



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die klassische Kunst

Wölfflin, Heinrich

München, 1899

6. Die römischen Porträts

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

das Auge von links nach rechts, nach der ihm anezogenen Neigung. Selbst in stille gestellten Kompositionen, wie der Disputa, geht die Strömung in diesem Sinne. Im grossen Bewegungsbild aber wird man nichts anders finden: Heliodor muss in die rechte Bildecke hinausgedrängt werden, die Bewegung erscheint so überzeugender. Und wenn Raffael in dem »wunderbaren Fischzug« uns über die Kurve der Fischer zu Christus hinführen will, so ist es ihm wieder natürlich, von links nach rechts zu gehen; wo er aber das jähe Rückwärtsstürzen des Ananias eindrücklich zu machen versucht, da lässt er ihn im Widerspruch zu dieser Richtung zusammenbrechen.

Unsere Abbildungen, die nach den Stichen des N. Dorigny hergestellt sind, geben die richtigen Ansichten, weil sich dem Stecher, der noch ohne Spiegel arbeitete, das Bild im Druck ohne seine Absicht verkehrt hat.

6. Die römischen Porträts.

Überleitend vom Historienbild zum Porträt kann man nichts besseres sagen, als dass auch das Porträt nun zum Historienbild zu werden bestimmt war. — Quattrocentistische Bildnisse haben etwas Naiv-Modellmässiges. Sie geben die Person ohne einen bestimmten Ausdruck von ihr zu verlangen. Gleichgültig, mit einer fast verblüffenden Selbstverständlichkeit sehen die Leute aus dem Bilde heraus. Auf die schlagende Ähnlichkeit war es abgesehen, nicht auf eine besondere Stimmung. Ausnahmen kommen vor, im allgemeinen aber begnügt man sich, den Darzustellenden nach seinen bleibenden Formen festzunageln, und dem Eindruck der Lebendigkeit schien es auch keinen Abbruch zu thun, wenn in der Haltung konventionelle Anordnungen beibehalten wurden.

Es ist die Forderung der neuen Kunst, dass im Porträt die persönlich bezeichnende Situation zu geben sei, ein bestimmter Moment des frei bewegten Lebens. Man will sich nicht darauf verlassen, dass die Formen des Kopfes für sich sprächen, auch die Bewegung und Gebärde soll jetzt ausdrucksvoll sein. Aus dem deskriptiven Stil geht man über zum dramatischen.

Die Köpfe besitzen aber auch eine neue Energie des Ausdrucks. Man wird bald bemerken, dass diese Kunst über reichere Mittel der Charakteristik verfügt. Licht- und Schattengebung, Linienführung, Massenverteilung im Raum sind in den Dienst der Charakteristik ge-

stellt. Von allen Seiten wird auf einen bestimmten Ausdruck hingearbeitet. Und in derselben Absicht, das persönliche Wesen ganz stark wirken zu lassen, werden gewisse Formen nun besonders herausgehoben, andere zurückgedrängt, während das Quattrocento jeden Teil ungefähr gleichwertig durchbildete.

Man darf diesen Stil noch nicht in Raffaels florentinischen Porträts suchen, erst in Rom ist er überhaupt zum Menschenmaler geworden. Der jugendliche Künstler flatterte an der Erscheinung herum wie ein Schmetterling, und es fehlt ihm noch völlig das feste Anpacken, das Pressen der Form auf ihren individuellen Gehalt. Die Maddalena Doni ist ein oberflächliches Porträt und es scheint mir unmöglich, demselben Maler das vorzügliche Frauenbildnis der Tribuna (die sog. Schwester Doni) zuzuschreiben: Raffael besass damals offenbar nicht die Organe, sich an das Sichtbare so anzusaugen.¹⁾ Seine Entwicklung bietet das merkwürdige Schauspiel, dass je grösser sein Stil wird, desto mehr auch die Kraft des Individuellen zunimmt.

Als die erste grosse That wird man immer das Bildnis Julius II. zu nennen haben (Uffizien).²⁾ Es verdient wohl den Namen eines Historienbildes. Wie der Papst dasitzt, mit festgeschlossenem Mund, den Kopf etwas geneigt, im Moment des Überlegens, so ist er nicht das zur Aufnahme zurechtgesetzte Modell, das ist vielmehr ein Stück Geschichte, der Papst in einer typischen Situation. Die Augen blicken den Beschauer nicht mehr an. Die Höhlen sind beschattet, dafür kommt mächtig hervor die felsenhässige Stirn und die starke Nase, Hauptträger des Ausdruckes, auf denen ein gleichmässiges hohes Licht liegt. Das sind die Accentuierungen des neuen Stils; sie würden später noch verschärft worden sein. Gerade diesen Kopf möchte man gerne von Sebastiano del Piombo behandelt sehen.

Bei Leo X. (Pitti) lag das Problem anders. Der Papst hatte ein dickes, fett-überwuchertes Gesicht. Man musste mit dem Reiz der Lichtbewegung versuchen, über die wüsten gelblichen Flächen hinwegzukommen und das Geistige in dem Kopfe aufleuchten zu lassen, die Feinheit in den Nasenflügeln und den Witz in dem sinnlichen, beredten Munde. Es ist merkwürdig, wie das blöde kurzsichtige Auge Kraft bekommen hat, ohne seine Natur zu verändern. Der Papst ist dargestellt, wie er einen Codex mit Miniaturen ansieht und nun plötzlich

¹⁾ Die grosse Verwandtschaft mit dem »timete Deum«-Kopf der Uffizien (Francesco dell'opere) lässt mir die Bestimmung auf Perugino als unabweislich erscheinen.

²⁾ Das Pitti-Exemplar sicher später. Ob eigenhändig?



Raffael.
Der Graf Castiglione.

aufblickt. Es liegt in der Art des Blickens etwas, was den Herrscher charakterisiert, besser als wenn er sich thronend mit der Tiara hätte abbilden lassen. Die Art, wie die Hände gegeben sind, möchte noch individueller sein als bei Julius. Die Begleitfiguren, an sich sehr bedeutend behandelt, dienen hier doch nur zur Folie und sind in jeder Beziehung der Hauptwirkung unterthan.¹⁾ Bei keinem der drei Köpfe hat Raffael eine Neigung haben wollen und man wird zugestehen, dass diese dreimal wiederholte Vertikale eine Art von feierlicher Stille im Bilde verbreitet. Während das Juliusbild einen gleichfärbigen (grünen) Hintergrund hat, ist hier eine verkürzt gesehene Wand mit Pfeilern gegeben, die den doppelten Vorzug besitzt, die plastische Illusion zu verstärken und den Haupttönen abwechselnd hellere und dunklere Folien zu bieten. In der Farbe aber hat eine wichtige Abtönung ins Neutrale stattgefunden: der alte bunte Grund wird aufgegeben und man sucht nur den Vordergrundsfarben Kraft zu geben, wie denn hier der päpstliche Purpur auf der grünlich-grauen Hinterfläche so prachtvoll wie möglich zur Erscheinung kommt.

Eine andere Art von momentaner Belebung hat Raffael einem schielenden Gelehrten, dem Inghirami, zu teil werden lassen. (Original in Volterra, alte Kopie in der Galerie Pitti.) Ohne den Naturfehler zu unterdrücken oder zu verheimlichen, wusste er das Unangenehme ausser Wirkung zu setzen, indem er es durch den Ernst des geistigen Ausdrucks überbietet. Ein gleichgültiges Blicken wäre hier unerträglich, vor dem Bilde geistiger Spannung in diesem aufwärts gerichteten Gelehrtenkopf kommt der Beschauer bald auf andere Gedanken.

Das Bild gehört zu den frühesten römischen Porträts. Irre ich mich nicht, so würde Raffael späterhin doch diese starke Betonung einer momentanen Thätigkeit vermieden haben und dem Porträt, das auf lange und wiederholte Besichtigung berechnet ist, ein ruhigeres Motiv untergelegt haben. Die vollendete Kunst weiss auch im Beharren den Zauber des Momentanen zu geben. So ist der Graf Castiglione (Louvre) in der Bewegung sehr einfach, aber die kleine Neigung des Kopfes und das Ineinanderlegen der Hände sprechen unendlich momentan und persönlich an. Der Mann sieht aus dem Bilde heraus mit ruhigem, seelenvollem Blick, aber ohne aufdringliches Sentimento. Es ist der vornehm geborene Hofmann, den Raffael hier zu malen hatte, die Verkörperung des Typus vom vollkommenen Kavalier, den Castiglione

¹⁾ Ist es künstlerische Lizenz, dass sie so tief stehen, oder hat man anzunehmen, der Papst sitze auf einem Podium?



Perugino. Francesco dell' Opere.

selbst in seinem Büchlein vom »Cortigiano« aufgestellt hat. Die modestia ist der Grundzug seines Charakters. Ohne vornehme Pose kennzeichnet sich der Adelige durch das anspruchslose, zurückhaltende, stille Wesen. Was das Bild reich macht, ist die Drehung der Figur — nach dem Schema der Mona Lisa — und das in prächtig grossen Motiven disponierte Kostüm. Und wie grandios die Silhouette sich entwickelt! Nimmt man dann etwa ein älteres Bild, wie das männliche Porträt Peruginos aus den Uffizien, zur Vergleichung heran, so wird man auch entdecken, dass die Figur ein ganz neues Verhältnis zum Raum bekommen hat und die Wirkung der räumlichen Weite, der grossen stillen Hintergrundsflächen im Sinne der mächtigen Erscheinung empfinden lernen. Die Hände beginnen hier schon zu verschwinden.

Es scheint, dass man beim Brustbild die Konkurrenz dieser Teile für den Kopf fürchtete; wo sie eine bedeutendere Rolle spielen sollen, geht man zum Format des Kniestücks über. Der Grund ist hier ein neutrales Grau mit Schatten. Auch die Kleidung ist grau (und schwarz), so dass die Karnation der einzige warme Ton bleibt. Das Weiss (des Hemdes) haben auch Koloristen wie Andrea del Sarto oder Tizian gern in diesen Zusammenhang aufgenommen.

Ihren höchsten Grad hat die Abklärung der Zeichnung vielleicht erreicht in dem Kardinalsporträt von Madrid.¹⁾ In was für einfachen Linien das Ganze sich hier darstellt, gross und still wie eine Architektur!

Die zwei venezianischen Litteraten Navagero und Beazzano (in der Galerie Doria) sind als Originale Raffaels nicht ganz gesichert, doch sind es immerhin Prachtexemplare des neuen Stiles und ganz gesättigt mit charakteristischem Leben. Bei Navagero die energische Vertikale, der Kopf mit jäher Drehung über die Schulter blickend, auf dem Stiernacken ein breites Licht und im übrigen überall die Kraft des knöchigen Gefüges betont, alles hinarbeitend auf den Eindruck des Aktiven, und im Gegensatz dazu Beazzano, die weibliche geniessende Natur mit weicher Kopfneigung und milder Lichtführung.

Man hat früher auch den Violinspieler (ehemals Pal. Sciarra, Rom; jetzt Rothschild, Paris) dem Raffael gegeben, der jetzt wohl allgemein als Sebastiano gilt. Der höchst anziehende Kopf mit dem fragenden Blick und dem entschlossenen Munde, der von einem Lebensschicksal redet, ist als cinquecentistisches Künstlerporträt schon im Vergleich mit Raffaels jugendlichem Selbstbildnis merkwürdig. Es handelt sich hier nicht nur um Unterschiede des Modells, sondern um Unterschiede der Auffassung, um die neue Zurückhaltung im Ausdruck und die unglaubliche Kraft und Sicherheit der Wirkung. Den Kopf im Bilde seitlich zu schieben, hat schon Raffael versucht, Sebastiano geht darin noch weiter. Auch bei ihm ist eine leise Neigung angegeben, aber fast unmerklich. Dazu die einfache Lichtdisposition, die eine Seite ganz dunkel; die Formen sehr energisch accentuiert. Und dann der grosse Kontrast in der Wendung: das Blicken über die Schulter. Der vordere Arm ist dabei so weit aufgenommen, dass auch die Steillinie des Kopfes eine entschiedene Gegenrichtung findet.

¹⁾ Die Benennung ist noch immer fraglich. Unrichtig ist, was im Cicerone steht, dass der Kardinal Bibbiena im Pal. Pitti eine »schadhafte Kopie« nach dem Madrider Kardinalporträt sei. Die zwei Bilder stehen ausser aller Beziehung zu einander.



Raffael.

Bildnis eines Kardinals.



Sebastiano del Piombo. Der Violinspieler.

Weibliche Bildnisse hat Raffael wenige gemalt und vor allem hat er die Neugier der Nachwelt unbefriedigt gelassen, wie seine Fornarina ausgesehen habe. Früher hat man auch hier bei Sebastiano Anleihen gemacht und beliebige schöne Frauen auf Raffael getauft und als seine Geliebte in Anspruch genommen, wie es der jungen Venezianerin in der Tribuna und der Dorothea aus Blenheim (Berlin) gegangen ist; neuerdings sucht man sich wenigstens insofern schadlos zu halten, dass man die Donna Velata (Pitti), die als gesicherter Raffael gilt, nicht nur für das Modell zur Sixtinischen Madonna, sondern auch für das idealisierte Porträt eben der gesuchten Fornarina erklärt. Die



Sebastiano del Piombo.
Weibliches Bildnis (Dorothea).



Raffael. Donna Velata.

erstere Beziehung ist offenbar, die zweite hat wenigstens eine alte Tradition für sich.

Die »Fornarina« der Tribuna von 1512 ist eine etwas gleichgültige venezianische Schönheit und wird jedenfalls weit übertroffen von der Berliner Dorothea, die später entstanden,¹⁾ schon ganz die vornehm gelassene Art, den grossen Rhythmus und die geräumige Bewegung der Hochrenaissance besitzt. Man denkt unwillkürlich an die schöne Frau Andrea del Sartos in der Marien- geburt von 1514. Im Gegensatz zu diesen höchst genussfähigen Wesen Sebastianos giebt Raffael in seiner

Donna Velata die hehre Weiblichkeit. Die Haltung majestätisch aufrecht; das Kostüm reich, aber beruhigt durch das feierlich zusammenfassende, einfache Kopftuch; der Blick nicht suchend, sondern fest und klar. Auf dem neutralen Grund gewinnt das Fleisch eine grosse Wärme und leuchtet selbst siegreich über den weissen Atlas. Vergleicht man ein früheres Frauenbild wie die Maddalena Doni, so wird die grosse Formenauffassung dieses Stils, die Sicherheit im Zusammenschliessen der Wirkungen ohne weiteres klar werden. Es liegt hier aber überhaupt eine Vorstellung von menschlicher Würde zu Grunde, die der junge Raffael noch nicht kannte.

Die Donna Velata hat mit der Dorothea eine auffallende Ähnlichkeit in der Anordnung, so dass man immer wieder auf den Gedanken kommt, es möchten die beiden Bilder in einer Art von Konkurrenz entstanden sein. Als drittes Stück möchte man dann gerne noch die Bella aus der ehemaligen Sammlung Sciarra heranzurufen, die sicher ein junger Tizian ist²⁾ und ebenfalls in dieser Zeit entstanden sein muss. Es wäre

¹⁾ Der Berliner Katalog setzt umgekehrt die Dorothea früher an als das Tribunabild, im Anschluss an die unhaltbaren Argumentationen Jul. Meyers (Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 1886). Sie gehört in die unmittelbare Nähe des Violinspielers und der prachtvollen Marter der Agathe (1520) im Pitti.

²⁾ Sie gilt jetzt allgemein als Palma, aber die Übereinstimmung mit der sog. Maitresse de Titien im Salon Carré des Louvre ist evident, so dass es angezeigt wäre, den alten Namen wieder aufzunehmen.

ein merkwürdiges Schauspiel, die neugeborene Schönheit des Cinquecento in drei so ganz verschiedenen Entfaltungen nebeneinander zu sehen.

Indessen eilen wir, von diesem Vorbild der Sixtinischen Madonna zum Bilde selber zu kommen. Der Weg führt über einige Vorstufen und unter den römischen Altarbildern hat die heilige Cäcilia das Recht, zuerst genannt zu werden.

7. Römische Altarbilder.

Die Cäcilie (Bologna, Pinakothek). Die Heilige ist mit vier anderen zusammengeordnet, mit Paulus und Magdalena, einem Bischof (Ambrosius) und dem Evangelisten Johannes, nicht als eine bevorzugte, sondern wie eine Schwester. Es stehen alle. Sie hat ihre Orgel fallen lassen und lauscht dem Engelgesang, der über ihren Häupten hörbar wird. Unverkennbar tönen in dieser gefühlvollen Figur umbrische Weisen fort. Und doch, wenn man Perugino vergleicht, so erstaunt man über Raffaels Zurückhaltung. Das Absetzen des Spielfusses und das Zurücklehnen des Kopfes, es ist anders, einfacher als Perugino es gegeben hätte. Es ist nicht mehr der Sehnsuchtskopf mit geöffneten Lippen, jenes Sentimento, in dem Raffael selbst noch in der Catharina von London geschwelgt hatte. Der männliche Künstler giebt weniger, aber er macht das Wenige intensiver wirksam durch Kontraste. Er berechnet Bildwirkungen, die Dauer haben. Die ausladende Schwärmerei eines Einzelkopfs verleidet. Was dem Bild Frische giebt, ist der zurückgehaltene Ausdruck, der immer noch eine Steigerung offen läßt, und der Kontrast von anders gestimmten Figuren. In diesem Sinne sind Paulus und Magdalena zu fassen, Paulus männlich, gesammelt, vor sich hinblickend, Magdalena ganz gleichgültig im Ausdruck, die neutrale Folie. Die zwei übrigen sind ausser Spiel gesetzt, sie flüstern unter sich.

Man thut dem Künstler keinen Dienst, wenn man die Hauptfigur allein herausnimmt, wie das von modernen Kupferstechern geschehen ist. Der Gefühlston verlangt eine Ergänzung so gut wie die Linie der Kopfneigung nach einem Widerpart ruft. Zu dem Aufwärts der Cäcilie gehört das Abwärts des Paulus und die unbeteiligte Magdalena giebt dazu die reine Vertikale, an der die Abweichungen vom Lot gemessen werden können.

Die weitere Durchführung der Kontrastkomposition in Stellung und Ansicht der Figuren soll hier nicht weiter verfolgt werden. Raffael