



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Das zweite vaticanische Zimmer. II.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47194](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47194)

4.

Das zweite vaticanische Zimmer. II.

Raphael hatte bei der Composition der Messe von Bolsena Anfangs überhaupt andere Absichten. Das Fenster liegt nicht genau in der Mitte der Wand, sondern ragt derart in sie hinein, daß links von ihm eine schmälere, rechts eine breitere Fläche sich darbietet: diese breitere rechte Seite sehen wir auf der Skizze nicht, wie das Fresko sie zeigt, dem Papste, sondern vielmehr dem zu drängenden Volke zugetheilt. Giulio dem Zweiten, (den wir also auf der schmälern Seite und nach rechts hingewandt, zu denken hätten) waren des beschränkten Raumes wegen nur wenig Begleiter beigegeben und seiner Anwesenheit beim Eintreten des Wunders damit ein Theil ihrer Wichtigkeit genommen worden. Hätte Raphael bei seinem ersten Gedanken bleiben dürfen, so würde das staunende Volk auf dem breiteren Wandtheile neben dem Fenster rechts der Hauptgegenstand seiner Darstellung geworden sein und die Composition dadurch an geistigem Inhalte gewonnen haben. So wie sie nun auf der Wand sich zeigt, ist sie nur das großartigste historische Repräsentationsstück, das ich kenne. Es übertrifft die venezianischen Gemälde des Cinquecento an Einfachheit, ohne geringeren Pomp zu entfalten.

Dem allgemeinen Urtheile nach hatte Raphael an den beiden großen Wänden des zweiten vaticanischen Zimmers als Maler nur geringen Antheil. Die Compositionen der beiden ‚Vertreibungen‘ sind durch die nachträglichen Aenderungen, zu denen der Wille Giulio's II. und nach ihm Leo's X. ihn nöthigten, in solchem Maße

aus dem Gleichgewichte gebracht worden, daß es natürlich erscheint, wenn Raphael die Ausführung seinen Mitarbeitern übertrug. Bei dem ersten Entwurfe der Vertreibung des Heliodor erblicken wir vorn links nur die von dem Raube ihrer Habseligkeiten wie von der Erscheinung der rächenden Engel gleich erschütterte Masse der Wittwen und Waisen; rechts den zu Boden stürzenden Heliodor; zwischen beiden Gruppen im Hintergrunde den betenden Priester. Wie auf der Messe von Bolsena also war das bewegte Volk mit dem Hauptaccente bedacht worden. Durch den in äußerst realer Auffassung gegebenen Einzug des Papstes vorn links wurde der ganzen Composition Harmonie und Gleichgewicht genommen und nur dem außerordentlichen Talente Raphael's konnte es gelingen, sie trotz allem als Ganzes zusammenzuhalten. Er erleichterte sich die Aufgabe, den Papst auf das Gemälde zu bringen, hier dadurch, daß er Giulio und seiner Umgebung den Anschein unbetheiligter Zuschauer gab ¹⁾. Auf der Vertreibung des Attila dagegen mußte Leo X. mit seinem Gefolge in die Action nachträglich als handelnde Person hineinverflochten werden. Der erste Entwurf besitzt die Figuren noch, die später fortgelassen wurden, um Platz für den Papst zu gewinnen. Dargestellt war, wie dem mit seinem Heere auf Rom losziehenden Attila die aus den Gewölken herunterstürmenden Apostel Paulus und Petrus Halt gebieten. Ihr Eingreifen wirkt donner SchlagmäÙig auf die Armee wie die Erscheinung Christi bei Saulus auf dem Wege nach

¹⁾ Vasari behauptet, das Volk mache dem voranziehenden Papste Platz, damit er durchkÖnne. Vasari ist voll von solchen Beobachtungsfehlern.

Damaskus. Vorn links sehen wir eine Anzahl Soldaten, die in Verwirrung dahin und dorthin gewandt, nach der Ursache des Schreckens suchen, der sie plötzlich überkommt, während die Pferde der Reiter sich in Carriere setzen. An Stelle dieser höchst bewegten Gruppe zeigt das Gemälde den mit erhobener Hand ruhig heranreitenden Leo X., den sein Gefolge eben so ruhig umgiebt. Die Hauptsache ist damit fortgeschnitten und der Rest undeutlich geworden. Denn wenn der Papst den heranreitenden Attila zurückweist, so brauchen es die vom Himmel herabkommenden Apostel nun nicht zu thun, von denen allein Anfangs aller Schrecken ausgehen sollte¹⁾. Und so auch ist bei der späteren Fassung weniger begreiflich, warum das ganze Heer plötzlich von Furcht ergriffen wird. Die von Raphael zugesetzten Theile schädigten die Compositionen da, wo ihr entscheidender Werth lag. Je mehr Raphael an Erfahrung gewann, um so mehr mußte er gewahren, daß historische Begebenheiten, um verständlich zu sein, nicht einfach genug vorgeführt werden können, und nun wurde ihm von Leo X. zugemuthet, auf Darstellungen, in denen er bedeutende Effecte vorbereitet hatte, nicht nur Unentbehrliches fortzulassen, sondern sie mit Zusätzen zu gleichgiltigen Repräsentationsstücken herabzudrücken. Raphael tritt in dem zweiten vaticinischen Zimmer nur auf der Messe von Bolsena mit seiner ganzen Persönlichkeit hervor. In der Camera della Segnatura empfindet man: er müsse, solange die

¹⁾ Daß auf dem Gemälde nicht die beiden Apostel als Verteidiger Roms die Hauptpersonen seien (wie bei der ersten Skizze), sagt Vasari. Auch Raphael deutet es an, indem er den vornstehenden, sich in der Körpermitte gewaltsam umdrehenden Soldaten mit ausgestrecktem Arm auf den Papst hinzeigen läßt.

Arbeit daran dauerte, von seinem Werke völlig befangen gewesen sein; in der Camera dell' Eliodoro sagt man sich, es hätten Arbeiten nebenher laufen müssen, die wichtiger für ihn waren.

Und so hat auch die auf der andern Fensterwand der Messe von Bolsena gegenüberliegende Befreiung Petri nur das Interesse hervortretender künstlerischer Geschicklichkeit. Deshalb zumal ist das Gemälde wichtig, weil es in der Composition einen Gegensatz zu den Cartons für die Teppiche liefert. Da verschiedene Handlungen zu scheinbar einer einzigen zu verbinden waren, hat die Befreiung Petri nichts von der einfachen Gruppierung der auf den Teppichen dargestellten Scenen; wenn dem Werke aber zum Vorwurf gemacht wird, es vereinige in unzulässiger Weise chronologisch auseinanderliegende Handlungen zu einer einzigen Scene und gebe als gleichzeitig, was nicht so gedacht werden könne, so erscheint darin eben Raphael's hohe Kunst. So vollkommen hat er hier seinen Zweck erreicht, daß Niemand im Anblicke des Gemäldes die Bedenken erheben wird, zu denen späteres Nachrechnen ihn vielleicht führen konnte ¹⁾.

Die Form der von dem Fenster durchbrochenen Wandfläche war der Herstellung dreier, in sich eng ver-

¹⁾ Ich wiederhole hier die X Essays 2. Aufl. S. 400 ff. gegebene Beschreibung. Das Werk selbst setze ich noch in Giulio's II. Zeiten. Angenommen wird, es spiele auf die Befreiung Leo's X. aus der Gefangenschaft an, in die er noch als Cardinal nach der Schlacht von Ravenna gerathen war; allein viel näher liegt, eine Verherrlichung der Vergangenheit Giulio's II. darin zu erblicken, der als Cardinal den Titel S. Pietro in Vincula führte, dieselbe Kirche, in der heute sein Grabdenkmal von Michelangelo steht. Auch die augenscheinliche Art, wie die Ketten des Apostels malerisch hervorgehoben sind, spricht für diese Vermuthung.

bundener, der wirklichen Zeitfolge nach aber unmöglich gleichzeitig darzustellender Szenen günstig. Wie bei der Messe von Bolsena ragt die Fensteröffnung mitten in das Gemälde hinein: über ihr erhebt sich der Kerker, in dessen Inneres wir hineinschauen: zwei gewaltige, finstere Pfeiler, zwischen denen ein Gitter sich ausspannt. Von rechts und links führen Treppen zum Gefängnisse hinan. Wache haltende Soldaten lagern auf ihren Stufen. Drei verschiedene Vorgänge umfassen wir mit einem Blicke: im Kerker Petrus, den der Engel erweckt; rechts außerhalb des Gefängnisses abermals Petrus und der Engel, die durch die schlafenden Wächter hinuntersteigen; links auf den Stufen die Soldaten, die durch die Nachricht der Flucht des Petrus aufgestört, den Kerker nicht zu betreten wagen, den überirdische Helligkeit erfüllt. So natürlich hat Raphael diese drei Szenen als in demselben Momente sich ereignend und als Ganzes hingestellt, daß wir die Unmöglichkeit dieses Spieles kaum bemerken.

Wie Petrus quer hinter dem Gitter mit leise angezogenen Knien daliegt, scheinen wir die Athemzüge des friedlich schlafenden Mannes zu hören. Seine Ketten laufen zu zwei Soldaten hin, die ihm zu Häupten und zu Füßen, an die inneren Seiten der Pfeiler gelehnt, schlafend gleich ihrem Gefangenen, die vorgeneigten Oberkörper auf die Spieße stützen. Hinter Petrus beugt der von Glanz umflossene Engel sich zu ihm herab.

Rechts außerhalb, wo Petrus und der Engel zum zweiten Male erscheinen, um über die auf der Treppe ausgestreckten Soldaten hinunterzusteigen, liegt Alles in Dämmerung. Nur der Engel strahlt mildes Licht aus. Petrus, der sich im Dunkel hinter ihm hält, wird nur

schwach davon gestreift. Raphael will andeuten, Petrus halte den Engel nur für eine Vision.

Drüben fahren die Soldaten aus dem Schlafe auf. Einer, mit einer Fackel in der Hand, herzustürzend, stößt den Anderen, der auf den Stufen saß. Wieder Andere eilen zur Thüre hinauf, die der Kerker auch nach dieser Seite hat, und schüßen erschreckt die Augen vor dem entgegenquellenden Lichte. Dazu der Schein des Mondes, der durch Wolkenstreifen herabsieht, und der flackernde Brand der Fackeln der auf den blanken Rüstungen der Soldaten sich abspiegelt. Das Gemälde erschöpft, was spätere Meister an künstlichen Effecten ähnlicher Art versucht haben. Die dramatische Spannung, die jeder Fluchtversuch zu erregen pflegt, ist in allen Momenten zum Ausdrucke gebracht. Nur das Aufspringen der Soldaten auf der linken Seite hat Raphael zugefügt, denn der Apostelgeschichte nach wird die Flucht erst am Morgen bemerkt. Fortgelassen dagegen sind die Schuhe, die Petrus auf Geheiß des Engels anlegen mußte: Petrus' Fortgehen mit bloßen Füßen charakterisirte das Unhörbare seiner Schritte besser. Auch von den gewaltigen Himmelschlüsseln, die Petrus in Händen hält, besagt die Apostelgeschichte nichts: die römische Etiquette verlangte ihre Hinzufügung.

5.

Die Cartons zu den Teppichen.

Goethe kannte die Cartons nur aus Dorigny's Kupferstichen, dennoch, wenn er von diesem Werke Raphael's redet, nennt er die Teppiche selbst nicht, die er in Rom sah, sondern die Cartons. „Die Raphaelischen