



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance in Italien

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Die Teppichkartons. Die Bibel Raffaels. Arbeiten für Agostino Chigi. Die Sibyllen. Triumph der Galatea. Die Fabel von Amor und Psyche. Raffaels Verbindung mit Marc Anton. Die Transfiguration. ...

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

Für eine ursprünglich dem rein dekorativen Gebiete angehörige Bestellung schuldet die Nachwelt dem Papste Leo X. die höchste Dankbarkeit. An die Stelle der alten Teppiche welche die unteren Wandflächen in der Sixtinischen Kapelle schmückten, sollten neue treten. Die Teppichbilder wurden Raffael zu komponieren übertragen (1514—1516). Nach Raffaels

Fig. 263. Der wunderbare Fischzug. Kartonskizze von Raffael. London, Kensington-Museum.



Kartons wurden die Teppiche (elf an der Zahl) in Brüssel unter der Leitung des Pieter van Aelst gewirkt und am Stephanstage 1519 zum erstenmale in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche, mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern versehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zustande, bewahrt: die Kartons Raffaels aber, leider nur sieben, kamen, von Rubens in Brüssel aufgefunden, in den Besitz König Karls I. von England und befinden sich

gegenwärtig im Kensington-Museum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zusammengeklebtes Papier gemalten Kartons mit der Zeit viel gelitten haben, so bilden sie doch neben den vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels, ja sie überragen diese sogar in einem Punkte,



Fig. 264. Paulus predigt in Athen. Kartonzzeichnung von Raffael. London, Kensington-Museum.
 Ein. A. Lordens. del. et sc. Dresden.

da sie nicht Spuren äußeren Zwanges, einer Unbequemung an den Willen des Bestellers zeigen, keinen spröden Stoff zu bewältigen hatten, sondern der Phantasie des Künstlers den freiesten Spielraum boten. Die Eigentümlichkeiten des Raffaelischen Stiles, das feste Maß auch in

leidenschaftlichen Schilderungen, der versöhnende milde Zug, die Scheu vor allem Gewalttätigen, Unvermittelten, treten daher hier am deutlichsten hervor.

Der Gegenstand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und solche Ereignisse der apostolischen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweisen. Der wunderbare Fischzug, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus bilden gleichsam die Einleitung zu dem Bilderkreise. Es folgen sodann die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Bestrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lystra und Pauli Predigt in Athen. Je nach der Natur des Gegenstandes hebt der Künstler mehr die Seelenstimmungen der handelnden Personen hervor oder ergeht sich in der Schilderung bewegter Volksszenen. Bald reizt ihn stärker das psychologische, bald treibt ihn mächtiger das dramatische Interesse. Wie weise stuft er in der Uebergabe der Schlüssel (Weide meine Lämmer) oder in dem wunderbaren Fischzug (Fig. 263) die Empfindungen der einzelnen Apostel ab. Je näher an Christus sie stehen, desto stürmischer, rückhaltloser geben sie sich den Eindrücken des Wunders oder der gesprochenen Worte hin. Leise verhalten die Worte; die Entfernteren überlegen kühler ihren Sinn und ihre Bedeutung oder sie gehen, wie Jakobus im Fischzug, ruhig ihrem gewohnten Geschäfte nach. Durch die reiche Gliederung der Komposition glänzt die Heilung des Lahmen; in der Bestrafung des Ananias wird das Plötzliche und Unerwartete des Vorganges wirkungsvoll wiedergegeben; die Blendung des Elymas übt durch die großartigen Gegensätze des siegreichen Apostels und des niedergeschmetterten Zauberers und die Wahrheit in der Schilderung der Hilflosigkeit des letzteren, welche die Umstehenden kaum glauben und fassen können, einen unauslöschlichen Eindruck auf den Betrachter. Das Opfer zu Lystra wird nach den Worten der Apostelgeschichte 14, 8 und folg. dargestellt. Paulus und Barnabas haben einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Merkur, die zur Erde herabgestiegen sind, gehalten und sollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Skulpturen, deren Studium den Meister und die Schüler immer eifriger beschäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und seine Freunde herandrängen, die einen neugierig das Wunder prüfend, die anderen in Verehrung zu dem Apostel blickend, steht dieser auf erhöhtem Sockel für sich und droht in Entrüstung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreißen. Der Augenblick höchster Spannung ist gewählt, die Darstellung aber doch so geordnet, daß der Hergang in seinem ganzen Verlaufe deutlich erscheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie sie die Gegensätze räumlich auseinanderhält, so vermittelt sie auch lösend die leidenschaftlichen Stimmungen der Hauptpersonen. Wie ruhig erscheint dieser stürmischen Volksszene gegenüber die Predigt Pauli in Athen (Fig. 264). Nur der Apostel, an Größe die ganze Gemeinde überragend, zeigt eine heftigere Bewegung; die zahlreichen Zuhörer stehen alle unter dem Banne der vernommenen Rede und bilden gleichsam ihr lebendiges Echo. Naiv gläubig, für die Wahrheit beinahe schon gewonnen, sorgsam überlegend und prüfend, zweifelnd, streitend, stellen sie die ganze Stufenleiter der Stimmungen dar, welche die Predigt in ihren Seelen wachgerufen hat. Daß Raffael für die Figur des Apostels seine Studien in der Brancacci-Kapelle verwertete, raubt ihm nichts von dem Verdienst, beweist vielmehr, worauf es bei dem Urteile über seine Stellung in der italienischen Kunst wesentlich ankommt: daß Raffael in der That die ganze ältere Entwicklungsreihe in seiner Person abschließt. Wohl aber erscheint eine andere Lage berechtigt. Raffael ist es nicht vergönnt gewesen, die Teppichkartons in Fresko auszuführen. Wie ganz anders würde dann die Schönheit des Werkes genossen werden! Mit Ausnahme des wunderbaren Fischzuges ist kein einziger Karton der eigentümlichen Teppichtechnik genau angepaßt worden. Diese mußte

daher bei allem Farbenprunke, welchen sie hinzufügte, hinter den Absichten des Künstlers weit zurückbleiben.

Der zweite große Auftrag Leos X. bezog sich auf die Loggien, die offene Bogenhalle im vorderen Hofe (Cortile di Damaso) des vatikanischen Palastes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückenwände der Halle schmückte Raffael mit vorwiegender Hilfe seiner Schüler in den Jahren 1512—1519 malerisch aus. Jede in vier Felder geteilte Flachkuppel — und solcher Kuppeln giebt es dreizehn — enthält vier biblische Bilder. Man zählt also die Summe von 52 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen »die Bibel Raffaels«



Fig. 265. Der Psychesaal in der Villa Farnesina in Rom.

häufig in Kupfer gestochen und nachgebildet wurden. In den Schöpfungszielen hielt sich Raffael an Michelangelos Muster; selbständig geschaffen und von reizender Wirkung sind die idyllischen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und Mosés Jugendleben. Raffael giebt in diesen von ihm selbst entworfenen Bildern überall nur den Kern der Handlung, verleiht ihnen aber gerade dadurch trotz dem kleinen Maßstabe Größe und Kraft. Die Mehrzahl ist für die biblischen Schilderungen späterer Zeitalter geradezu typisch geworden. Die Loggien haben aber außerdem auf die dekorative Ausstattung innerer Räume einen großen Einfluß geübt. Die Pfeiler und Wände wurden unter der Leitung des Giovanni da Udine (1487—1564) mit

Grottesken bemalt, welche seitdem in zahlreichen Villen Roms Nachahmung, durch die Schüler Raffaels weite Verbreitung fanden. Kein Zweifel, daß auch hier die Anregung von Raffael ausging. Ebenso muß auf ihn der Kultus der antiken Kunst zurückgeführt werden, welcher gleichfalls in den Loggien eine reiche Stätte gewann. In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffaels vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, daher wir in den Reliefs eine ganze Reihe antiker Skulpturen (Statuen, Sarkophagreliefs, Gemmen) zwischen allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit kamen, flüchtig skizziert wiederfinden (s. S. 188 u. 189).

Neben dem Papste bewährte sich der reiche, ebenso üppige wie feinsinnige Kaufherr Agostino Chigi als warmer Gönner Raffaels. In seinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (ungefähr um 1513—1514) über einem Bogen die Sibyllen.



Fig. 266. Amor bei den Grazien. Von den Fresken Raffaels in der Farnesina.

Der Vergleich mit Michelangelos Sibyllen drängt sich unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zusammenstellung der Sibyllen mit Engeln, was übrigens schon Giovanni Pisano durchgeführt hatte. Eigentümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich schöne Umrisslinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen sich der Bogenlinie anschließt, die Belebung des Raumes, die Anmut der Frauengestalten und die Lieblichkeit der Engelknaben.

Die Verbindung mit Agostino Chigi gab aber noch zu anderen Freskowerken Anlaß. In der Villa, welche sich Chigi von Peruzzi bauen ließ (s. S. 162, Abbildung S. 164), malte Raffael zunächst in einer kleineren Halle des Erdgeschosses die Galatea, wie sie triumphierend, von Tritonen umgeben, das Meer auf einer von Delfinen gezogenen Muschel durchschifft. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künstler: Peruzzi, Sebastiano del Piombo. Später aber (1517—1519) übertrug Chigi die Ausschmückung der größeren Halle ausschließlich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreises wird aus der Ansicht der Halle (Fig. 265) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes schildert Raffael, von einem antiken Epigramme ange-

regt, den Triumph Amors, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegschleppt und als Weltbeherrscher sich offenbart. In den Bogenzwickeln, von dicken Fruchtstängeln eingerahmt, sind Szenen aus der Psyche-fabel, auf Grund der Erzählung des Apulejus, dargestellt. Unter diesen ragen besonders hervor die drei Grazien, welchen Amor seine Geliebte weist (Fig. 266), und Merkur, welcher von Jupiter ausgesandt wird, die flüchtige Psyche zu holen. In der Mitte der Decke endlich, gleichsam auf zwei ausgespannten Teppichen, wird der Richterspruch Jupiters und die Aufnahme Psyches in den Olymp und im anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Psyche beschrieben. Um den Tisch haben sich nebst dem Brautpaare Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proserpina, Herkules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mundschmeckers, Ganymed kredenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenstreuende Horen umschweben die Tafelrunde. Links stimmen die Muses zur Lyra Apollos und zur Flöte Pan's das Hochzeitslied an, und Venus bewegt sich in zierlichem Tanzschritte. Die fröhliche Feststimmung, welche der dem feinsten Lebensgenusse gewidmete Raum in seinem Schmucke verlangte, wurde in Raffaels Fresken vollkommen erreicht.

Raffaels Leben in Rom, wie es sich in den späteren Jahren gestaltete, weckt in uns das Bild eines wahren Künstlerfürsten, der über eine Schar von Schülern gebietet, dessen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Interessen umfassen alle Kunstzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palastpläne; die großen Werke der monumentalen Malerei werden unter seiner Aufsicht geschaffen; er übt auf die Kupferstecherkunst (Marcantonio Raimondi von Bologna) nachhaltigen Einfluß. Ihn fesselt nicht allein die antike Kunst, er sucht auch die Form und Gestalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Restauration der ewigen Stadt. Nur die größte Arbeitskraft war im Stande, so umfassende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieser Arbeitskraft legt auch die sorgsame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugnis ab. Fast zu jedem derselben haben sich Skizzen, Modellstudien erhalten. Viele köstliche Entwürfe sind uns nur in Handzeichnungen aufbewahrt. Es zeigt also die schöpferische Kraft noch einen Ueberschuß über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir schon von diesen kaum, wie sie eine einzige Hand durchführen oder wenigstens leiten konnte. Wunderbar ist, daß keine Spur von einer Ermüdung der Phantasie wahrgenommen wird.

Während er an den Kartons arbeitete, malte er seine besten Porträts (Castiglione, im Louvre) und schuf die aus einem Gusse entstandene Sixtinische Madonna für ein Kloster in Piacenza (jetzt in Dresden). Die absolute Vollendung des Werkes, die wunderbare Verschmelzung unmittelbar lebendiger Inspiration mit sorgfältigster Abwägung der Linien und Formen ließ sie im Glauben der Nachwelt erst am Ende seiner Laufbahn entstehen. Höher konnte Raffael nicht steigen, und gern träumte die Phantasie, daß er mit dem Höchsten und Besten seine Thätigkeit geschlossen habe. In Wahrheit ist die Sixtinische Madonna bereits um das Jahr 1515 entstanden; an die Spitze seiner Entwicklung wird sie aber stets gestellt bleiben. Die Sixtinische Madonna und die Madonna della Sedia bilden, jede in ihrer Art, die vollkommenste Verkörperung des Raffaelischen Madonnenideals. In den Tafelbildern aus seinen letzten Jahren macht sich übrigens das Streben nach Steigerung des Reichtums und der Tiefe der Komposition bemerkbar. So offenbaren die sog. große h. Familie im Louvre, 1518 für die Königin von Frankreich gemalt, und die sog. »Perle« in Madrid, ebenfalls die h. Familie darstellend, gegen früher eine reichere Entfaltung der Gruppe, und in seinem letzten Werke, der Transfiguration im Vatikan (Fig. 267), überragt die großartige Kühnheit, mit welcher zwei Szenen, die Verklärung Christi und die Vorführung des Besessenen vor die Apostel, verknüpft werden, alle früheren Werke des Meisters.

Raffael starb am Karfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er sich bei dem Ausmeßten der Ruinen Roms zugezogen, siebenunddreißig Jahre alt.

Einige Zeit hielt noch nach Raffaels Tode die Schule zusammen, zu deren wichtigsten



Fig. 267. Die Transfiguration. Von Raffael. Vatikan.

Vertretern neben Francesco Penni, Perin del Vaga u. a. Giulio Romano (1492 bis 1546) gehört. Und auch den Stil des Meisters bewahrten sie noch in einzelnen Werken, wie Giulio Romanos »Madonna mit dem Waschbecken« (Dresden) und die Bilder des Andrea da Salerno zeigen. Allmählich aber verblaßte mit dem steigenden Einflusse Michelangelos