



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

1. Das Sposalizio und die Grablegung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53122](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53122)

1. Das Spozalizio und die Grablegung.

Das Spozalizio (Mailand, Brera) trägt das Datum 1504. Es ist das Werk des einundzwanzigjährigen Künstlers. Der Schüler Peruginos zeigt hier, was er bei dem Meister gelernt und wir können Eigenes und Übernommenes um so besser unterscheiden, als Perugino denselben Gegenstand behandelt hat (Bild in Caën).¹⁾ Die Komposition ist fast gleich, nur hat Raffael die zwei Seiten umgestellt, die Männer rechts, die Weiber links genommen. Sonst scheinen die Abweichungen unbedeutend. Und dennoch trennt die zwei Bilder der ganze Unterschied zwischen einem Maler, der mit der Schablone arbeitet und einem feinfühligem, überlegenem Schüler, der, noch gebunden im Stil, die überkommenen Motive doch bis in jede Partikel mit einem neuen Leben zu erfüllen sucht.

Es ist notwendig, zunächst das Motiv sich zu vergegenwärtigen. Die Zeremonie der Vermählung vollzieht sich hier etwas anders als wir es gewohnt sind. Es werden nicht zwei Ringe ausgetauscht, sondern nur der Bräutigam reicht der Braut einen Ring, in den sie den Finger hineinsteckt. Der Priester leitet die Operation, indem er die beiden am Handgelenk gefasst hält. Was das Thema für den Maler schwierig macht, ist das Minutiöse des Vorganges. Man muss denn auch ganz genau hinschauen, wenn man auf Peruginos Bild erkennen will, worum es sich eigentlich handelt. Hier setzt Raffaels selbständige Arbeit ein. Er schiebt Marie und Joseph weiter auseinander, er differenziert ihre Stellungen, Joseph hat seinen Zug gemacht, der Ring ist bis in die Bildmitte gebracht, an Maria ist es nun, vorzugehen und die Aufmerksamkeit sammelt sich auf die Bewegung ihres rechten Armes. Dieser ist der eigentliche Knotenpunkt in der Aktion und man begreift nun, warum Raffael die Umstellung der Gruppen vorgenommen hat: er musste das wichtige Glied vorn haben und unverdeckt zeigen können. Nicht genug: die Bewegungsrichtung wird nun aufgenommen vom Priester, der ihre Hand führt und nicht als steife Mittellinie dasteht — wie bei Perugino — sondern mit seiner ganzen Person die Aktion begleitet. Durch die Bewegung seines Oberkörpers wird das »Hinüber« auf alle Ferne deutlich gemacht. Das ist der geborene Maler, der den Geschichten ihre bildmässige Erscheinung abzugewinnen weiss. Die Stehmotive bei Maria und bei Joseph sind Allgemeingut der Schule,

¹⁾ Berenson will das Bild dem Spagna geben und es von Raffael abhängig sein lassen. (Gazette des beaux-arts 1896.)

aber Raffael sucht doch überall innerhalb des Typischen persönlich zu unterscheiden. Und wie fein ist das Fassen der beiden Hände bei dem Priester differenziert.

Die Begleitfiguren sind so umgeordnet, dass sie nicht zerstreud, sondern konzentrierend wirken. Fast kühn ist die Durchbrechung der Symmetrie mit dem Stabbrecher in der rechten Ecke, den Perugino als Figur auch hat, aber mehr rückwärts unterbringt.

Das allerliebste Tempelchen im Hintergrund ist weit hinaufgeschoben, so hoch, dass es mit den Figuren in keinen Linienkonflikt kommen soll. Hier spricht wieder Peruginos reinlicher Stil. Er hat das auch auf dem grossen Fresko der Schlüsselverleihung in Rom so gehalten. Figürliches und Architektonisches treten auseinander wie Wasser und Öl. Die Menschen sollen auf der ebenmässigen Folie eines Fliesenbodens in reiner Silhouette sich abzeichnen.

Wie anders lautet die Geschichte der Vermählung Mariä, wenn ein Florentiner sie erzählt. Da geht es laut her, man will bunte modische Kleider sehen, das Publikum steht und gafft und statt der weichmütig resignierten Freier findet man eine Bande fester Kerle, die mit Fäusten auf den Bräutigam einhauen. Wahrhaftig, es scheint eine tüchtige Keilerei loszugehen, und man wundert sich, dass Joseph still hält. Was soll das? Das Motiv kommt schon im 14. Jahrhundert vor¹⁾ und erklärt sich juristisch: die Schläge sollen das Eheversprechen eindrücklich machen. Vielleicht erinnert sich jemand dabei an die gleiche Scene in Immermanns Oberhof, wo das Motiv aber schon rationalistisch dahin umgedeutet ist, dass der künftige Eheherr wissen solle, wie Schläge thun.

In dieses Florenz kommt Raffael, um eine zweite Schule durchzumachen. Man erkennt ihn kaum mehr, wenn er nach drei bis vier Jahren die Grablegung der Galerie Borghese bringt. Er hat alles aufgegeben, was er besass, die sanfte Linie, die klare Anordnung, die milde Empfindsamkeit; Florenz hat ihn ganz aufgewühlt: die Probleme des Nackten und der Bewegung stehen im Vordergrund. Lebendiges Geschehen, mechanische Kraftleistungen, starke Kontraste möchte er geben. Der Eindruck Michelangelos und Lionardos arbeitet in ihm. Wie ärmlich musste er sich vorkommen mit seiner umbrischen Weise gegenüber solchen Leistungen!

Das Bild der Grablegung ist eine Bestellung aus Perugia gewesen. Sicher aber lautete der Auftrag nicht auf diese Scene, sondern auf eine

¹⁾ Vgl. Taddeo Gaddi (S. Croce). Dazu Ghirlandajo (S. M. novella) und Franciabigio (S. Annunziata).



Perugino. Beweinung Christi.

Beweinung Christi, so wie sie Perugino gemalt hat. Man kennt sein Bild im Palazzo Pitti.¹⁾ Er vermeidet das Bewegte und giebt nur das klagende Herumstehen um den Toten, eine Sammlung von Wehmuts- gesichtern und schönlinigen Stehposen. Raffael hat in der That zuerst an eine blosse Beweinung gedacht. Es existieren Zeichnungen der Art. Dann erst brach er durch zu der Darstellung des Tragens. Er malt zwei Männer, die die Last dem Grabhügel zuschleppen. Er unterscheidet sie im Alter und Charakter und kompli-

ziert das Motiv noch dadurch, dass einer rückwärts geht und ein paar Stufen mit den Fersen hinauftasten muss.

Dilettanten begreifen nur zögernd den Wert derartig rein körperlicher Motive, sie hätten gern möglichst viel seelischen Ausdruck. Allein jedermann wird doch zugeben, dass es unter allen Umständen von Vorteil sein musste, Kontraste in das Bild zu bringen, dass die Ruhe neben der Bewegung stärker wirkt und die Teilnahme der Angehörigen ergreifender neben der Teilnahmslosigkeit derer, die nur an ihre mechanische Arbeit zu denken haben. Während Perugino mit der ganz gleichmässigen Stimmung der Köpfe den Beschauer stumpf macht, möchte Raffael durch starke Kontraste die Wirkung zur höchsten Intensität steigern.

Die Hauptschönheit des Bildes ist der Körper Christi mit der emporgedrückten Schulter und dem zurückfallenden Haupte. Es ist das gleiche Motiv wie bei Michelangelos Pietà. Die Kenntnis des Körpers ist noch eine oberflächliche, wie die Köpfe der individuellen

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass die jugendliche Randfigur rechts mit dem »Aless. Bracciesi« der Uffizien, den man früher dem Lorenzo di Credi zuschrieb, bis auf die einzelne Linie übereinstimmt.

Kraft entbehren. Die Gelenke wirken matt. Von den Trägern steht der jugendliche nicht fest auf den Beinen und die Unklarheit der rechten Hand ist peinlich. Beim Alten stört, dass er die gleiche Kopfrichtung hat wie Christus; in den vorbereitenden Zeichnungen war das vermieden. Dann verwirrt sich das Bild überhaupt. Das schrille Durcheinander der Beine



Raffael. Grablegung Christi.

ist immer gerügt worden, weiter aber: was will der zweite Alte? Auch hier scheint eine ursprünglich klare Intention sich verdunkelt zu haben: er sah auf die zueilende Magdalena herunter; jetzt blickt er unverstündlich in die Luft und vermehrt mit der völligen Unklarheit seiner übrigen Bewegung das Unbehagen, das an dem Bouquet der vier Köpfe da oben so wie so haftet. Das schöne Motiv, wie Magdalena dem Zuge folgend die Hand des Herrn aufnimmt, möchte auf ein antikes Vorbild zurückgehen.¹⁾ Unerklärt bleibt die Aktion ihres rechten Armes. Die Gruppe der ohnmächtigen Mutter geht als Motiv wieder über alles peruginische hinaus. Die knieende Figur vorn wird mit Recht auf die Anregung von Michelangelos Madonna in der heiligen Familie zurückgeführt. Merkwürdig, was für harte Überschneidungen bei den Armen wir von dem sonst so feinfühligem Raffael uns gefallen lassen müssen. Die Gruppe als Ganzes sitzt unglücklich verdrückt im Bild. Es war sehr viel richtiger gedacht, was Raffael ursprünglich vorhatte,

¹⁾ Relief im Capitolinischen Museum (Hector?). Righetti, campidoglio tom. I. tav. 171. Schon von H. Grimm an dieser Stelle angezogen.



Raffael. Madonna del Granduca.

die Frauen in den Bewegungszug der Hauptgruppe aufzunehmen, sie in einem kleinen Abstand folgen zu lassen. Jetzt fällt das Bild auseinander. Und noch etwas muss gesagt werden, das quadratische Format der Gemälde ist an sich der Wirkung hinderlich. Um den Eindruck eines Zuges zu geben, muss die Bildfläche im ganzen schon eine bestimmte Richtung haben. Wie viel verdankt Tizians Grablegung den blossen Proportionen der Bildtafel!

Wie viel in der Grablegung einer zweiten Hand, die die Vollendung besorgte, zugeschrieben werden muss, ist strittig. Sicher ist es eine Aufgabe gewesen, für die Raffael einstweilen noch keine reine Lösung geben konnte. Er hat mit bewunderungs-

würdiger Fähigkeit, um zu lernen, die florentinischen Probleme aufgegriffen, über der Arbeit aber momentan sich selbst verloren.

2. Die florentinischen Madonnen.

Reiner als in der Grablegung stimmen Absicht und Mittel in den Madonnenbildern zusammen. Als Madonnenmaler ist Raffael populär geworden und es mag überhaupt überflüssig erscheinen, mit den groben Werkzeugen einer formalen Analyse dem Zauber dieser Bilder bekommen zu wollen. Durch eine Fülle von Nachbildungen, wie sie keinem anderen Künstler der Welt zu teil geworden, sind sie uns von Jugend an vertraut und was sie an Zügen mütterlicher Innigkeit und kindlicher Anmut oder an feierlicher Würde und seltsam übernatürlichem Wesen enthalten, spricht so stark zu uns, dass wir hier nicht nach weiteren künstlerischen Absichten fragen. Und doch könnte schon ein Blick auf die Zeichnungen Raffaels lehren, dass das Problem für den Künstler nicht da lag, wo es das Publikum sucht, dass nicht der einzelne hübsche Kopf, diese oder jene kindliche Wendung die-