



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Raffael in Rom. Die malerische Ausschmückung der Stanzen. Die Disputa und die Schule von Athen. Die Vertreibung Heliodors. Der Burgbrand. Die Konstantinschlacht.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94400)

Die Madonna del Granduca (Fig. 251) in der Pittigalerie, die Madonna aus dem Hause Tempi in der Münchner Pinakothek offenbaren in der stillen Innigkeit, mit welcher Mutter und Kind sich aneinander schmiegen, noch einen leisen andächtigen Zug. Namentlich in dem erstgenannten Bilde in Florenz erscheint die Schönheit der als Halbfigur gefaßten Madonna noch halbverbüllt; diese wagt kaum die Augen aufzuschlagen und dem Kinde die volle Zärtlichkeit zu zeigen. Nur in den Einzelformen beobachtet man eine größere Freiheit, einen engeren Anschluß an die florentiner Schule. Der Frauentypus, welchem er jetzt in seinen Zeichnungen huldigt, offenbart eine reifere Schönheit; die Züge, der Körperbau werden mit der Zeit kräftiger, die Gestalt voller. Ueber das der Natur liebevoll abgelauschte Kind breitet sich ein Hauch von Schalkhaftigkeit aus. Die Mutter wird in ganzer Figur gezeichnet, das Christkind gleitet zur Erde herab, spielt mit dem Altersgenossen Johannes; die Handlung geht in einer hellen Landschaft vor sich und schildert offene Mutterfreude und fröhliches Mutterglück. Als die glänzendsten Beispiele dieser Auffassung dürfen wohl die Madonna mit dem Stieglitz (Fig. 252) in der Uffizigalerie, die Madonna im Grünen in der Wiener Galerie und die schöne Gärtnerin im Louvre gelten. Die Ahnen dieser Madonnen sind in den alten florentiner Marienbildern von Fra Filippo Lippi an und auch in den Madonnenreliefs seit Donatello zu suchen, wie für die geschlossene Komposition der Madriker h. Familie mit dem Lamm (Fig. 253) Leonardo als Vorbild sich kundgiebt. Leonardos Einfluß macht sich auch in Raffaels Porträts (Agnolo und Maddalena Doni in der Pittigalerie) geltend. Doch vermeidet Raffael jede unmittelbare Abhängigkeit, bewahrt sich seine Freiheit und Ursprünglichkeit. Nur das Wohlerworbene, nur was er sich vollkommen angeeignet hat, überträgt er auf die Tafel. Wie mächtig seine Kräfte durch unablässige Übung gewachsen sind, lehrt am besten der Vergleich der alten Madonnenbilder mit den in Florenz geschaffenen. Dort malte er nur, um ein Wort Vasaris zu gebrauchen, was Perugino, sein Lehrer, malen wollte. Jetzt ist er ein selbständiger Künstler, welcher bei aller Empfänglichkeit für fremde Anregungen doch das Beste der eigenen Natur verdankt. Seine florentiner heiligen Familien kann niemand mit den Werken eines anderen Meisters verwechseln. Hier tritt bereits der »reine Raffael« hervor.

Es bleibt immer denkwürdig, daß so viele Jahre verstrichen, ehe sich Raffael an eine größere dramatische Komposition wagte. Erst am Schlusse seines florentiner Aufenthaltes vollendete er die Grablegung (Fig. 254). Lange vorher hatte eine Dame in Perugia, aus dem berühmten Geschlechte der Baglioni, das Gemälde bei ihm bestellt. Sorgsam alles erwägend und prüfend, geht er an die Arbeit und zeichnet zahlreiche Entwürfe. Zuletzt aber, durch einen Kupferstich Mantegnas angeregt, wirft er die ganze Komposition um und fügt, die Szene erweiternd, zu der Klage um den Leichnam Christi, die ursprünglich die Hauptsache war, jetzt aber mehr in den Hintergrund tritt, das Begräbnis Christi hinzu, das ihm längst geläufige lyrische Element mit dem ihm noch neuen dramatischen verbindend.

Im Jahre 1508 verließ Raffael Florenz und wanderte nach Rom, hier sein Glück zu suchen. Noch war er nicht berühmt genug, um, wie Michelangelo, einen unmittelbaren Ruf des Papstes erwarten zu dürfen. Julius II. hatte große Dinge mit dem vatikanischen Palaste vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen ließ. Auch die päpstlichen Prunkgemächer (Stanzen) empfingen neuen künstlerischen Schmuck. Zu den Malern, welche in den Stanzen thätig waren, trat, wahrscheinlich durch Bramante, seinen Landsmann, empfohlen, auch Raffael. Und es gelang ihm alsbald, die Gunst des Papstes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm das ganze Werk übertragen wurde. Die Arbeit in den vatikanischen Prunkgemächern zog sich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der ersten Stanze fallen in den Anfang des römischen

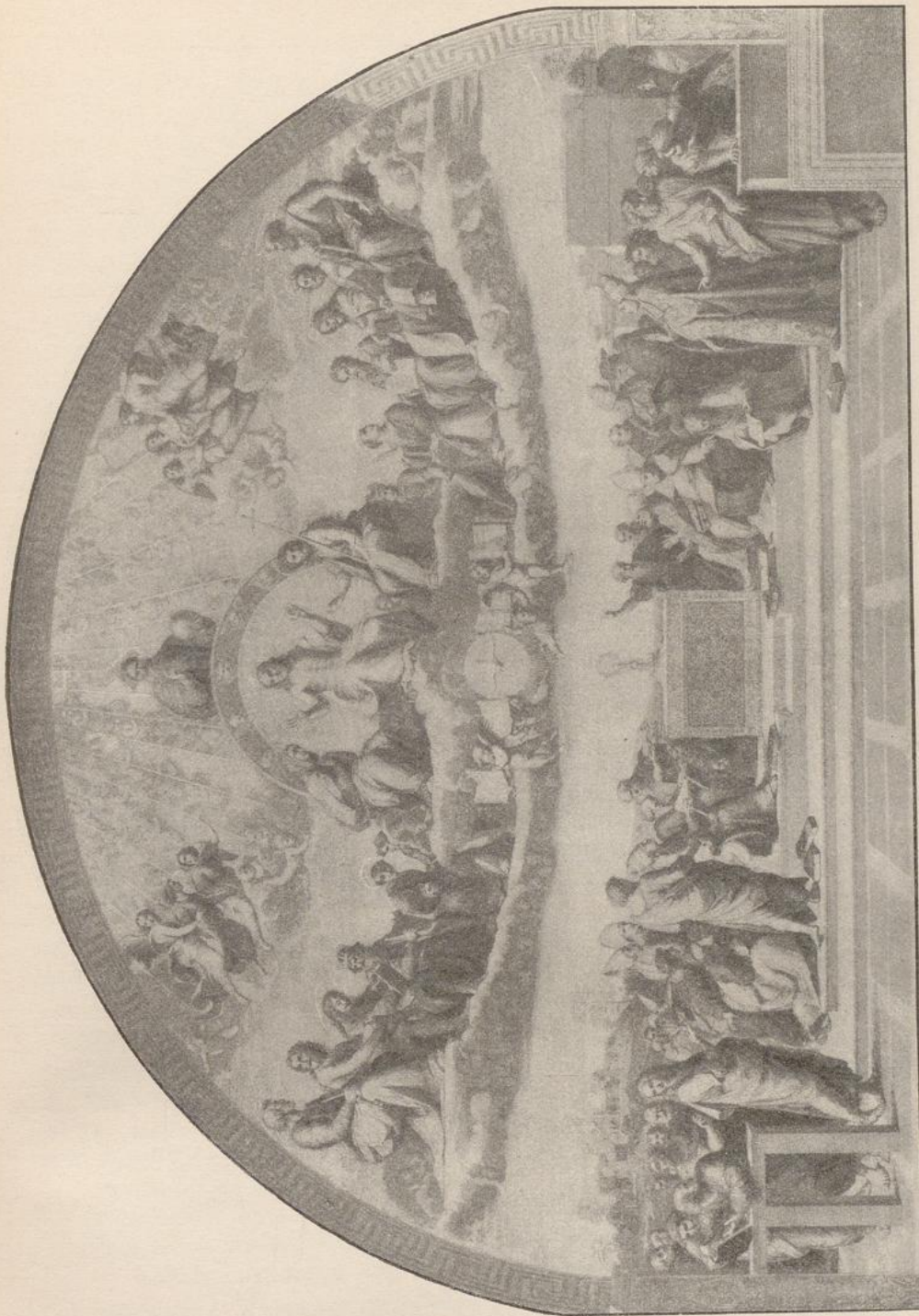


Fig. 255. Die Disputa. Freskengemälde Raffaels in den Säulen des Vatikans.
Nach dem Stich von G. Guomanjebe.

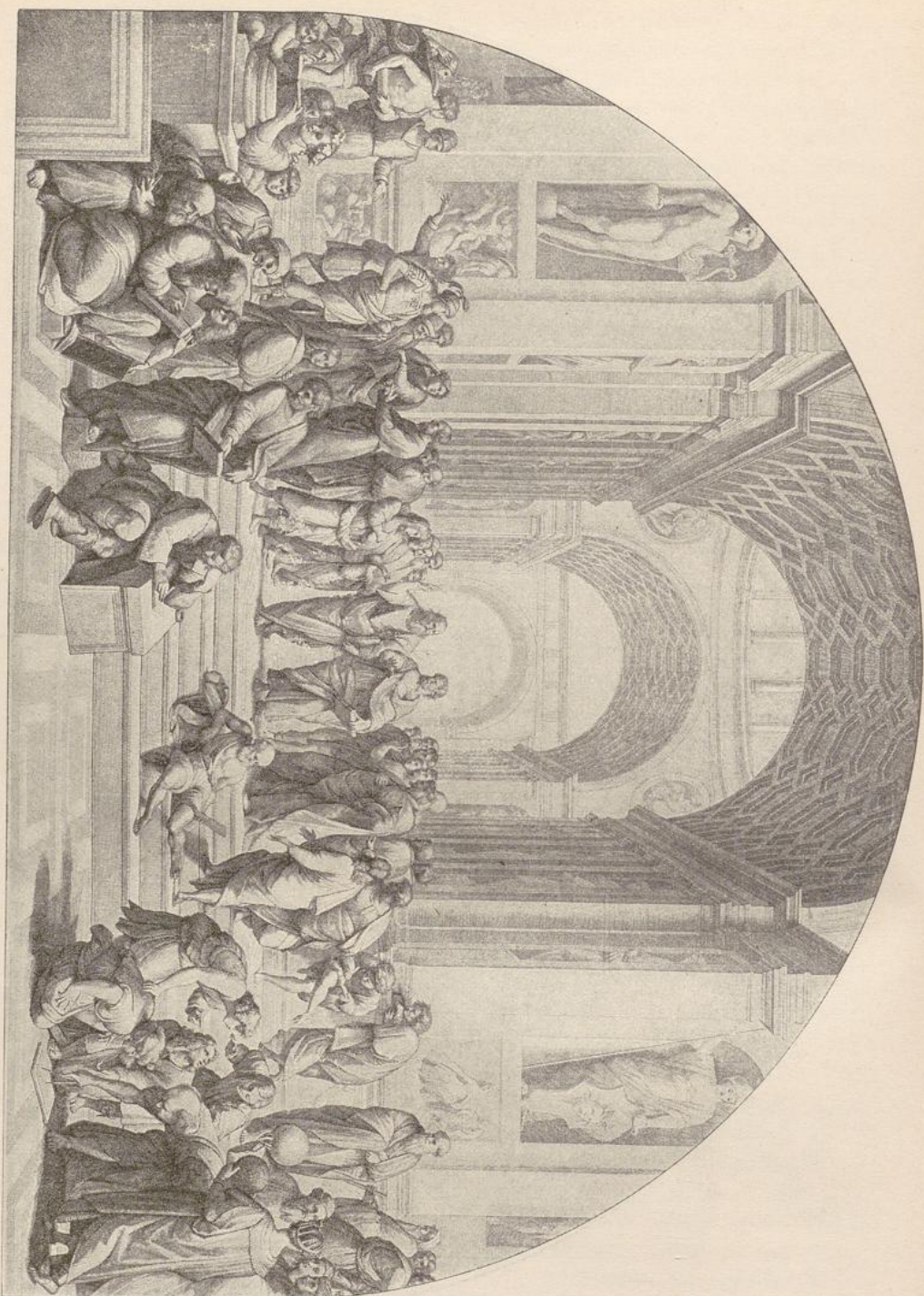


Fig. 256. Die Schule von Athen. Freskengemälde Raffaels in den Loggen des Vatikans.
 Nach dem Stich von M. Moretti.

Ausenthaltens (1508—1511), die Wandgemälde in dem letzten Saale wurden erst nach Raffaels Tode, teilweise gar nicht mehr nach seinen Entwürfen, vollendet.

Die erste Stanze führt, weil in ihr die kirchlichen Gnadenfachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und besiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke schilderte Raffael, die dekorative Einrahmung seines Vorgängers Sodoma pietätvoll beibehaltend, in vier Rundbildern, durch Beischriften kenntlich, die allegorischen Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und der Gerechtigkeit, versinnlichte auf diese Art die Kreise, in welchen sich das Geistesleben der Menschheit bewegt, und die Mächte, welche ihm vorstehen. In den vier großen Wandbildern stellte er sodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten huldigen, sie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen »Disputa« bekannte Gemälde (Fig. 255) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöse Erkenntnis anstreben, vereinigt. Der Himmel hat sich geöffnet und enthüllt in der Mitte Christus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des Alten und Neuen Testaments umgeben. Gottvater schwebt über Christus, während das Symbol des h. Geistes unterhalb des Wolkenthrones Christi sichtbar ist. Unten um den Altar, auf welchem in einer Monstranz die Hostie prangt, haben zunächst die vier großen Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwischen Päpsten, Kardinälen, Bischöfen und Mönchen, als den äußeren Vertretern der Kirchengemeinde, sich Männer gruppiert, in welchen die verschiedenen Stufen der religiösen Erkenntnis, vom grübelnden Zweifel bis zur begeisterten Ueberzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenstandes von dem historischen auf den idealen Boden, wodurch die Wiedergabe der mannigfachen psychologischen Affekte möglich wurde, empfing das Gemälde das reichste Leben. Auch Porträts hervorragender Italiener, Dantes, Fra Angelicos, Savonarolas, fehlen nicht.

Auf der gegenüberstehenden Wand malte Raffael die »Schule von Athen« (Fig. 256), verherrlichte die Philosophie und die Wissenschaft, wobei ihm die zu seiner Zeit herrschenden, namentlich von Marsilius Ficinus eifrig verbreiteten platonischen Lehren zur Richtschnur dienten. Uralt ist der Kern des Bildes. Schon das Mittelalter erging sich gern in der Schilderung der sieben freien Künste, stellte gewöhnlich die allegorische Figur und den historischen Vertreter der betreffenden Disziplin zusammen. Raffael verzichtet auf solche Zerteilung; er führt uns mitten in die so mannigfache Thätigkeit der Denker, Forscher, Lehrer hinein und haucht, soweit er es zuläßt, dem Gegenstand dramatisches Leben ein. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philosophenfürsten, der göttliche Plato und Aristoteles, der das Wesen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge, links die Vertreter der Dialektik, rechts die der Physik, steht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) ist auf den ersten Blick kenntlich, ebenso der auf den Stufen liegende halbnaakte Diogenes. Im Vordergrund sehen wir die Vertreter der Wissenschaften gruppiert, welche auf die philosophische Erkenntnis vorbereiten, die Stufenleiter zu ihr bilden: rechts Astronomen und Geometer, links die Grammatiker, Musiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne historische Repräsentanten der Wissenschaften, gleichsam als Richtpunkte für den Beschauer, seiner Schilderung einverleibt. So kann Ptolomaeus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael ist, daß er die verschiedenen Gruppen in lebendige Aktion setzt und in inneren Zusammenhang bringt. So baut sich das Bild nicht bloß in die Linien als eine Einheit auf, es drängen auch psychologisch die Gruppen mit Notwendigkeit dem Mittelpunkt entgegen, welchen die idealen majestätischen Gestalten Platos und Aristoteles bilden. Bescheiden hat Raffael in der äußersten



Fig. 257. Vertreibung Soliboris. Gipsabgüsse Raffaels in den Zimmern des Vatikan.
Nach dem Stich von Hubert.



Erke des Bildes sich selbst gemalt, neben einem zweiten Manne, der bald als Perugino, bald als Sodoma bezeichnet wird, welcher aber auch als der Gelehrte, der ihm die äußere Grundlage für die Komposition geboten, gedeutet werden könnte.

Das dritte Bild an der Fensterwand ist der Darstellung des Parnass gewidmet. Um Apollo und die Musen haben sich die alten und neuen Dichter versammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genossen hinaus und schreitet, unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie von dem göttlichen Geiste getrieben, einher. Das Fresko der gegenüber liegenden Wand, das Walten des Rechtes schildernd, zerfällt in drei Abteilungen. In dem oberen Halbbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, Vorsicht und Mäßigung in überaus anmutigen Gestalten verkörpert, unten, zu beiden Seiten des Fensters, die Uebergabe des weltlichen und kirchlichen Gesetzbuches an Kaiser und Papst gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, noch zu Lebzeiten Julius II. begonnen, aber erst nach dem Regierungsantritte Leos X. (1514) vollendet, führen uns himmlische Erscheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor die Augen. Das erste Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem (Fig. 257) zum Gegenstande. Der syrische Feldherr, der sich eben anschickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlassen, wird von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen. Der Hohepriester kniet im Hintergrunde am Altare, Rettung vom Himmel zu ersehen. Er sieht nicht, daß das Gebet bereits erhört ist; wohl aber sehen es die Weiber, welche heftiger Schrecken über die plötzliche Erscheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklimmen, um das Ereignis besser überblicken zu können. Links aber naht, von vier Männern getragen, der Papst, durch die gemessene Ruhe der Haltung gegen die leidenschaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodors mit seinem Gefolge wirksam kontrastierend. Hier lernen wir zum erstenmale das Geheimnis des Raffaelischen Stiles, die feine Abwägung der Gegensätze, den harmonischen Abschluß des Affektes kennen. Nachdem der Affekt bis zur höchsten Steigerung entwickelt worden ist, gleitet er wieder zu gemessener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung läßt Raffael gern eine beruhigende Entlastung und Lösung treten.

Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt ist auf der gegenüberstehenden Wand die Darstellung, wie Attila durch die Erscheinung der Apostelfürsten in den Lüften vom römischen Boden zurückgetrieben wird. Auch hier ist der Papst (mit den Zügen Leos X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als bloßer Zuschauer, sondern durch abwehrende Handbewegung die That der Apostel wiederholend. An den Reitern im Gefolge des Hunnenfürsten bemerkt man zum erstenmale eine stärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajanssäule).

Die beiden Fresken an den Fensterwänden schildern die Befreiung Petri aus dem Kerker, in welchem Bilde Raffael besondere Farbenwirkungen anstrebte, die Szene gleichzeitig durch Mond- und Jackellicht und überdies durch den vom Engel ausstrahlenden Glanz erhellt (Fig. 258), und die sog. Messe von Bolsena, wie dem ungläubigen Priester am Altare in der Hostie Blutstropfen Christi erscheinen. Die Gegenwart des päpstlichen Hofes bei der Szene gab Raffael Anlaß, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen und den für die künstlerische Wiedergabe spröden Vorgang des Wunders zwanglos in den Hintergrund zu schieben.

In der dritten Stanze fesselt unsere Aufmerksamkeit, außer der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Ostia im Jahre 849, der Brand des Borgo (d. h. vatikanischen Quartiers), welcher durch den Segensspruch des Papstes Leo IV. gelöscht wurde. An die Stelle des besonderen Ereignisses, dem sich keine reichen künstle-

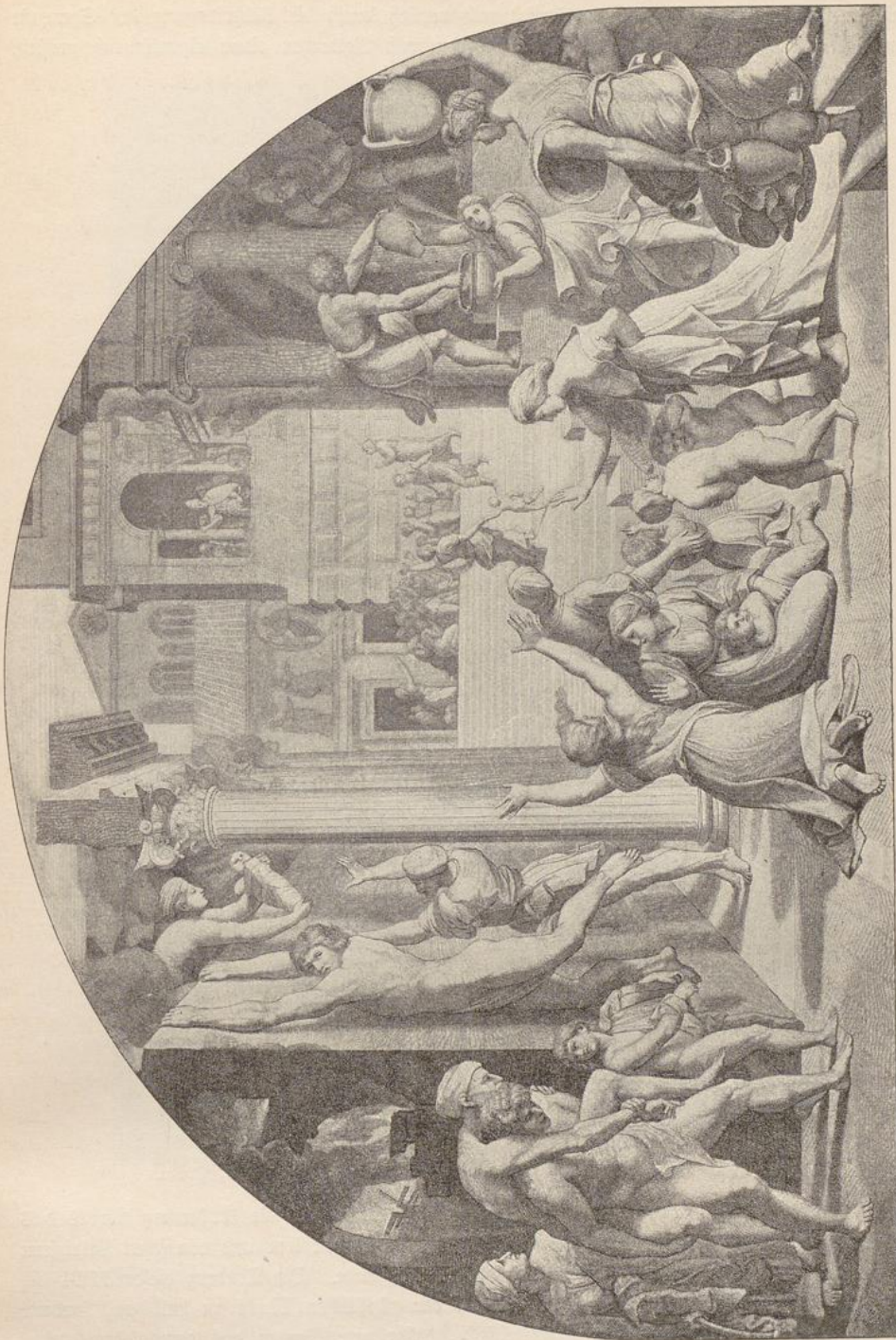


Fig. 259. Der Begräbnis. Freskogemälde von Raffael in den Stenzen des Vatikans.
Nach dem Stich von Giulio Corradi.

rischen Seiten abgewinnen lassen, setzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunst (mit Anklängen an den Brand von Troja) und verlich durch die Uebertragung der Szene in eine historische Zeit den Gruppen der Fliehenden und Rettenden einen eigentümlich großen,



Louis Schatz delin.

Fig. 260. Die Madonna mit dem Kinde. Von Raffael. Madrid, Prado.

idealen Charakter (Fig. 259). Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karls des Großen und wie sich Papst Leo III. in dem Streite zwischen ihm und römischen Patriziern vor dem Kaiser durch einen Eid reinigt, zum Gegenstande. Die Tendenz dieser 1514 bis 1517 ausgeführten Bilder ging nicht bloß dahin, der päpstlichen Macht zu huldigen, sondern auch dem Papste Leo X. persönlich zu schmeicheln, daher nur Szenen aus dem Leben gleichnamiger Päpste ausgewählt wurden. Der letzte und größte Saal enthält als Hauptbild die

Konstantinschlacht, zugleich das einzige, welches mit Sicherheit auf Raffaelische Entwürfe zurückgeführt werden kann, während die anderen, gleichfalls Darstellungen aus dem Leben Konstantins, von Schülern nicht bloß gemalt, sondern auch komponiert sind.



Fig. 261. Die h. Cäcilia. Von Raffael. Bologna, Pinacoteca.
Nach dem Stich von J. Kohlheim.

So lange Julius II. lebte, durfte Raffael seine Thätigkeit sammeln, und der Anteil der Schüler an den einzelnen Werken trat gegen die eigenhändige Arbeit entschieden zurück. Das änderte sich, als Leo X. zur Herrschaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche schon wegen ihrer dekorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler erheischten. Vollends nach der Uebernahme des Baumeisteramtes an St. Peter drohten sich die