

RAFFAEL

~~BIBLIOTEKA
Państwowego Liceum Pedagogicznego
w GLIWICACH
Nr. 3013~~

6
12
840
12
1440
720
720
960
18
840
960
12
18
840
18

169

144
0840
18

17040



Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,45, B. 0,33

Portrait of Raffael

Selbstbildnis Raffaels

Um 1506

Portrait de Raffael

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

RAFFAEL

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 203 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

ADOLF ROSENBERG

DRITE AUFLAGE

BIBLIOTEKA
Państwowe Liceum i Gimnazjum
w GLIWICACH
Nr. ~~3013~~



STUTT GART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906



Ros
Raf
75



3015



SN 19776

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxausgabe in hundert nummerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunst-
druckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen
Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxausgabe beträgt 25 Mark



4.03(091)



Ansicht von Urbino.

RAFFAEL

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

In einem kleinen, weitab von den großen Verkehrsadern gelegenen Bergstädtchen Mittelitaliens ging der Stern auf, der in kurzem Wandel bald den Mittelpunkt der damaligen italienischen Kultur erhellen sollte und seitdem seine Strahlen durch die Jahrhunderte ergossen hat, ohne daß sein Glanz an leuchtender und wärmender Kraft verloren hat. Aber wie klein auch Urbino, der Geburtsort Raffaels, war — es war doch eine fürstliche Residenzstadt, deren Herrscher, die Herzöge aus dem Hause Montefeltro, von dem Reichtum, den sie als Söldnerführer durch ihre Kriegszüge erwarben, vieles ihren Untertanen zugute kommen ließen und das von ihnen beherrschte Gemeinwesen zu Wohlstand und Blüte zu bringen wußten. Der bedeutendste dieser Fürsten, Federico II. (1444—1482) war sogar ein eifriger Förderer der Kunst, freilich zumeist in Verbindung mit seinen militärischen Neigungen, die sein ganzes Wesen ausfüllten. Der glanzvolle, von den Zeitgenossen hochgepriesene Herrschersitz, den er sich in Urbino erbauen ließ, war Palast und Festung zugleich. Italienische Architekten und Bildhauer fanden lange Beschäftigung an der Errichtung und Ausschmückung des weitläufigen Baues. Von den italienischen Malern wollte aber der Herzog nichts wissen, weil er eine Vorliebe für die flandrische, den Italienern damals noch nicht vertraute Oelmalerei gefaßt hatte und darum niederländische Künstler kommen ließ, die ihm Altarbilder und Porträts malten und gewebte Teppiche lieferten, mit denen er die Wände seiner Säle und Zimmer bekleidete. Giovanni Santi, der Vater Raffaels, der auch Maler war, hatte also bei dieser Bevorzugung ausländischer Maler keineswegs Ursache, seinem Fürsten eine persönliche Dankbarkeit entgegenzubringen. Trotzdem erfüllten die Taten des tapferen und siegreichen Kriegsmannes den sangeskundigen Maler mit solcher Begeisterung, daß er sie in einer Reimchronik feierte, in der er auch der hervorragendsten Künstler seiner Zeit gedenkt.

Noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte sich Raffaels Urgroßvater, der bis dahin in dem kleinen Flecken Colbordole zwischen Urbino und dem Meere ansässig gewesen war, in Urbino niedergelassen, und bald war die Familie durch Handelsgeschäfte zu solchem Wohlstand gediehen, daß Raffaels Großvater 1464 ein Haus in der vom Markte ausgehenden Contrada del Monte kaufen konnte, das 1482 in den Besitz seines ältesten Sohnes, Giovanni Santi, überging, der schon längere Zeit mit Magia Ciarla, der Tochter eines urbinatischen Händlers, verheiratet war. Im ersten Stock dieses Hauses befand sich ein Kramladen, den auch Giovanni Santi weiter betrieb, obwohl er daneben noch das Goldschmiedehandwerk übte und als Maler tätig war. In diesem Hause wurde Raffael im Frühjahr 1483 geboren. Es ist streitig, ob der 28. März oder der 6. April sein Geburtstag gewesen ist. Wenn man Vasari, dem ersten Geschichtschreiber der italienischen Malerei, Glauben schenkt, der berichtet, daß Raffael am Karfreitag geboren und an demselben Tage, das heißt also wieder an einem Karfreitag gestorben sei, müßte es nach dem Julianischen Kalender der 28. März gewesen sein. Will man aber mehr der Grabschrift vertrauen, in der nur gesagt ist, daß er am 6. April gestorben ist, an demselben Tage, an dem er geboren wurde, ohne daß des Karfreitags gedacht wird, so wird man sich für den 6. April entscheiden müssen, der die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Von seiner Mutter kann Raffael kaum nachhaltige Einflüsse empfangen haben, da sie starb, als er im neunten Lebensjahre stand. Enger wurde das Verhältnis zu seinem Vater, der ihn nach damaliger Sitte schon mit acht Jahren in die Lehre nahm, damit er zuerst die Anfangsgründe seiner Kunst, Farbenreiben, Pinselwaschen u. s. w., erlernte. Trotzdem scheint Raffael kein frühreifes Genie oder gar ein Wunderkind im modernen Sinne gewesen zu sein. Das Impulsive, die Kraft, aus eigener Eingebung aus sich heraus zu schaffen, gehörte nicht zu den Gaben, die die Natur diesem sonst so begnadeten Geiste mitgegeben, wohl aber eine mit großer Zähigkeit gepaarte Anpassungs- und Aneignungsfähigkeit, die aus allem, was er in der Natur oder in der Kunst um sich herum oder in der Kunst des Altertums sah, das Beste herauszuziehen und mit seinem eignen Wesen so zu verschmelzen wußte, daß doch etwas ganz Neues und Eigenartiges herauskam, das sich mit nichts anderm vergleichen und nur mit dem Begriff „Raffaelisch“ bezeichnen läßt.

Auch Raffaels Vater starb früh, wenige Monate nachdem sein Sohn in das zwölfte Lebensjahr eingetreten. Gleichwohl wirkte das, was Raffael bei seinem Vater gesehen und von ihm gelernt hatte, so eindrucksvoll in ihm nach, daß man noch jahrelang in den Werken des jungen Künstlers die Erinnerung an die Altarbilder des Vaters, ihren feierlichen Aufbau und ihre etwas gezierte Anmut, lebendig sah. Giovanni Santi war bis an sein Lebensende in den Grenzen der auf stille Andacht und fromme Innerlichkeit gerichteten umbrischen Schule geblieben, und auch bei seinem Sohne währte es noch geraume Zeit, bis er sich von dieser Befangenheit befreite und zu lebendiger Schönheit gelangte. Aber auch aus dieser ersten Zeit blieb ihm das beste Teil dieser bescheidenen Kunst, die lautere, innige Frömmigkeit, bis in den Anfang seines viel umspannenden Schaffens in Rom erhalten.

Verschiedene Umstände sprechen dafür, daß sich Raffael auch nach dem Tode seines Vaters noch einige Jahre, wahrscheinlich bis 1499, in Urbino aufgehalten habe. Im Jahre 1495 ließ sich dort Timoteo della Vite (1467—1523) nieder, der bis dahin ein Schüler des Francesco Francia in Bologna gewesen war. An diesen älteren und erfahrenen Künstler scheint sich Raffael angeschlossen zu haben, wovon einige seiner frühesten Bilder zu zeugen scheinen, der kleine heilige Michael im Louvre, den Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino, den Nachfolger Federigos, auf einem von diesem hergegebenen Dambrett gemalt haben soll (S. 12), die drei Grazien im Schlosse zu

Chantilly (S. 3) und der Traum des Ritters in der Nationalgalerie in London (S. 3). In diesen sichtlich noch mit scheuer, zagender Hand ausgeführten Bildern, die in Zeichnung, Modellierung und Perspektive noch manche jugendliche Mängel zeigen — man beachte nur das rechte Bein der Grazie zur Linken — wollen einige Forscher gewisse Züge erkennen, die auf die Eigenart des Timoteo della Vite hinweisen. Dann wären uns in diesen Bildern Raffaels die frühesten Werke seiner Hand erhalten, die also in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein müssen.

Sicher beglaubigt als Lehrer Raffaels ist dagegen Pietro Vanucci, der unter seinem Beinamen Perugino berühmt geworden ist. Da Perugino, der von 1493 bis 1499 mit kurzen Unterbrechungen in Florenz ansässig gewesen, in dem letztgenannten Jahre nach Perugia berufen worden war, um dort das Cambio, die Gerichtshalle der Wechsler, mit Fresken zu schmücken, ist es wahrscheinlich, daß Raffael im Jahre 1499 in die Werkstatt des Meisters, des damals allgemein anerkannten und verehrten Hauptes der umbrischen Schule, getreten ist. Anfangs als Lehrling, bald aber als werktätiger Gehilfe, da Pietro Perugino schnell aus der Anstellung des Jünglings Nutzen zog. Wenn auch nicht mehr im einzelnen nachgewiesen werden kann, an welchen Schöpfungen Peruginos Raffael mitgearbeitet hat — ob, wie behauptet wird, schon an den Fresken im Cambio und an der Auferstehung Peruginos in der Galerie des Vatikan, — so ist doch die Mitwirkung des Schülers und Gehilfen jedenfalls sehr belangreich gewesen. Denn wir werden mit Staunen gewahr, wie der alternde, um diese Zeit bereits in der Mitte der Fünfziger stehende Meister sich von der neben ihm aufblühenden Jugend zu neuen Anstrengungen fortreißen läßt und wie der aufstrebende Gehilfe sich die Werke des Meisters aneignet, sie umbildet und mit seinem Wesen und dadurch mit neuem Leben erfüllt.

Der herrschende Oberton war natürlich die Weise Peruginos, mit der Raffael aber zum Teil noch die Typen, die er von seinem Vater übernommen hatte, verschmolz. Meister und Gehilfen, die in gemeinsamer Werkstatt miteinander arbeiteten, betrachteten sich als so völlig eins, daß die Gehilfen Zeichnungen ihrer Meister für die Komposition ihrer eignen Gemälde benutzten. In dieser glücklichen Zeit eines durchaus naiven Kunstschaffens war der Begriff von geistigem Eigentum und seiner Folgerung, dem geistigen Diebstahl, noch nicht vorhanden oder doch noch nicht mit juristischer Schärfe ausgebildet. Künstlerneid erhob wohl nicht selten den Vorwurf des Plagiats; aber daß Schüler und Gehilfen in den Studienschatz ihrer Meister hineingriffen, galt als das unbestrittene Vorrecht ihrer Stellung. So gehen einige der Madonnen, die Raffael während der Lehr- und Gehilfenzeit bei Perugino geschaffen, auf Zeichnungen von dessen Hand zurück, und das Hauptwerk Raffaels, das am Ende dieser Periode seines Lebens steht, das Sposalizio in Mailand, schließt sich eng an ein Gemälde Peruginos von gleichem Inhalt an. Drei Madonnen im Berliner Museum (S. 1, 7 u. 8), die Halbfigur Christi in der Galerie zu Brescia (S. 2) und der heilige Sebastian in der Galerie zu Bergamo (S. 2), die Madonna Conestabile della Staffa in Petersburg, ein Kleinod Raffaelscher Malerei in seinem Jugendstil (S. 9), die beiden Kreuzigungsbilder bei Mrs. Mond in London (S. 6) und in Petersburg (S. 5), vor allem aber die Krönung der Maria in der vatikanischen Galerie (S. 10 u. 11), sind alle in der Werkstatt Peruginos entstanden oder doch begonnen worden. In letzterem Bilde hat Raffael den ersten Anlauf zu einer figurenreichen, innerlich und äußerlich bewegten Komposition genommen, freilich noch innerhalb des Schemas und der Typen Peruginos. Aber mit welchem Feuer, mit welcher tiefen Innerlichkeit! „Wie ganz anders,“ sagt Burckhardt, „wie viel himmlischer gibt hier Raffael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat!“

Noch viel entschiedener zeigt sich die Ueberlegenheit Raffaels über seinen Meister, man möchte fast sagen, seine höhere künstlerische Weisheit in dem schon erwähnten „Sposalizio“, wie man in Italien kurzweg die Darstellung der Vermählung der Maria mit Joseph nennt. Raffaels Bild (S. 13) ist, wie die Inschrift sagt, erst im Jahre 1504 vollendet worden, nachdem er bereits die Werkstatt Peruginos verlassen hatte. Dort hatte er aber das jetzt im Museum zu Caen in Frankreich befindliche Bild des Meisters gesehen, das ihm die Anregung zu dem seinigen gegeben. Wenn man in Betracht zieht, daß Raffael die Grundlage seiner Komposition, gewissermaßen den Rohstoff von seinem Meister geliefert erhielt, so wird man geneigt sein, sein eignes Verdienst nicht allzu hoch anzuschlagen. Gelit man aber in die Einzelheiten ein und wird man gewahr, daß Raffael überall, wo er etwas andres gemacht, auch etwas Besseres und Edleres gemacht, so staunt man über diese geistige Reife, über diesen geläuterten Geschmack, der mit der Sicherheit des angeborenen künstlerischen Takts über die Routine des vielbeschäftigten, rasch und flüchtig schaffenden Meisters triumphiert hat. Während bei Perugino die Figuren gleichgültig nebeneinander stehen, lebt bei Raffael jede ihr eignes Leben, und doch sind sie alle durch einen gemeinsamen Gedanken geistig miteinander verbunden. Sogar die Hände scheinen mitzusprechen und ihrerseits Leben in die Komposition zu bringen, während Perugino dieses wichtige Hilfsmittel der Charakteristik noch nicht in den Bereich seines künstlerischen Betriebs gezogen hatte.

Diese geistige Ueberlegenheit Raffaels über seinen Meister muß seinen Zeitgenossen nicht verborgen geblieben sein. Sonst wäre es kaum zu erklären, daß ein Jüngling von 18 bis 20 Jahren so umfangreiche Aufträge erhalten konnte, wie sie Raffael in den Jahren 1500 bis 1504 zuteil wurden. Für Città di Castello hat er in dieser Zeit drei Altarbilder gemalt: die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino, die zu Ende des 18. Jahrhunderts zugrunde gegangen ist, für die Kirche San Agostino, die Kreuzigung bei Mrs. Mond in London (S. 6) für San Domenico und das Sposalizio für San Francesco. Die jetzt im Vatikan befindliche Krönung der Maria, auf deren Predella die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel vorgeführt werden (S. 10 u. 11), hat er für die Franziskanerkirche in Perugia gemalt, und andre Aufträge nahm er mit, als er sich entschloß, im Herbst des Jahres 1504 nach Florenz zu gehen und in das dortige Kunstleben unterzutauchen, auf das er schon lange aus der Ferne mit bewundernden Augen geblickt hatte.

Um die Mitte des Jahres 1502 hatte sich Perugino wieder nach Florenz zurückbegeben. Raffael begleitete seinen Meister aber für jetzt nicht, sondern er hielt sich noch fast zwei Jahre in Perugia auf, vermutlich um die obengenannten Aufträge auszuführen. Daß er sie übrigens nicht allein seinem Talent, sondern auch seinem lebenswürdigen und bescheidenen Wesen verdankt haben mag, scheint aus einem Empfehlungsbriefe hervorzugehen, den ihm die Herzogin Giovanna von Montefeltro, eine Tochter des Herzogs Federigo, aus Urbino mitgab, wohin sich Raffael wieder auf einige Zeit begeben hatte, bevor er seinen Weg nach Florenz nahm. In diesem an Pietro Soderini, den Gonfaloniere (Stadthaupt von Florenz), gerichteten Schreiben heißt es: „Der Ueberbringer dieses Briefes wird der Maler Raffael von Urbino sein, der, da er in seiner Verrichtung ein gutes Talent hat den Entschluß gefaßt hat, sich einige Zeit zu seiner weiteren Ausbildung in Florenz aufzuhalten. Und da sein Vater ein sehr trefflicher und mir befreundeter Mann gewesen und auch der Sohn bescheiden und wohlgesittet ist, so liebe ich ihn in jeder [Beziehung] [ungemein und] wünsche, daß er es zu einer guten Vollkommenheit bringe. Ich empfehle ihn somit Eurer Herrlichkeit auf das angelegentlichste, soviel ich nur vermag, und ersuche Euch, es

möge Euch aus Liebe zu mir gefallen, ihm in jedem vorkommenden Falle alle Hilfe und Begünstigung angedeihen zu lassen.“

Da dieser Brief vom 1. Oktober 1504 datiert ist, ist anzunehmen, daß Raffael noch im Laufe des Oktobers in Florenz eintraf. Die Macht und die Fülle der neuen Eindrücke, die auf den Jüngling einstürzten, mögen anfangs wohl überwältigend gewesen sein. Aber ebenso schnell mögen ihn die ruhige Klarheit seines Geistes und sein glückliches Anpassungsvermögen, das nur annahm, was seinem innersten Wesen zusagte, über die erste Verwirrung hinweggeholfen haben. Schon sein fleißiges Schaffen spricht dagegen, daß er sich durch die gewaltigen Werke der Großen um ihn niedergedrückt gefühlt hätte oder gar entmutigt worden wäre. An Michelangelos titanischer Kraft mag er ehrfurchtsvoll, aber zunächst ohne innere Anteilnahme vorübergegangen sein. Er wußte, daß er dazu noch nicht reif genug war. Desto mehr fesselten ihn die materischen Wunder und der unergründliche Zauber Leonardos, der um diese Zeit sein vollkommenstes Malerwerk, das Bildnis der Mona Lisa, den staunenden Kunstgenossen enthüllt hatte, das doch wie jedes andre Bild von Menschenhand gemalt sein mußte und doch wie eine himmlische Offenbarung, als etwas nie vorher Gesehenes wirkte, und neben Leonardo da Vinci waren es besonders die stille, feierliche Größe und die seelenvolle Innigkeit der Altarbilder des Fra Bartolommeo, die auf den jungen Raffael einwirkten. Sie sagten ihm am meisten zu, weil sie ihm den Uebergang von seinen Schulüberlieferungen zu einer neuen, freieren, lebendigeren und tieferen Auffassung erleichterten. Es war kein völliger Bruch, sondern ein langsames Wachsen. Und als ein Drittes kam noch der Wirklichkeitssinn, das dramatische Leben hinzu, das alle Werke der florentinischen Schule erfüllt. Sich dieses anzueignen, war für Raffael vielleicht das Erstrebenswerteste, aber auch Schwierigste.

Das kümmerte ihn jedoch zunächst noch nicht, obwohl gerade um die Zeit, als er in das florentinische Kunstleben eintrat, dieses von Grund aus durch die beiden großartigen Schlachtenkartons aufgerührt worden war, die Leonardo da Vinci und Michelangelo im Wettstreit miteinander geschaffen hatten. Nach diesen Kartons, von denen der des ersteren die Schlacht bei Anghiari, einen Sieg der Florentiner über mailändische Truppen darstellte, während der Michelangelos eine Episode aus den Kämpfen der Florentiner mit den Pisanern behandelte, sollten Wandgemälde im Ratsaal des Palazzo Vecchio ausgeführt werden. Es kam nicht dazu; aber die Kartons blieben noch lange an einem öffentlichen Orte ausgestellt und dienten zahlreichen Künstlern als eine Quelle des Studiums und der Bewunderung. Wer von den beiden Meistern den Preis davongetragen, war lange Zeit der Gegenstand heftigsten Streites. Raffael, der sicherlich auch zu denen gehört hatte, die nach den Kartons studiert und gezeichnet haben, scheint sich mehr zu Leonardos Werk hingeneigt zu haben. Denn aus der Beschreibung, die Leonardo von seiner Komposition hinterlassen — der Karton selbst ist frühzeitig zugrunde gegangen —, geht deutlich hervor, daß sie Raffael vorgeschwebt, als er den Entwurf zur Konstantinsschlacht in der letzten der vatikanischen Stanzen in Angriff nahm.

Auf dem Karton Michelangelos, in dessen Komposition die Ueberraschung im Arno badender Soldaten durch die plötzliche Ankunft der Feinde eine bedeutsame Rolle spielte, mag die staunenswerte Beherrschung des Anatomischen in den nackten und halbnackten Menschengestalten dem jungen Urbinaten deutlich gezeigt haben, was ihm nach dieser Richtung noch alles fehlte. Raffaels Handzeichnungen lassen fortan erkennen, daß Michelangelos Lehren auf fruchtbaren Boden gefallen. Alles Befangene und Unbeholfene, das bis dahin noch die Darstellungsweise Raffaels gebunden hatte, fiel nach und nach von ihm ab, und fortan verschmolz sich die freie Schönheit mit sicherer Lebendigkeit.

Den stärksten Einfluß von allen Florentinern, einen stärkeren noch als Leonardo, hat der Dominikanermönch Fra Bartolommeo della Porta auf Raffael gehabt, der mit jenem ein enges Freundschaftsverhältnis geschlossen, das sich am Ende so gestaltete, daß der kunstgewandte Mönch nicht bloß der Gebende, sondern auch der Empfangende war. Fra Bartolommeo hatte selbst viel von Leonardo gelernt, und die Verehrung, die er vor ihm empfand, übertrug er auf seinen jüngeren Freund, der für Leonardos umfassende Weisheit dadurch noch empfänglicher wurde. Was der Dominikaner an eignem Können besaß, war der hochentwickelte Sinn für die Wirkung des architektonischen Aufbaus der Gruppen. Während die umbrische Schule sich mit einer losen Nebeneinanderstellung der Figuren begnügte, legten die Florentiner ein Gewicht auf die Entfaltung von Kontrasten in der Gruppenbildung und auf die kunstvolle Steigerung des Eindrucks durch die Anordnung der Figuren in mehreren Reihen übereinander. Darauf verstand sich Fra Bartolommeo vortrefflich, und dazu kam noch sein Geschmack in der Anordnung der Gewandung, seine Kunst, die Falten in breiten, ruhigen Massen anzulegen und dadurch die Feierlichkeit der Gesamtwirkung zu erhöhen. Das alles lernte Raffael von ihm. Es ist aber merkwürdig, daß die Schönheit und Harmonie des architektonischen Aufbaus, die er an Fra Bartolommeo bewunderte, weniger in den großen Altargemälden, die ihn in seiner florentinischen Zeit beschäftigten, als in den kleinen Madonnenbildern zum Ausdruck kamen, die seinem Schaffen in dieser Zeit das eigentliche Gepräge gaben.

Von den Altarbildern tragen sogar noch zwei in der Komposition wie in der Bildung der Typen, in der Haltung wie in dem Ausdruck der Figuren ganz und gar den Stempel der umbrischen Schule. Das eine hat Raffael im Jahre 1505 für das Nonnenkloster San Antonio in Perugia gemalt, von wo es nach mannigfachen Wanderungen nach London gelangt ist. Hier erwarb es der Amerikaner Mr. Pierpont Morgan für 2000000 Mark, wodurch das Bild zu einer Berühmtheit gelangt ist, die in keinem Verhältnis zu seinem künstlerischen Werte steht. Auf dem Hauptbilde sind die thronende Madonna mit dem Kinde, links die Heiligen Katharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus und in dem Tympanon darüber der segnende Gott-Vater zwischen zwei Engeln dargestellt (S. 20). Auf den zugehörigen Predellabildern, die in verschiedene Hände geraten sind, sieht man u. a. die Kreuztragung und die Heiligen Franziskus und Antonius (S. 21). Das zweite Bild, die sogenannte Madonna Ansidei, für die Kapelle der Familie dieses Namens in der Servitenkirche zu Perugia gemalt (jetzt in der Nationalgalerie in London — S. 22), trägt zwar die Jahreszahl 1507; aber es muß in seiner ersten Anlage um mehrere Jahre früher entstanden sein, da es einen noch schärfer ausgeprägten umbrischen Charakter und auch größere Gebundenheit der Auffassung zeigt als das zuvor genannte Altarbild. Dagegen läßt ein Freskogemälde, das Raffael 1505 in der Kirche San Severo in Perugia auszuführen begann, aber nicht ganz vollendete, in seiner großgedachten Komposition, in ihrer Gliederung und lebendigen Bewegung bei aller Feierlichkeit des Gesamteindrucks bereits etwas von dem Einfluß des Fra Bartolommeo erkennen. Es stellt die Verehrung der heiligen Dreieinigkeit dar, ist aber so zerstört, daß der obere Teil mit dem die Komposition abschließenden Gott-Vater ganz verschwunden ist. Raffael hat anscheinend nur kurze Zeit an diesem Werke in Perugia gearbeitet, da es ihn wieder mächtig nach Florenz zurückzog. Er ließ die Arbeit liegen, und in späteren Jahren empfand man den leeren Raum unter dem Fresko so störend, daß man Perugino beauftragte, ihn mit einer Reihe von Heiligenfiguren zu füllen (S. 30).

Ganz unter der Herrschaft der von Fra Bartolommeo zu hoher Meisterschaft entwickelten Kompositionsgesetze steht das Altarbild der Madonna del Baldacchino

(S. 66), das Raffael unvollendet von Florenz nach Rom nahm und das erst nach seinem Tode, von Schülern fertig gemalt, seine Werkstatt verließ. Wie die vier Heiligen zu beiden Seiten des Thrones der Madonna in feierlicher Haltung und doch lebendig kontrastiert stehen, war ganz im Geiste des Fra Bartolommeo gedacht, während die Madonna selbst, die mit demütiger Bescheidenheit und doch mit einem Anflug mütterlichen Stolzes auf das Kind blickt, ein echt Raffaelisches Gepräge trägt. Sie gehört bereits in die Reihe jener Madonnengestalten, in denen Raffael gewissermaßen das letzte Wort gesagt hat, das er über dieses Thema überhaupt zu sagen wußte. Die beiden oben schwebenden Engel wirken durch ihre heftigen Bewegungen eher störend, als daß sie die Komposition harmonisch abschließen. Sie sind denn auch von Schülern hineingemalt, die sich damit begnügten, die beiden Engel aus dem Fresko in Sa. Maria della Pace in Rom (S. 68) zu kopieren.

Aber nicht die großen Altarbilder sind es, die dem Schaffen Raffaels in seiner florentinischen Periode Richtung und Inhalt gegeben haben. So ganz und gar tritt vielmehr der Madonnenmaler bei Raffael in den Vordergrund, daß alles andre, auch seine Tätigkeit als Bildnismaler dahinter verschwindet. Sein ganzes Sinnen und Trachten ist auf die erschöpfende Behandlung dieses einen Gegenstandes gerichtet, und zu der langen Reihe seiner gemalten Madonnenbilder tritt noch eine Fülle von Zeichnungen hinzu, in denen er entweder jene vorbereitete oder neue Gedanken entwickelte, zu deren Ausführung er später nicht mehr kam. (Vgl. die untenstehende Abbildung.) Denn wie sehr auch die Madonnen Raffaels in ihrer abgeklärten Ruhe, in ihrer harmonischen Geschlossenheit und in dem wunderbaren Zusammenklang mit der Landschaft den Eindruck glücklicher, plötzlich gekommener Eingebungen der Phantasie machen, wenn sie uns auch als scheinbar mühelos, „wie aus dem Nichts geboren“ erscheinen mögen, so sind sie doch, wie die noch zahlreich erhaltenen Einzelstudien und Kompositionsversuche beweisen, Erzeugnisse langsam abwägender Ueberlegung. Darin liegt eben eines der Geheimnisse des Zaubers, der von allen Werken Raffaels ausgeht, daß er die Mühen der Vorarbeiten zu verbergen wußte und jedes seiner Bilder als ein in sich Fertiges auf den Beschauer wirkt. Die allgemeine Empfindung, daß so etwas durch und durch Vollendetes auch leicht und plötzlich geschaffen sein müsse, hat sich am schönsten in der wie es scheint zuerst im 18. Jahrhundert aufgetauchten Sage ausgedrückt, die sich an die Entstehung der Madonna



Entwurf zu einem Madonnabilde
Federzeichnung in der Albertina in Wien

della Sedia knüpft (S. 78). Danach soll Raffael, als er eines Tages durch den Hof des Vatikans schritt und dort eine römische Bäuerin mit ihrem Kinde sitzen sah, durch den Anblick der schönen Gruppe so gefesselt worden sein, daß er nach dem ersten besten Gegenstand in seiner Nähe gegriffen — es war der Boden einer Tonne — und darauf die Gruppe schnell festgehalten habe. Man wollte daraus die anscheinend ungewöhnliche Form des Bildes erklären. Das Rundbild, das Tondo, war aber eine

geläufige Form der florentinischen Maler und Marmorbildner des 15. Jahrhunderts, und das war zugleich das einzige, das Raffael von seinen Vorgängern zu gelegentlicher Verwendung entlehnte, als er das Madonnen-Thema in Angriff nahm. Die Madonna della Sedia war aber das letzte Glied in dieser Entwicklungsreihe, eine florentinische Erinnerung in römische Formen gegossen.

Die einzelnen Stufen dieser Reihe vermögen wir in zeitlicher Folge nicht festzustellen, da Raffael nur vier dieser florentinischen Madonnen, die Madonna im Grünen in Wien (S. 25), die Madonna mit dem Lamme in Madrid (S. 19), die schöne Gärtnerin im Louvre (S. 33) und die Madonna Niccolini bei Lord Cowper (S. 36) mit Jahreszahlen bezeichnet hat, die sich in dem Zeitraum von 1506 bis 1508 bewegen. Während die letztere nur die Madonna mit dem Kinde zeigt, bieten die andern drei eine reichere Gruppierung: zweimal die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, das dritte Mal die Madonna mit dem auf einem Lamme reitenden Kinde und dem Nährvater Joseph. Es läßt sich also nicht einmal behaupten daß Raffael von der einfachsten Gruppe allmählich zu einer reicheren Komposition aufgestiegen sei und zuletzt den architektonischen Gruppenbau innerhalb eines gleichschenkligen Dreiecks bevorzugt habe. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er die verschiedenen Gruppierungen schon von Anfang an ins Auge gefaßt und eine jede innerhalb des vierjährigen Aufenthalts in Florenz zur höchsten Vollendung zu bringen gesucht habe.

Worin die große, epochemachende Neuerung Raffaels als Madonnenmaler besteht, ist sein vollständiger Bruch mit der florentinischen Ueberlieferung. Auch die Florentiner des 15. Jahrhunderts hatten Madonnen und heilige Familien in Mengen gemalt, deren feierliche Kälte und unnahbare Hoheit aber eine Schranke zwischen sich und den Beschauern aufrichteten, so daß wohl die äußere Andacht, die Devotion, nicht aber das Gefühl befriedigt wurde. Raffael riß diese Schranke nieder, indem er, ohne das Andachtsgefühl zu verringern, die Mutter mit dem heiligen Kinde in die Sphäre des bürgerlichen Familienlebens rückte. Es sind rein menschliche Empfindungen, die diese Mutter wie jede andre Mutter beseelen, und das Kind hat die strenge, abweisende Miene des künftigen Weltenrichters verloren, um seiner Zärtlichkeit für die Mutter und seinen kindlichen Spielen zu leben, um Kind unter Kindern zu sein. Welch ein feiner Beobachter muß dieser junge Mann von zweiundzwanzig Jahren gewesen sein, um alle diese Regungen der Kinderseele zu so mannigfaltigem und in jedem Einzelzuge wahren Ausdruck zu bringen! In einem Alter, wo die Mehrzahl seiner Kunstgenossen sicherlich andern Vergnügungen nachging, hat sich Raffael in das Gemütsleben des Kindes vertieft und alles zusammengetragen, was diesem Sinnbilde höchsten Frauenglückes lebendigen Reiz verleihen konnte. Anfangs legte er sich noch trotz starker Betonung der innigsten Zusammengehörigkeit zwischen Mutter und Kind eine scheue Zurückhaltung auf. In der Madonna del Granduca, die den Uebergang von der Gebundenheit der umbrischen Schule zu der seelenvolleren und freieren Auffassung des florentinischen Stils vermittelt (S. 16), kann die Madonna das Wunder, das sie in ihren Armen hält, noch kaum begreifen. Sie wagt nicht, die Augen aufzuschlagen. Aber sie drückt doch das Kind, das sich schutzbegehrend an sie drängt, mit inniger Zärtlichkeit und der glücklichen Gewißheit des Besitzes an sich. Noch lebhafter spricht sich diese Besitzesfreude in der Madonna Tempi (S. 17) aus, und bald kommt noch eine stärkere Bewegung in die Gruppe, indem sich das Kind auf dem Schoße der Mutter aufzurichten sucht und dabei vergnügt mit den Beinen strampelt, wie es der Künstler oft genug im Leben beobachtet hatte (S. 18). Nichts, das er gesehen, ließ er unverwertet, wenn er es auch vorläufig nur in seinen Skizzenbüchern aufbewahrte. Wenn alle Bewegungsmotive einstweilen erschöpft waren, erweiterte er die



* Paris, Louvre

Auf Holz, H. 1,22, B. 0,80

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes
(Die schöne Gärtnerin)

The Virgin with Child and little John 1507

La belle Jardinière

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,71, B. 0,53

Die heilige Katharina von Alexandrien

St. Catherine of Alexandria

Um 1507

Ste-Catherine d'Alexandrie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,56

The Virgin with Child

Maria mit dem Kinde
Um 1507—1508

La Madone avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Panshanger, Lord Cowper

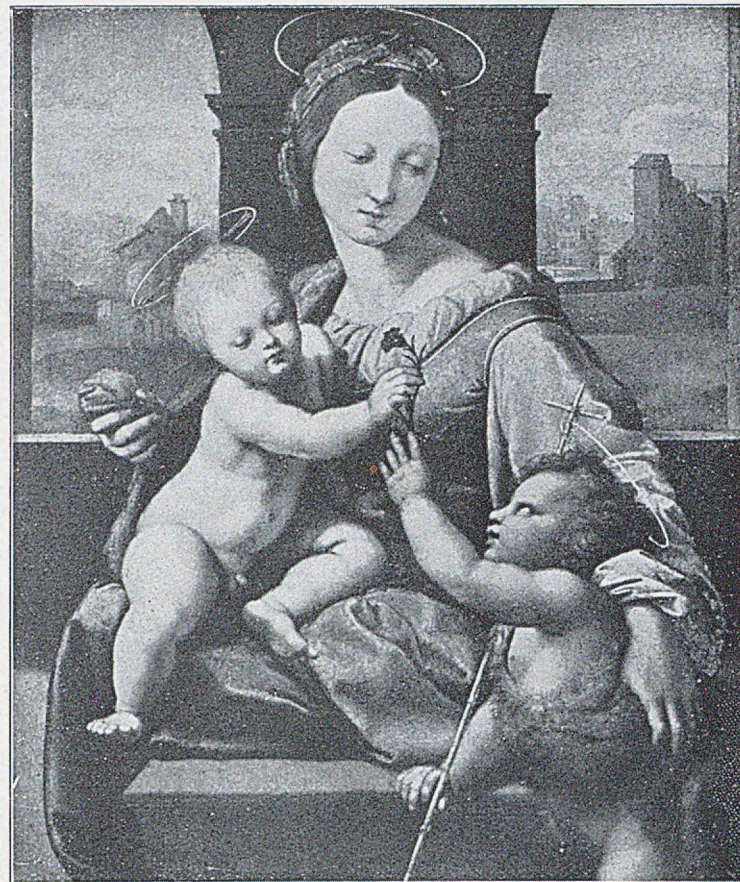
H. 0,68, B. 0,46

Die Grosse Madonna

The great Madonna

1508

La grande Madone



* London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,38, B. 0,33

Madonna mit dem Kinde und St. Johannes

The Madonna with Child and St. John

La Vierge avec l'enfant et St-Jean

Um 1508

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Mackintosh

Auf Leinwand, H. 0,765, B. 0,405

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child

Um 1510

La Madone avec l'enfant



* Budapest, Museum der bildenden Künste

Auf Holz, H. 0,25, B. 0,20

Madonna Esterhazy

The Holy Virgin Esterhazy Um 1508—1510

La Vierge Esterhazy

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Petersburg, Eremitage

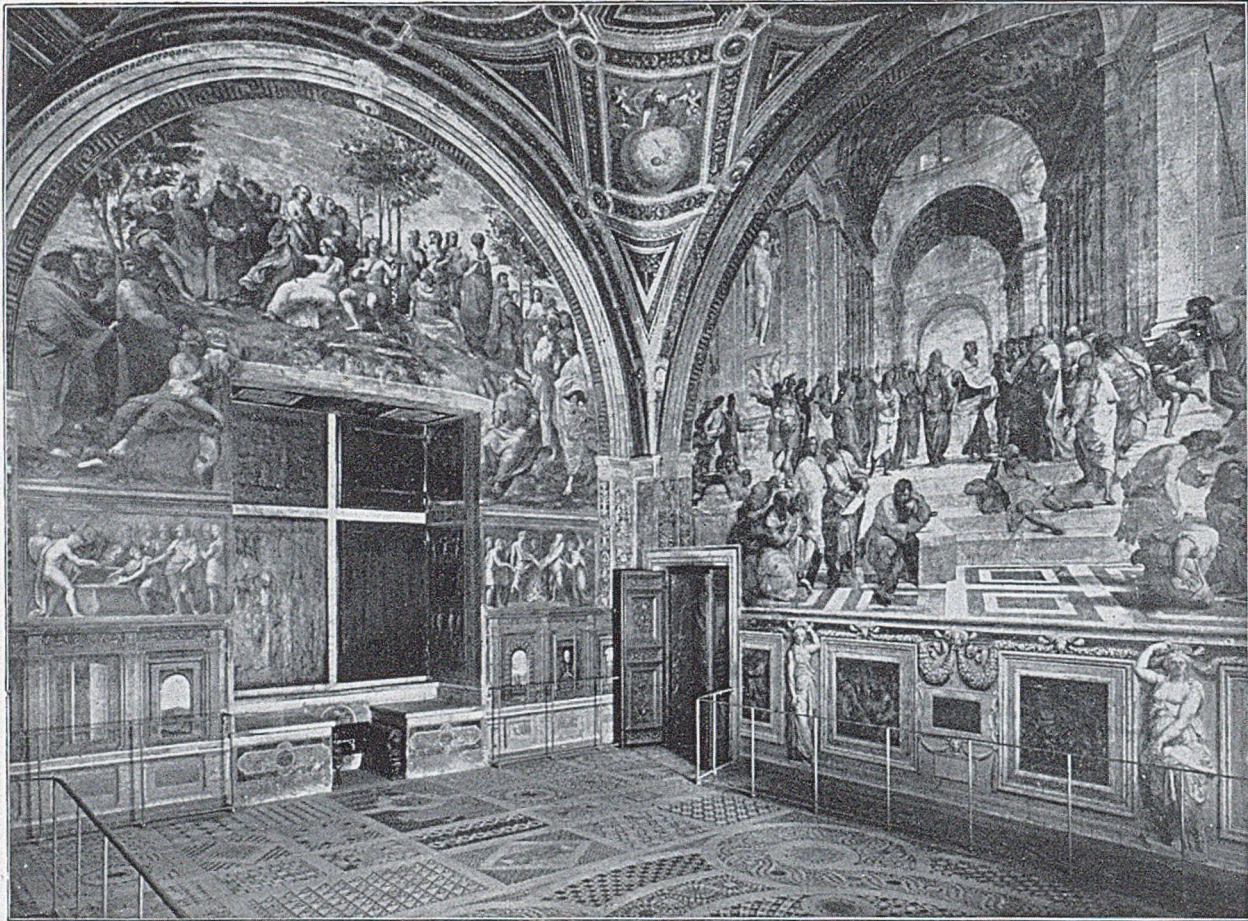
Auf Leinwand, Durchmesser 0,95

Maria mit dem Kinde und Johannes
(Madonna aus dem Hause Alba)

The Virgin with Child and little St. John Um 1508

La Madone avec l'enfant et St-Jean

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

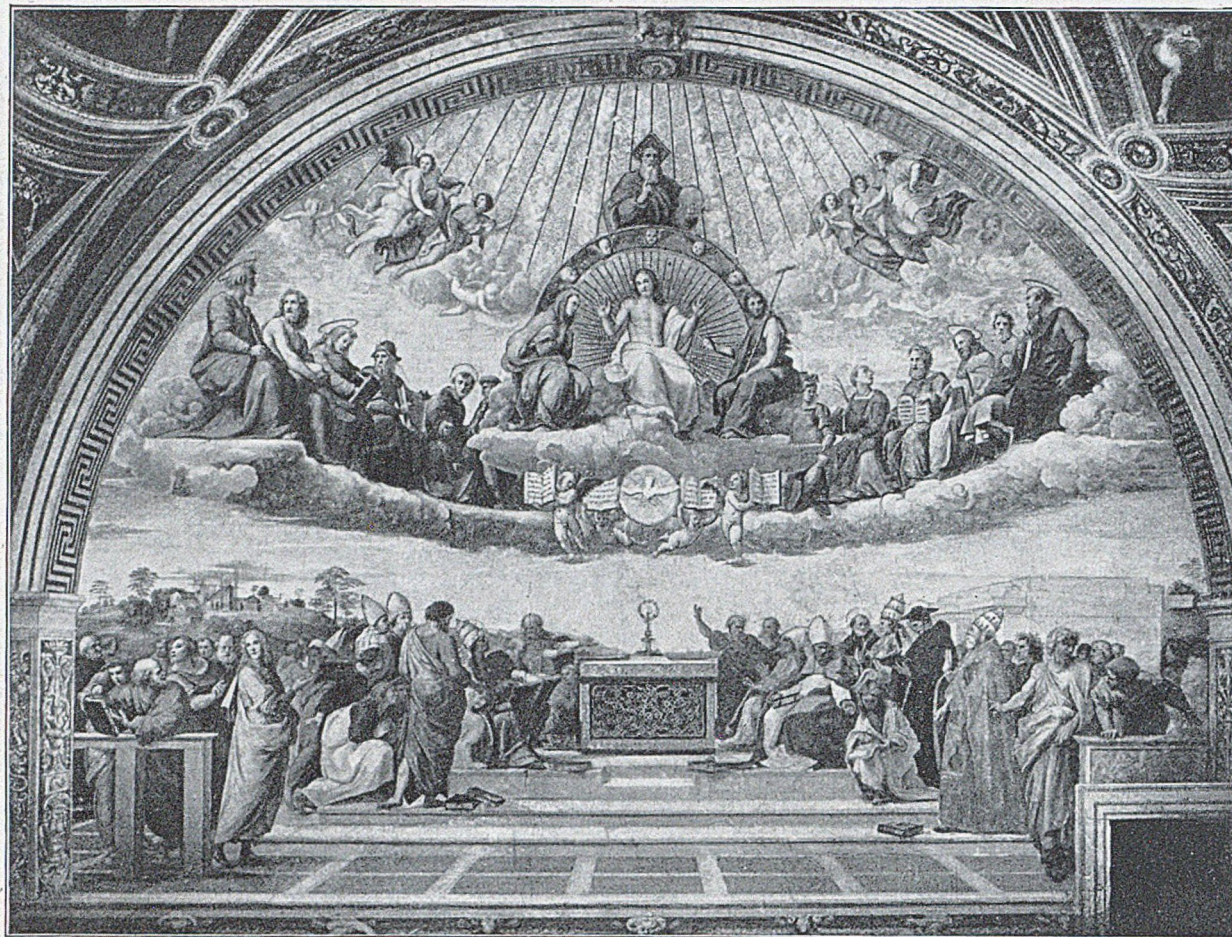


* Rom, Vatikan

Fresko

Stanza della Segnatura
1508—1511

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Vatikan

Fresko

The Church triumphant

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

Stanza della Segnatura 1508—1511

Le triomphe de l'église

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Bologna, Pinakothek

Auf Leinwand, H. 2,20, B. 1,36

St. Cecilia

Die heilige Cäcilie
Um 1515

Ste-Cécile

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Palazzo Barberini

Auf Holz, H. 0,85, B. 0,60

The Fornarina

Die sogenannte Fornarina
Um 1515

La Fornarine

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Palazzo Pitti

Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,60

Die Dame mit dem Schleier
(La donna velata)
Um 1515

The Lady with the Veil

La dame au voile

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,67

Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione

Portrait of the Count Balthasar Castiglione 1515

Portrait du comte Balthazar Castiglione

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 2,65, B. 1,96

Die Sixtinische Madonna

The Madonna of St. Sixtus

Um 1515—1519

La Vierge de St-Sixte

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, Durchmesser 0,71

The Virgin on the Chair

Madonna della Sedia
1516

La Vierge à la chaise

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,55

Madonna della Tenda

The Virgin della Tenda

Nach 1516

La Vierge della Tenda

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum

The Visitation

Die Begegnung Mariä mit Elisabeth

Um 1519

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,45

La visitation

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

