



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

2. Die florentinischen Madonnen

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



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

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 beikommen 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



Arbeit ausmachte, sondern dass es auf die Schiebung der Gruppe im ganzen abgesehen war, auf das Zusammenstimmen der Richtungen verschieden bewegter Glieder und Körper. Es soll niemandem verwehrt sein, sich Raffael von der Gemütsseite her zu nähern, allein ein wesentlicher Teil der künstlerischen Absicht entdeckt sich erst dem Beschauer, der über das gemütvoll-nachempfinden hinaus in eine formale Betrachtung einzutreten vermag.



Raffael. Madonna della Sedia.

Es empfiehlt sich, die Bilder mit gleichem Thema zu Entwicklungsreihen zusammenzustellen. Ob die Madonna ein Buch hält oder einen Apfel, ob sie im Freien sitzt oder nicht, ist dabei gleichgültig. Nicht diese stofflichen Merkmale, sondern die formalen müssen den Einteilungsgrund abgeben: ob die Madonna in Halbfigur genommen ist oder in ganzer Figur, ob sie mit einem oder mit zwei Kindern zusammengruppiert ist, ob weitere Erwachsene dazutreten, das sind die künstlerisch wichtigen Fragen. Beginnen wir mit dem einfachsten Falle, der Madonna in Halbfigur, und lassen wir die Granduca (Pitti) vorangehen. Ganz schlicht in der Vertikallinie der stehenden Hauptfigur und dem noch etwas befangen sitzenden Kinde lebt sie wesentlich von der ausserordentlichen Wirkung der einen Neigung im Kopf. Das Oval dieses Kopfes könnte noch so vollkommen sein und der Ausdruck wunderbar empfunden, die Wirkung wäre nicht zu erreichen ohne dieses ganz einfache Richtungssystem, wo die Schräglinie des geneigten, aber in voller Face gesehenen Kopfes die einzige Abweichung bedeutet. Es weht noch peruginische Luft aus dem stillen Bilde. In Florenz verlangte man anderes, mehr Freiheit, mehr Bewegung. Das rechtwinklig gebrochene Sitzen des Kindes hört schon auf in der Madonna Tempi in München, dann wird es überhaupt ersetzt durch ein halbes Liegen, der Knabe dreht sich und wirft sich ungebärdig herum



(Madonna Orléans, Madonna Bridgewater) und die Mutter steht nicht mehr, sondern sitzt, und indem sie sich vorbeugt und wieder seitlich wendet, wird das Bild auf einmal reich an Richtungsachsen. Von der Granduca und Tempi geht die Entwicklung in ganz regelmässigem Lauf bis zur Sedia (Pitti), wo nun noch der kleine Johannes dazutritt und so ein Höchstes an plastischem Reichtum gewonnen wird, tief und vielgliederig, und um so wirksamer als die Gruppe fest zusammengeballt und einem eng umschliessenden Rahmen eingefügt ist.

Und ganz analog die Entwicklung bei einem zweiten Thema, der Madonna in ganzer Figur mit Jesus und Johannes. Zaghaft baut Raffael zuerst die saubere feinlinige Pyramide der Madonna del Cardellino (Uffizien), wo die Kinder gleichmässig zu Seiten der sitzenden Maria stehen. Es ist eine Komposition nach dem Schema des gleichseitigen Dreieckes. Mit einem in Florenz unbekanntem Zartgefühl sind die Linien geführt und die Massen auf der Goldwage gegeneinander abgewogen. Warum fällt der Rock Mariä an der Schulter herunter? Es soll das Ausspringen der Silhouette beim Buche vorbereitet werden, so dass die Linie in gleichmässigem Rhythmus herunterzugleiten scheint. Nach und nach entsteht dann das Bedürfnis nach mehr Bewegung. Die Kinder werden stärker differenziert: Johannes muss niederknien (*belle jardinière* des Louvre) oder es werden beide Kinder auf eine Seite genommen (Madonna im Grünen in Wien). Gleichzeitig kommt die Madonna tiefer zu sitzen, damit die Gruppe mehr zusammengeschlossen werden kann und die Richtungskontraste lebhafter gegeneinander wirken, und so entsteht schliesslich ein Bild von dem wunderbar konzentrierten Reichtum der Madonna aus dem Hause Alba (Petersburg), das gleich der Sedia den römischen Meisterjahren angehört.<sup>1)</sup> Ein Nachklang von Lionardos Madonna mit der heiligen Anna (im Louvre) wird nicht zu verkennen sein.<sup>2)</sup>

Ein noch reicheres Thema enthalten die heiligen Familien in der Art der Münchner Madonna aus dem Hause Canigiani, wo Maria und Joseph und die Mutter des Johannes um die zwei Kinder sich vereinigen, d. h. eine Gruppe von fünf Figuren geformt werden muss. Die

<sup>1)</sup> Die Madonna mit dem Diadem (Louvre), die eine merkwürdige Popularität geniesst (Stich von F. Weber), zeigt, wie wenig von dieser Kunst auf die nächste Umgebung Raffaels übergang. Das grobe Motiv der Madonna, die Plumpheit des Sitzens und der Handbewegung lassen nicht an eine Originalkomposition denken. (Nach Dollmayr von G. F. Penni.)

<sup>2)</sup> Aus der Lionardo-Schule wäre die ganz ähnliche Rundkomposition der sog. Madonna del lago zu vergleichen, die durch den Stich G. Longhis bekannt ist.



anfängliche Lösung lautet auch hier auf die reinlich gebaute Pyramide mit den zwei knieenden Frauen, die die Kinder zwischen sich halten, als Basis und dem stehenden Joseph als Spitze. Die Madonna Canigiani ist ein Kunstwerk der Formfühlung, wie es schon über das Vermögen eines Perugino hinausgeht: umbrisch durchsichtig und klar und doch gesättigt mit dem Bewegungsreichtum der Florentiner. Die römische Geschmacksentwicklung drängt dann weiter aufs Massige und auf die starken Kontraste. Das lehrreiche Gegenbeispiel aus der spätern römischen Periode wäre zu suchen in der Madonna del divin



Raffael. Madonna del Cerdellino.

amore (Neapel), die, in der Ausführung nicht original, über die neuen Intentionen doch vollkommene Rechenschaft giebt.<sup>1)</sup> Wie das alte gleichseitige Dreieck ungleichseitig wird, wie die alte steile Gruppe sich erniedrigt und das ehemals leichte Gebilde massig und schwer wird, das sind die typischen Veränderungen. Die zwei Frauen sitzen jetzt nebeneinander auf einer Seite und zur Ausgleichung erscheint Joseph auf der andern, eine isolierte Figur, tief im Raum zurückgeschoben.

In der vielfigurigen Madonna Franz I. (Louvre) ist der Gruppenbau denn völlig negiert und statt dessen haben wir das malerische Massenknauelbild, das sich aller Vergleichung mit den älteren Kompositionen entzieht.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Dollmayr (Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1895) giebt das Bild nach Ausführung und Entwurf dem G. F. Penni (Fattore).

<sup>2)</sup> Dollmayr (a. a. O.) leugnet wenigstens für die Gruppe der Maria nicht die raffaelsche Herkunft. In die Ausführung würden sich Penni und Giulio Romano geteilt haben.





Raffael. Madonna aus dem Hause Alba.

Über die thronende Madonna endlich, im Kreise von Heiligen, hat der florentinische Raffael in dem gross angelegten Bilde der Madonna del baldacchino seine Ansicht ausgesprochen. Peruginische Einfachheit mischt sich hier mit Motiven aus dem Kreise jener machtvollen Persönlichkeit, der Raffael in Florenz am nächsten trat, des Fra Bartolommeo. Die Schlichtheit des Thrones ist ganz in der Art des Perugino, die Prachtfigur des Petrus andererseits, mit dem geschlossenen Umriss, wäre ohne Fra Bartolommeo nicht denkbar. Eine vollkommene Abrechnung aber hätte neben diesen zwei Potenzen auch noch zu berücksichtigen, was erst beträchtlich später, in Rom, zu dem Bilde hinzugekommen ist, die Engel oben und wohl die ganze Hintergrundsarchitektur und jedenfalls auch die Erhöhung der Tafel nach oben um ein beträchtliches Stück.<sup>1)</sup> Der römische Geschmack verlangte mehr Raum. Hätte er frei schalten können, so würde er auch die Paare der Heiligen zu engeren Gruppen zusammengeschlossen haben, er würde die Madonna weiter heruntergezogen und der Versammlung einen massigern Aspekt gegeben haben. Man kann sich an Ort und Stelle, im Palazzo Pitti nämlich, aufs beste klarmachen, wie der Geschmack zehn Jahre später entschieden hätte: man braucht nur den Auferstandenen Fra Bartolommeos mit den vier Evangelisten zu vergleichen. Das Bild ist einfacher und doch reicher, differenzierter und doch einheitlicher. Bei dem Vergleiche wird man auch inne werden, dass der reifere Raffael die zwei nackten Engelknaben, die vor dem Throne stehen, so reizvoll sie erfunden sind, in diesem Zusammenhang doch nicht mehr gebracht hätte: es sind schon genug Vertikalen im Bild, man braucht hier Kontrastlinien und darum sitzen die Knaben bei Bartolommeo.

<sup>1)</sup> Von einer besonders schwachen Hand scheint der heilige Augustin hinzugefügt. Dagegen gehören die Engelknaben sicher zum alten Bestand des Bildes (entgegen anderweitigen Behauptungen, z. B. im Cicerone?).