine gläubigen Betrachter auf eine artige Weise überlistet; er malte jenes Naturspiel, das nicht selten vorkommt, das Männerauge im Kindskopfe, und zwar das Auge des wackeren hülfereichen Mannes, der einen Notstand sieht. Zu diesem Auge gehört ein Bart; daß dieser fehlt und daß zwei verschiedene Lebensalter hier aus einem Gesichte sprechen, dies ist die angenehme Paradoxie, welche die Gläubigen sich im Sinne ihres Wunderglaubens gedeutet haben: so wie es der Künstler von ihrer Kunst des Deutens und Hineinlegens auch erwarten durfte.«

Richard Wagner (1813–1883), der diese Ausführungen seines früheren Freundes »kindisch und boshaft« fand, hatte selbst eine sehr innige Beziehung zu dem Gemälde, wie unter anderem eine Anzahl von Bemerkungen in Cosima Wagners Tagebüchern (1869–1883) bezeugt. Als er seine Heimatstadt, aus der er nach seiner Beteiligung an den revolutionären Unruhen von 1848 geflohen

war, wieder betreten durfte, zeigte ihm Cosima am 24. April 1871 die Gemäldegalerie in Dresden, namentlich den *Zinsgrotschen* und ihre »Lieblingsmadonna« von Tizian. »Nach ihr zeige ich ihm beinahe die ganze Galerie, um mit der Andacht [sic!] vor der Sixtina zu schließen.« Aus der Zeit zwischen 1878 und 1882 – jenen Jahren, als Wagner am *Parsifal* arbeitete – stammen mehrere das Bild betreffende Eintragungen:

»1878, 6. März: R. und ich, wir nehmen das Gespräch wieder auf, das wir gestern abend geführt; von der Sixtina sprach er als von dem vollendetsten Kunstwerk, gerade durch die schöne Beschränkung; daß so wenige Gestalten darauf sind, läßt R. finden, daß es bedeutender als Kunstwerk ist als die »Himmelfahrt« von Tizian, welche fast die Grenzen überschreitet. Die Sixtina verhielt sich zu der Himmelfahrt wie die c-moll Symphonie (erster Satz) zu der Eroica [Beethovens fünfte und dritte Symphonie].«

»1879, 4. September: abends das Requiem von Mozart, welches R. sehr liebt, besonders das Benedictus und Recordare; Vergleich dieses Liebreizes der Melodik mit dem Liebreiz der Madonnen von Raphael; viel über die Sixtinische Madonna, Gedanken zu R.'s nächster Arbeit über Religion im Zusammenhang mit der Kunst; die Schönheit bei Raphael begehungslos ...«

Von diesem »viel über die Sixtinische Madonna« ist dann 1880/1881 ein wenig in die erwähnte Schrift Wagners *Religion und Kunst* eingeflossen. Nachdem er sich über die Unangemessenheit vieler religiöser Darstellungen ausgelassen hat, führt er Raffaels Madonna als Musterbeispiel an.

»Auf den hieraus einleuchtenden Verfall der religiösen Dogmen in das Künstliche, welches wir als widerwärtig bezeichnen mußten, bezogen wir uns sogleich anfänglich: dagegen gerade an diesem wichtigen Beispiele das erlösende Eintreten der Wirksamkeit der idealisierenden wahren Kunst am deutlichsten nachgewiesen werden möge, wenn wir auf Darstellungen göttlicher Künstler wie die *Raphaels* in der sogenannten »Sixtinischen Madonna«

hindeuten. Noch einigermaßen im kirchlichen Sinne realistisch wurde von großen Bildnern die wunderbare Empfängnis Marias in der Darstellung der Verkündigung derselben durch den der Jungfrau erscheinenden Engel aufgefaßt, wiewohl hier bereits die jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten uns in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken ließ. Jenes Bild Raphaels zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunders in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhebend: hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die so hochbegabte antike Welt noch nicht selbst nur ahnen konnte; denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche eine Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren. Und dies unaussprechliche Wunder sehen wir mit unsren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfäßlich, der edelsten Erfahrung unsres Daseins innig verwandt, und doch über alle Denkbareit der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; so daß, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfaßbar und somit unbezeichnenbare Geheimnis des religiösen Dogmas in unverschleierter Offenbarung nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte.

Doch noch ein anderes Dogma mußte sich der Phantasie des Bildners darbieten, und zwar dasjenige, an welchem der Kirche endlich mehr gelegen schien als an dem der Erlösung durch die Liebe. Der Weltüberwinder war zum Weltrichter berufen. Der göttliche Knabe hatte vom Arme der jungfräulichen Mutter herab den ungeheuren Blick auf die Welt geworfen, mit welchem er sie durch jeden, das Begehren erweckenden Schein hindurch, in ihrem wahren Wesen als todesflüchtig, todverfallen erkannte. Vor dem Walten des Erlösers durfte diese Welt der Sucht und des Hasses nicht bestehen; dem belasteten Armen, den er zur Befreiung

durch Leiden und Mitleiden zu sich in das Reich Gottes berief, mußte er den Untergang dieser Welt in ihrem eigenen Sündenpfuhle, auf der Waagschale der Gerechtigkeit liegend, zeigen.«

Unverkennbar klingen hier in Worten wie ›Erlösung‹ und ›Mitleiden‹ die zentralen Gedanken des *Parsifal* an, Wagners letztem Werk. Die Sixtina aber bleibt ihm auch in der Folgezeit noch gegenwärtig:

›1880, 14. Juni [in Rom]: Im Tram hatte mir R. gesagt: ›Ich fahre einmal heimlich mit dir nach Dresden, um die Sixtina anzusehen.‹«

›1880, 1. November [in München]: ... doch geht R. etwas in der Frühe aus, kehrt aber bald des bösen Windes wegen um, aber auf der kurzen Strecke erblickt er die Madonna Sixtina in Photographie, und sie erfüllt ihn mit Gedanken.‹

Am 14. August 1881 mokiert er sich, als er bei seinem Freund Paul von Joukowsky eine Sixtina-Photographie sieht, über Nietzsches ›kindische und boshafte‹ Bemerkungen. Knapp vier Monate vor seinem Tod, als das Paar in Venedig Tizians *Assunta* wieder gesehen hatte, notiert Cosima am 22. Oktober 1882 in Venedig Richard Wagners letzte begeisterte Worte über das Gemälde:

›Von da kommen wir auf die Malerei; daß es ihr glücken konnte, die Mutter Gottes darzustellen, doch leugnet R., daß die Assunta die Mutter Gottes sei, das sei Isolde in der Liebes-Verklärung, während in der Sixtina, ›dieser wundervollen Inspiration‹, da sei die bei vollendeter Schönheit vollkommene Unnahbarkeit, ›Herr Gott, da einen Gedanken zu haben‹, ›so entrückt, daß einem der Atem stockt‹. ›Und dieser Blick, dieser erhabene, auch bei ihr.‹ ›Und dabei alles lieblich und schön.‹«

Der äußerst vielseitige und produktive Leipziger Physikprofessor Gustav Theodor Fechner (1801–1887), breiteren Kreisen durch seine Werke *Zend-Avesta*, *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen* oder das *Büchlein vom Leben nach dem Tode* bekannt, veröffentlichte 1876 seine *Vorschule der Ästhetik*. Im Zusammenhang der

Relativität des Schönheitsempfindens und des subjektiven Kunstgeschmacks führt er Äußerungen von Galeriebesuchern über die Sixtinische Madonna an, die ein Schlaglicht auf den weitverbreiteten geisternen Materialismus jener Zeit werfen.

›So sehr der Geschmack des einzelnen im allgemeinen durch Übertragung vom herrschenden Geschmack beeinflusst wird, kommt es doch oft genug vor, daß solche, die dem Kunstleben ferner stehen, durch davon abseits liegende Anlässe der Association, denen sie im Leben unterliegen, mit dem herrschenden Kunstgeschmack in vollen Widerspruch treten. Mag uns in folgender Einschaltung die Dresdener Sixtinische Madonna, dieses schönste Bild der Welt, ein paar Beispiele dazu liefern.

Ein Militär äußerte nach einem Besuche der Dresdener Galerie, ihm habe die Madonna doch nur den Eindruck einer besoffenen Bauernmagd gemacht. Natürlich, er hatte bisher nur Bauernmägde barfuß und in bloßem Kopfe gehen sehen, und wahrscheinlich den Ausdruck eines Erhabenseins über das Irdische nur als Folge des Besoffenseins gesehen. Vor demselben Bilde wurde der durch populärmedizinische Schriften bekannte Dr. B. gefragt, wie ihm das Bild scheine. Das Kind fixierend sagte er: ›Erweiterte Pupillen! Hat Würmer, muß Pillen nehmen.‹ Seine Lebensgewohnheit ließ ihn eben in dem Christkinde nur ein wurmkrankes Kind sehen. – Einen andern mir bekannten Arzt hörte ich von den beiden Engeln am untern Rahmenrande sagen: Wenn seine Kinder sich so flegelhaft auflehnten, so würde er sie mit den Armen auf den Tisch aufstoßen; und eine kleine Engländerin äußerte von denselben Engeln, sie müßten wohl keine Governess gehabt haben.‹

Der Wiener Nervenarzt und spätere Begründer der Psychoanalyse Sigmund Freud (1856–1939) schildert in einem Brief an seine Braut am 20. Dezember 1883 nachträglich seine Eindrücke aus der Dresdener Galerie. Einer gewissen, hier bereits angesproche-

nen Tradition gemäß vergleicht er Holbeins (inzwischen als Kopie erkannte) *Madonna des Bürgermeisters Meyer*, die ihm gar nicht gefällt, mit Raffaels Madonna. Er ist von deren Schönheit gefangen genommen, doch ruft sie vormerklich recht profane Gefühle in dem Achtundzwanzigjährigen hervor, der im übrigen am stärksten von Tizians *Zinsgroschen* beeindruckt war:

»Nun wußte ich, daß auch eine raphaelsche Madonna da sei und fand sie endlich in einem ähnlichen kapellenartigen Raum und viele Leute in stiller Andacht vor ihr. Du kennst sie gewiß, die Sixtina. Mein Gedanke, als ich da saß, war, oh, wenn Du mit mir wärest. Von Gewölk umgeben, das aus lauter Engelsköpfen besteht, steht die Madonna da, mit einem feurig blickenden Kind auf dem Arm sitzend, der heilige Sixtus (oder ist es der Papst Sixtus) schaut auf einer Seite herauf, die heilige Barbara auf der anderen herab zu den zwei kleinen herrlichen Engeln, die ganz unten am Rand des Bildes stecken. Ein Schönheitszauber geht von dem Bild aus, dem man sich nicht entziehen kann, doch hatte ich gegen die Madonna selbst einen gewichtigen Einwand hervorzubringen. Die Holbeinsche ist weder Weib noch Mädchen, die Erhabenheit und heilige Demut läßt keine Frage nach ihrer näheren Bestimmung aufkommen. Die Raffaelsche aber ist ein Mädchen, man möchte ihr sechzehn Jahre geben, schaut so frisch und unschuldig in die Welt hinein, halb gegen meinen Willen drängte sich mir auf, sie sei ein reizendes, Sympathie erweckendes Kindermädchen, nicht aus der Himmelswelt, sondern aus der unsrigen. In Wien wurde diese Meinung als Ketzerei zurückgewiesen und ein großer Zug um die Augen an ihr gerühmt, der sie zur Madonna mache, er ist mir bei der kurzen Betrachtung entgangen.«

Der Kunstgelehrte Robert Vischer (1847–1933), Sohn von Friedrich Theodor Vischer, betont in seinen beachtenswerten Ausführungen über die Sixtina die »Einheit des Göttlichen und Menschlichen«. ⁶² Gewiß nicht nur vordergründig originell ist im weiteren

Verlauf seine Aussage über Raffaels Individualität: »Man kann sagen: die sixtinische Madonna, herschwebend aus dem Himmel entzückter, seliger Anschauung, ist – Raphael, Symbol seiner Seele.«

»Zwischen einem geöffneten Vorhang schwebt die Himmelskönigin, den Knaben auf dem Arm, heran. Links der heilige Sixtus, seine Gemeinde empfehlend, auf die er hinausdeutet; rechts Barbara, still sich erfreuend über die der Erde zugesicherte Gnade; unten zwei köstlich naive Engelkinder, auf die Brüstung sich stützend, mit Mienen, als wollten sie sagen: ja, wüßtet ihr, wie gut es da oben ist! – Hier haben wir nun, was Raphaels Madonnen überhaupt kennzeichnet, in reiner Verwirklichung: die Einheit des Göttlichen und Menschlichen. Maria schwebt aufgerichtet heran. Im allgemeinen Ausdruck ihrer Erscheinung verbinden sich zarte Scheue und Mutterstolz. Doch im Auge nachtet ihr ein Geheimnis der Unendlichkeit, der Entrückung über alles Irdische. Zeitloses Glück ist ihr zuteil geworden, unsagbare Herrlichkeit hat sie erschaut. Doch staunt sie noch menschlich, weiß nicht, wie ihr geschehen. Das Rätsel der Gottheit hat sich ihr enthüllt, doch eben dies fühlt sie als heiliges Wunder. Der Jesusknabe in ihrem Arm ist ein Kind und doch tief sinnig ahnend, vom Geiste des Höchsten umwittert, mit großen Augen ins Ewige blickend, wie die Mutter.

Diese mädchenhaft schlanke, von Himmelsluft umhauchte, in goldnem Ätherlicht herschwebende Heilandsmutter, sie erscheint uns wie eine plötzliche Vision, wie ein jäh aufgeschlagenes, ewig sich gleichbleibendes Vorbild; jedoch ganz in frei menschlicher, rein künstlerischer Weise, ganz im Sinne unbefangener Idealphantasie. Der Eindruck des Verklärten und Visionären wird nun aber nicht zum Geringsten erzeugt durch die lichte, transparente Klarheit des Kolorits, durch die zarte und leichte Ausführung *alla prima*. Der Umstand, daß sich keine Skizzen dazu vorgefunden haben, und erkennbare Verbesserungen, *pentimenti*, lassen in der Tat hier eine Improvisation vermuten. Daher ist dies Bild auch die schwerste Prüfung der Kupferstecher, welche sich mehrfach dar-

über ausgesprochen haben, wie seltsam verschieden seine Wirkungen sind. Wenn man die Augen schließt und wieder öffnet, so scheint es, als ob der Ausdruck jedesmal eine leise Veränderung angenommen habe. Bald gemahnt er menschlich naiv, bald fremd erhaben. In der Tat: Raphael hat hier mit genialer Traumsicherheit ein Kunstwerk geschaffen, in dessen Charakter wir den frei strömenden, unfaßbaren Akt seiner Genesis empfinden und etwas Unendliches aufleben sehen.«

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstummen die Stimmen der Dichter und Philosophen, zumindest deutscher Zunge, angesichts der Sixtina. Mehr und mehr treten dagegen die Kunsthistoriker an deren Stelle. Zwar besuchte in den achtziger Jahren der junge Gerhart Hauptmann (1862–1946) des öfteren die Galerie, doch hat er seine diesbezüglichen Jugenderinnerungen, die lakonisch einen vielsagenden Zusammenhang herstellen, erst ein halbes Jahrhundert später niedergeschrieben:

»Die Liebeserfahrung und der eigentümliche Liebeskult waren eine tief erneuernde Wohltat für mich. Mein unbewußter Durst nach Schönheit, der mich auch immer wieder in den großen Saal vor Raphaels Madonna führte, fand Genüge darin.«

Für den Baseler Kunstgelehrten Jacob Burckhardt (1818–1897) war, wie bei seiner klassischen Gesinnung nicht anders zu erwarten, Raffael der Maler schlechthin. »Ich habe Raffael in den vatikanischen Sälen noch einmal gesehen und kann nun ruhig sterben«, bekannte er 1883, und ein Jahr später: »Wir stehen hier ein für allemal vor einer übermenschlichen, mysteriösen Kraft.«⁶³

Bereits 1855 hatte er in der Erstauflage seines *Cicerone* nach einer Besprechung von Raffaels *Madonna di Foligno* über die Sixtina geurteilt: »Später, in der Sixtinischen Madonna (zu Dresden), erreichte und bezweckte Raffael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Übernatürlichen wird nicht bloß durch ideale Form,



Kupferstich von Friedrich Wilhelm Müller, 1812–1816. – Dieser wohl berühmteste Sixtina-Stich ist nach Heinrich Wölfflin »ein Hauptwerk aller Stecherei«. Goethe, der 1817 einen Abzug erwarb, hob in einer Rezension vor allem die malerische Behandlung des Gegenstands hervor, mit der sich Müller »einen Ehrenplatz unter den besten Meistern seines Fachs errungen« habe: »... auch sind die Massen jedes Tons, jeder Abstufung bei ihm lauterer, gleicher und, wir glauben kein übelpassendes Wort zu wählen, wenn wir sagen, gemalter.«⁶⁴

sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt.«

In seinem 1898 postum erschienenen Aufsatz *Das Altarbild* kam er noch einmal auf das Dresdener Bild zu sprechen: »Endlich das Höchste an Vereinfachung und Majestät zugleich: die Madonna di San Sisto, welche auch der unvorbereitete Blick Unzähliger sich von jeher hat aneignen können; und doch erhält das Bild noch einen besonderen Wert, wenn man in ihm durch Vergleichung das letzte erkennt, was eine Madonna mit Heiligen in malerischer Darstellung zu werden vermocht hat. Es war vielleicht in der Tat das Vollkommenste, was bei (ungefährer) Lebensgröße der Figuren auf einem Altar erreichbar war: rückwärts von einem geöffneten Vorhang und einer Steinbank ist uns, gleichsam auf einen Moment, der Anblick höherer Wesen auf Wolken gegönnt, in wunderschön freier und doch streng pyramidalen Anordnung.«

Der große Berliner Gelehrte Herman Grimm (1828–1901) stammt »aus denjenigen Kreisen des deutschen Geisteslebens, die stets eine lebendige Tradition von Goethe bewahrt hatten und die sich gewissermaßen in einer persönlichen Verbindung mit ihm denken konnten« (Rudolf Steiner).⁶⁵ Für Wilhelm Waetzoldt war er »wirklich ein Repräsentant deutscher Geistigkeit. Heute sehen wir uns, mehr als je, vergeblich nach solchen Männern um. Sie sind den Fachleuten und den Politikern zum Opfer gefallen.«⁶⁶ Der Sohn Wilhelm Grimms und Schwiegersohn Bettina von Arnims schrieb neben einer Biographie Goethes unter anderem auch heute noch weit verbreitete und außerordentlich anregende Monographien über Michelangelo und Raffael.

In seinem Michelangelo-Buch gibt er in folgendem kurzen Abschnitt seiner Begeisterung für Raffaels Madonna, mit der er durch den Müllerschen Stich (siehe Seite 149) von Kindheit an vertraut war, Ausdruck: »Wir in Deutschland denken an die Dresdner Ma-

donna zuerst, wenn von Raphael die Rede ist, eines seiner letzten Werke mit, und das Ergreifendste, als hätte er nach so vielen Madonnen endlich das schönste Antlitz im Geiste gesehen, mit dem die übrigen sich nicht vergleichen lassen. Welch eine Schöpfung!, zu deren Lob sich nichts sagen läßt, so wenig wie zu dem des gestirnten Himmels, oder des Meeres, oder des Frühlings. Wer davor steht, vergißt Rom, die Vergangenheit, die irdischen Schicksale Raffaels. Wie ein vertrauter Freund erscheint er uns, der unsere Gedanken kennt, wie eine milde, freundliche Macht, die sich der Formen und Farben nur bediente, um eine grenzenlose Fülle von Schönheit des Menschen mitzuteilen.«

In seinem Raffael-Buch gab er dann eine etwas ausführlichere, schöne, geistvolle Beschreibung des Bildes: »Das Bestreben, heilige Gestalten bis zum Porträhaften glaubwürdig erscheinen zu lassen, war von Raphael bei der Madonna della Sedia am weitesten getrieben worden, als sei der Kopf einer Frau, die er vor sich sah, in ihr idealisiert worden. Raphael hat in jeden Teil dieses Gemäldes so viel Naturbeobachtung hineingelegt, daß man seiner bloßen Phantasie allein nicht zutrauen möchte, das Antlitz ohne Vorbild hervorgebracht zu haben. Hierin übertrifft die Madonna della Sedia die andern Madonnen Raphaels, nur die Sistine nicht. Erstaunlich ist, wenn wir beide Gemälde im Geist nebeneinander stellen, der Unterschied dessen, was Raphael beim einen und beim andern gewollt hat. Hat er in der Madonna della Sedia das Irdische zur höchsten Reinheit erhoben, so scheint er bei der Sistine den Versuch zu machen, das Göttliche in irdische Gestalt zu bringen. Jeder empfindet vor dem Gemälde, daß eine solche Frau nur auf dem Gewölk wandle. Diese Madonna auch ist die einzige von allen Madonnen Raphaels, die, in Sempers schönem Dresdner Museum, völlig ihrer Würde entsprechend aufgestellt worden ist.

Maria kommt auf einer in der Ferne sich verlierenden, aus weißen Wolken bestehenden Straße heran. Sie berührt sie nicht und scheint doch darauf hinzuschreiten. Raphael hat gemalt, was nicht