



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

Die Züchtigung Heliodors

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

## Die Züchtigung Heliodors.

Im 2. Buch der Maccabäer wird erzählt, wie der syrische Feldherr Heliodor nach Jerusalem gezogen sei, um dort, im Auftrage seines Königs, die Gelder der Witwen und Waisen aus dem Tempel zu rauben. Klagend liefen die Frauen und die Kinder, die um ihr Gut kommen sollten, in den Strassen herum. Schreckensbleich betete der Hohepriester am Altar. Durch keine Vorstellungen und Bitten war Heliodor von seinem Vorhaben abzubringen, er bricht in die Schatzkammer ein, leert die Kisten — da aber erscheint plötzlich ein himmlischer Reiter in goldener Rüstung, der den Räuber niederwirft und mit den Hufen seines Pferdes treten lässt, während zwei Jünglinge ihn mit Ruten schlagen.

Das ist der Text.

Was er an successiven Momenten enthält, hat Raffael in einem Bilde gesammelt, nicht nach Weise der alten Maler, die ruhig verschiedene Szenen neben- und übereinander stellten, sondern unter Wahrung der Einheit von Ort und Zeit. Er giebt nicht die Scene in der Schatzkammer, sondern zeigt, wie Heliodor den Tempel mit den geraubten Schätzen eben verlassen will; die Weiber und Kinder, von denen es heisst, sie seien heulend auf den Gassen herumgelaufen, bringt er an den gleichen Ort und lässt sie zu Zeugen des göttlichen Eingreifens werden und der Hohepriester, der Gott um Hilfe anfleht, hat so natürlich auch seinen Platz im Bild.

Nun lag für das Publikum damals die grösste Überraschung in der Art, wie Raffael die Szenen disponierte. Man war an nichts anderes gewöhnt als in der Mitte des Bildes die Hauptaktion zu finden: hier stiess man auf eine grosse Leere im Zentrum und die entscheidende Scene ist ganz an den Rand geschoben. Wir können uns den Eindruck einer solchen Komposition kaum mehr in genügender Stärke vorstellen, da wir seither in ganz anderen »Formlosigkeiten« grossgezogen worden sind, die Leute damals aber mussten in der That glauben, die Geschichte mit der Plötzlichkeit des Wunders vor ihren Augen sich vollziehen zu sehen.

Dazu kommt, dass die Scene der Bestrafung ebenfalls nach neuen dramatischen Gesetzen entwickelt ist. Es lässt sich genau sagen, wie das Quattrocento den Vorgang erzählt haben würde: Heliodor läge blutend unter den Hufen des Pferdes und von beiden Seiten würden die Geisseljünglinge auf ihn einschlagen.<sup>1)</sup> Raffael giebt den Moment der Erwartung. Der Missethäter ist eben niedergeworfen worden, der

<sup>1)</sup> So noch bei Michelangelo, der in der Sixtinischen Decke, allerdings auf kleinem Raum (in einem der Bronzemedallions), die Geschichte auch bringt.

Reiter nimmt sein Pferd herum, um ihn mit den Hufen zu treffen, die Jünglinge mit den Ruten aber stürmen überhaupt erst heran. So hat Giulio Romano später die schöne Steinigung des Stephanus (in Genua) komponiert: die Steine sind erhoben, aber der Heilige ist noch unverletzt.<sup>1)</sup> Hier hat die Bewegung der Jünglinge noch den besonderen Vorteil, dass die Wucht ihres Laufes nachträglich auch dem Pferde zu gute kommt, indem die Vorstellung auch da unwillkürlich dasselbe blitzschnelle Erscheinen ergängt. Die Eile der Bewegung, wobei die Füße den Boden nicht berühren, ist bewunderungswürdig gegeben. Das Pferd ist weniger gut. Raffael war kein Tiermaler.

Den gestürzten Heliodor, über den das Strafgericht hereinbricht, würde das Quattrocento als den gemeinen Bösewicht charakterisiert und nach dem Geschmack der Kinder an ihm kein gutes Haar gelassen haben. Das 16. Jahrhundert denkt anders. Raffael hat ihn nicht unedel gebildet. Seine Begleiter brüllen, er selbst behält auch in der Erniedrigung Ruhe und Würde. Der Kopf an sich ist ein Musterbeispiel cinquecentistischer Ausdrucksenergie. Das schmerzvolle Emporrichten des Kopfes, wobei in wenigen Formen das Wesentliche gegeben ist, hat vorher nicht seines gleichen, wie denn auch das Motiv des Körpers als neu und folgewichtig aufgefasst sein will.<sup>2)</sup>

Der Reitergruppe gegenüber findet man die Weiber und Kinder: zusammengepresst, stockend in der Bewegung, gebunden in der Umrisslinie. Mit einfachen Mitteln ist der Eindruck der Menge gegeben. Man zähle die Figuren und man wird erstaunen, wie wenige es sind, aber alle Bewegungen, das fragende Aufsehen und das Hinweisen, das Zurückfahren und Sichbergenwollen sind in stark sprechenden Linien und höchst wirksamen Kontrasten entwickelt.

Über der Menge thront in der Sänfte, ganz ruhig, der Papst Julius II. Er blickt bildeinwärts, nach der Tiefe. Seine Begleitung, ebenfalls Porträtfiguren, nimmt gar keinen Anteil an dem, was geschieht, und wir begreifen nicht, wie Raffael die geistige Einheit des Bildes preisgeben mochte. Vermutlich handelte es sich hier um eine Konzession an den Geschmack des Papstes, der im Sinne des 15. Jahrhunderts die persönliche Assistenz wünschte. Die Kunsttraktate mochten wohl fordern, dass alle Personen im Bilde teilnehmend dargestellt seien, in

<sup>1)</sup> Derselbe Gedanke, wie er schon bei der Steinigung des Stephanus in den sixtinischen Teppichen zur Ausführung gebracht worden ist.

<sup>2)</sup> Die Herleitung aus der Antike (Motiv eines Flussgottes), wie sie von Zeit zu Zeit vorgeschlagen wird, möchte ich nicht befürworten.

Wirklichkeit ging man immer wieder davon ab. In diesem Falle zog Raffael den Vorteil aus der päpstlichen Laune, dass er zu so viel Aufregung in seiner Geschichte einen Kontrast der Ruhe bekam.

An dem Pfeiler nach der Tiefe zu sieht man zwei Knaben emporklettern. Was sollen sie? Man darf glauben, dass ein so auffallendes Motiv keine blosser Zutat ist, die auch fehlen könnte. Sie sind in der Komposition notwendig, als Ausgleichung zu dem gefallenem Heliodor. Die Schale der Wage, auf einer Seite niedergedrückt, springt auf der andern empor. Das »Unten« wird überhaupt erst wirksam durch diesen Gegensatz.<sup>1)</sup>

So wie die Kletterer behandelt sind, üben sie aber auch noch eine andere Funktion aus: sie leiten das Auge in das Bild hinein, dem Zentrum zu, wo wir nun schliesslich den betenden Priester finden. Er kniet am Altar und weiss nicht, dass sein Gebet schon erhört ist. Der Grundton der flehenden Hilflosigkeit wird zentral fest gehalten.

### Petri Befreiung.

Wie Petrus im Kerker liegt und nachts von einem Engel aufgerufen wird; wie er, noch immer ein Träumender, mit dem Engel hinausschreitet; wie die Wachen alarmiert werden, als die Flucht bemerkt worden ist, — das hat Raffael in drei Bildern erzählt, die sich scheinbar ganz von selbst auf der knappen Fläche einer fensterdurchbrochenen Wand disponiert haben. In der Mitte der Gefängnisraum, dessen vordere Wand ganz in ein Gitter aufgelöst ist und so den Einblick frei giebt; rechts und links Treppen, die vom Vordergrund aus emporführen und für den Eindruck der Tiefendistanz wichtig sind: es durfte nicht die Vorstellung entstehen, als liege der Hohlraum des Kerkers unmittelbar über dem Hohlraum der Fensternische.

Petrus sitzt schlafend am Boden, die Hände wie betend über den Knien zusammengelegt, der Kopf um ein wenig geneigt. Der Engel in lichter Glorie beugt sich zu ihm, rührt ihn mit einer Hand an der Schulter und weist mit der anderen hinaus. Zwei Wächter in starrer Rüstung stehen schlafbefangen an der Mauer zu beiden Seiten. Kann man die Scene einfacher geben? Und doch hat es eines Raffaels bedurft, um sie so zu sehen. Die Geschichte ist auch später nie mehr so schlicht und so eindrucklich erzählt worden.

Es giebt von Domenichino ein Bild von Petri Befreiung, weltbekannt, weil es in der Kirche hängt, wo man die heiligen Ketten

<sup>1)</sup> Der Hinweis auf ein ähnliches Motiv auf Donatellos Relief mit dem Wunder des Esels ist für Raffael nicht belastend. Wer wollte hier von Entlehnungen sprechen?