

Unverkäufliche Leseprobe



Jürg Meyer zur Capellen
Raffael

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-60091-3

Vorwort

Raffael steht neben Leonardo und Michelangelo für die Kunst der italienischen Hochrenaissance. Als Jüngstem dieser drei, der bereits mit 37 Jahren verstarb, haftete ihm schon früh die Aura des jugendlichen, genialen Künstlers an, in der ihn die Nachwelt gern gesehen hat. Hier soll es darum gehen, etwas nüchterner die Entwicklungsschritte des jungen begabten Künstlers zu jener schöpferischen Höhe zu verfolgen, die Raffael in seiner römischen Zeit erreichte. Meine Vorgehensweise folgt dem klassischen, letztlich von dem italienischen Kunsthistoriographen Giorgio Vasari entworfenen Modell, indem sie den künstlerischen Werdegang mit der Betrachtung ausgewählter Werke verbindet. Das Verfahren erscheint gerade im Fall von Raffael sinnvoll, da sein Lebenswerk vergleichsweise überschaubar und zudem gut dokumentiert ist.

Raffael war auf verschiedenen Gebieten tätig. Die Zeichnung bildete jeweils den Ausgangspunkt für seine Arbeiten auf den Feldern der Tafelmalerei, der Wandmalerei, der Teppiche sowie der Architektur. Schließlich spielte für ihn auch die Druckgraphik als Mittel künstlerischer Bildpropaganda eine Rolle. Ich habe den Schwerpunkt auf die Malerei gelegt, da sich gerade an ihr präzise Vorstellungen von der Kunst Raffaels entwickeln lassen. Auf den ersten Blick erscheinen seine malerischen Werke oft einfach, bei näherer Betrachtung aber offenbaren viele von ihnen einen komplexen Gehalt. Den tieferen Sinn kann ich hier nur knapp skizzieren und verweise daher auf weitergehende Erörterungen in meiner bisher dreibändigen Werkmonographie, in der alle Arbeiten außer den Wandmalereien und den Teppichfolgen erfasst sind.

Nach einer längeren Pause ist das Interesse am Schaffen Raffaels in letzter Zeit neu erwacht. Zahlreiche Publikationen entstanden zum Gesamtwerk des Künstlers ebenso wie zu einzel-

nen Themen seiner unterschiedlichen Schaffensbereiche. In das Literaturverzeichnis habe ich nach Möglichkeit deutschsprachige Publikationen aufgenommen, doch mussten daneben auch Veröffentlichungen in italienischer und englischer Sprache treten. Da insbesondere die römische Zeit des Künstlers reich dokumentiert ist und viele Urkunden die Position Raffaels sowie sein unmittelbares Umfeld erhellen, gebe ich im Text die jeweiligen Daten mit Tag, Monat und Jahr an, so dass die Dokumente leicht im Quellenwerk von John Shearman nachzuschlagen sind.

Originaldokument

© Verlag C.H.Beck

I. Raffaels Herkunft und seine Anfänge in Umbrien

Raffael wurde 1483 in Urbino geboren. Seine Mutter Magia war die Tochter des wohlhabenden Händlers Battista di Niccolò Ciarla. Der um 1440 geborene Vater Giovanni Santi stammte aus einer gleichfalls relativ begüterten, ursprünglich in dem kleinen Ort Colbordolo ansässigen Familie. Giovanni Santi hatte mit Magia neben Raffael zwei weitere Kinder, die indes noch zu Lebzeiten des Vaters verstarben. Nach dem Tod der Magia 1491 heiratete Giovanni im darauffolgenden Jahr Bernardina, die Tochter eines Goldschmieds. Er selbst verstarb bereits 1494, und die gemeinsame nachgeborene Tochter überlebte das Kindesalter nicht. Mit elf Jahren war Raffael damit Waise. Aus den Dokumenten erfahren wir einiges über seine Verwandtschaft, über kleinere Erbschaften und den langen Rechtsstreit um die testamentarischen Verfügungen seines Vaters. Die konkreten Lebensbedingungen des jungen Raffael bleiben dennoch weitgehend im Dunkeln.

Für unser Bild von seinen frühen Jahren ist die Position Giovanni Santis am Hof von Urbino allerdings von besonderer Bedeutung. Seit den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts war Giovanni für das Fürstenpaar Guidobaldo da Montefeltro und

Elisabetta Gonzaga tätig und hatte die Stellung eines Hofmalers inne. Dennoch war es ihm möglich, auch für andere Auftraggeber Werke auszuführen. Beispielsweise erhielt er 1493 die Erlaubnis, nach Mantua zu gehen, um Bildnisse für Isabella d'Este zu malen. Die Markgräfin war nach Ausweis eines Briefes mit dem strengen Porträtstil des eigenen Hofmalers Andrea Mantegna unzufrieden und erwartete vermutlich schmeichelhaftere Darstellungen ihrer Person.

Giovanni Santi hat in der Kunstgeschichtsschreibung lange Zeit keine glückliche Beurteilung erfahren, obwohl oder gerade weil man sich mit ihm als dem Vater Raffaels befasste. In jüngerer Zeit wird man seiner nüchternen, aber handwerklich gediegenen Arbeitsweise eher gerecht und sieht in seinen Arbeiten, insbesondere in seinen Zeichnungen, die ersten Anleitungen für den jungen Raffael (Varese 1994). Von besonderem historischem Wert ist die Federigo da Montefeltro gewidmete Reimchronik Giovanni Santis. Darin erwähnt er seine späte Entscheidung für den Beruf des Malers, charakterisiert eine Reihe von zeitgenössischen Künstlern und belegt seine Kenntnis vom aktuellen Kunstgeschehen, das er auf Reisen kennengelernt hatte.

Auch die kulturelle und politische Situation im Stadtstaat Urbino ist wichtig für das Verständnis der Anfänge Raffaels. Der Heerführer (*Condottiere*) Federigo II. da Montefeltro (1422–1482), dessen militärische Ruhmestaten ebenso bekannt waren wie seine Fürsorge für die Bevölkerung seines Territoriums, hatte die Architekten Luciano Laurana und Francesco di Giorgio für die Errichtung seines urbinatischen Herrschersitzes gewonnen. Wenngleich unvollendet geblieben, wurde das Bauwerk mit seiner Ausstattung zu einem Musterbeispiel für die Palastarchitektur der Zeit. Federigos Biograph Vespasiano di Bisticci überliefert zudem die ausgeprägten humanistischen, namentlich literarischen Interessen seines Herrn, die auch sein Sohn und unmittelbarer Nachfolger Guidobaldo (1472–1508) teilte.

Dieser stand nach ersten militärischen Erfolgen als *Condottiere* im Dienst des Papstes Innozenz VIII. (*Generale della Chiesa*). Er übernahm nach dem Tode des Vaters 1482 die Herr-

schaft über das Herzogtum Urbino. Die Heirat mit Elisabetta Gonzaga von Mantua im Jahre 1488 festigte vorerst seine politische Position in Mittelitalien. 1502 aber wurde Urbino von den Truppen Cesare Borgias, des Sohnes von Papst Alexander VI., eingenommen. Mit dem Tod Alexanders im August 1503 erhielt Guidobaldo jedoch die Herrschaft zurück. Es folgten ruhigere Jahre, die indes von der Tatsache überschattet wurden, dass Guidobaldo ohne natürliche Erben geblieben war. So berief er im Jahr 1504 seinen Neffen Francesco Maria della Rovere, einen Verwandten von Papst Julius II., zu seinem Nachfolger, um über seinen Tod hinaus die urbinatische Herrschaft zu sichern.

Unter Federigo und Guidobaldo stellte Urbino ein Musterbeispiel des italienischen Fürstenhofes mit einem regen kulturellen, vor allem geistig-literarischen Leben dar. Doch die Bildenden Künste spielten eine nachgeordnete Rolle, und es entstand hier weder eine eigene Malerschule, noch wurde die Malerei von herausragenden Persönlichkeiten repräsentiert. Anders war es beispielsweise in Mantua, wo die Gonzaga der Malerei eine bedeutende Rolle in der Repräsentation ihres Herrscherhauses zuwiesen. Sie verpflichteten zunächst Mantegna und später Giulio Romano als Hofmaler und machten damit Mantua zu einem Zentrum der Künste. Federigo da Montefeltro zog nur gelegentlich bekannte Maler wie Melozzo da Forlì (1438–1494) oder Piero della Francesca (ca. 1416–1492) zu Aufträgen heran. Auf den Letzteren geht die berühmte, ab 1482 in der Kirche San Bernardino in Urbino aufgestellte und heute in der Brera in Mailand aufbewahrte *Pala Montefeltro* zurück. Dieses bedeutendste Renaissancegemälde Urbinos dürfte zahlreiche Künstler, unter ihnen zweifellos auch Raffael, angeregt haben. Doch es ist bezeichnend, dass Maler von geringerer Bedeutung am urbinatischen Hof eine dauerhaftere Rolle spielten, so etwa Justus van Gent (dokumentiert 1460–1480), der zwischen 1472 und 1475 im *Studiolo* des Palazzo Ducale an dem bekannten Zyklus der *Uomini Illustri*, der «berühmten Männer», und dem der *Arti Liberali* arbeitete.

Die Guidobaldo da Montefeltro gewidmete Reimchronik Gio-

vanni Santis belegt, dass Raffaels Vater auch als Hofmann (*cortegiano*) zum herzoglichen Kreis gehörte. Damit war er eine jener Personen mit gründlicher Bildung und guten Manieren, die an den Höfen der Zeit eine herausgehobene Rolle spielten und deren Atmosphäre weitgehend bestimmten. Baldassare Castiglione hat knapp eine Generation später das Ideal des Hofmanns in seiner berühmten Schrift *Libro del Cortegiano* formuliert und sich darin explizit auf den Hof von Urbino unter Guidobaldo da Montefeltro bezogen. Seine Charakterisierung des Hofmanns gibt eine recht genaue Vorstellung vom geistigen Klima jener Tage. In dem Zirkel am Hofe Guidobaldos waren illustre Teilnehmer zugegen, neben Castiglione unter anderen Pietro Bembo, Bernardo Dovizi (der spätere Kardinal Bibbiena), Cesare und Elisabetta Gonzaga, Giuliano de' Medici sowie der Herzog selbst und Francesco Maria della Rovere. Man diskutierte die Fragen des Hoflebens, ein Angelpunkt der Gespräche waren die Bildung, die den Hofmann auszeichnete, und seine guten Sitten. Auch Giovanni Santi muss diesem Ideal entsprechen haben, und er wird in gewisser Weise zu den *familiari* des Hofes, den der fürstlichen Familie zugerechneten Personen, gehört haben. Seine Position dürfte eine der Voraussetzungen für die spätere Karriere seines Sohnes Raffael gewesen sein, der in seiner römischen Zeit zu einigen der im *Libro del Cortegiano* genannten Personen enge Beziehungen unterhielt.

Für den elfjährigen Raffael erfolgte mit dem Tod des Vaters im Jahre 1494 eine weitreichende Zäsur, da der minderjährige angehende Künstler dessen Stellung noch nicht einnehmen konnte. Als der einzige männliche Nachkomme Giovanni Santis wird er der Erbe der väterlichen Werkstatt gewesen sein. Man darf wohl davon ausgehen, dass er seine Ausbildung wie zuvor auch weiterhin in der Werkstatt erhielt, die nach dem Tode Giovanni Santis möglicherweise von dem seit 1483 als Mitarbeiter (*famulus*) dokumentierten Evangelista di Pian di Meleto geleitet wurde. Raffael stand zur Schulung immerhin Giovanni Santis Nachlass an Gemälden und Skizzen zur Verfügung. Auch wird er sich an Kunstwerken der näheren Umgebung orientiert haben, wie etwa an der eben erwähnten *Pala Montefeltro* des Piero della

Francesca. Es fehlen indes konkrete urkundliche Belege für künstlerische Aktivitäten des jungen Raffael in den Jahren unmittelbar nach dem Tod des Vaters.

Zu Beginn des neuen Jahrhunderts erhielt Raffael jedoch den Auftrag zu einem großen Altarwerk. Es handelt sich dabei um das Altarbild *San Nicola da Tolentino*, welches der erst 17-Jährige für die Cappella Baronci in der Kirche Sant'Agostino in Città di Castello schuf (Abb. 10). Der hl. Nikolaus von Tolentino war ein 1446 kanonisierter Augustinermönch des 13. Jahrhunderts, der in Umbrien und den Marken besondere Popularität genoss. Erhalten sind die Dokumente zur Bestellung des Altarbildes vom 10. Dezember 1500 sowie zu dessen Auslieferung vom 13. September 1501. 1789 beschädigte ein Erdbeben das Bild, von dem heute nur noch Fragmente in den Museen von Neapel, Brescia und Paris erhalten sind.

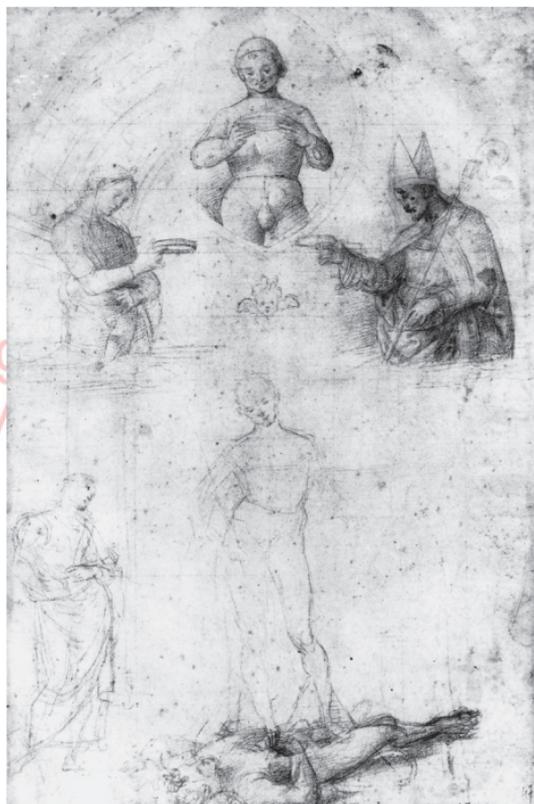
Die Tatsache, dass ohne erkennbare Vorstufen ein so großes Werk aus den Jugendjahren Raffaels überliefert ist, bedarf einer Erläuterung. So ist zunächst festzustellen, dass nach dem Wortlaut der Urkunden der Auftrag an Raffael und Evangelista di Pian di Meleto erging. Man kann annehmen, dass sich der Auftraggeber Andrea Baronci für die Realisierung des aufwendigen Altarbildes an die Santi-Werkstatt wandte. Raffael stand ihr vermutlich als legitimer Erbe vor, während der erfahrene Mitarbeiter Evangelista die eigentliche Leitung innehat haben dürfte. Der Auftrag wäre demnach weniger direkt an den jungen Raffael als vielmehr an eine Werkstatt ergangen, der man Vertrauen entgegenbrachte und die zu einem günstigen Preis arbeitete. Auf den letzteren Aspekt lässt die eher geringe Entlohnung für das Altarbild von der Größe von ca. 3,90 x 2,30 Metern mit 33 Golddukaten schließen; Perugino, die bekannteste Künstlerpersönlichkeit der Region, erhielt beispielsweise 80 Golddukaten für sein in dieser Zeit entstandenes, etwas kleineres Altargemälde der *Hl. Familie der Jungfrau* (heute in Marseille).

Zu Raffaels *Pala di San Nicola da Tolentino* ist neben Einzelzeichnungen auch eine eigenhändige *Kompositionsstudie* erhalten

(Abb. 1), welche das Bildkonzept im Wesentlichen fasst (Chapman 2004, S. 100 ff.). Raffael wählte für die Gesamtanlage, die mit Hilfe der weiteren Skizzen und der Fragmente zu erschließen ist, ein konventionelles Darstellungsschema in strenger Symmetrie mit einem Aufbau in zwei Registern: einer unteren irdischen Zone mit dem Heiligen und einer oberen himmlischen mit Gottvater. Inmitten einer sich in die Landschaft öffnenden Architektur steht der siegreiche Heilige über einem Dämon, der am Boden liegt. Er ist umgeben von vier Engeln, von denen die Kompositionsstudie nur jenen zur Linken zeigt. Über ihm erscheint Gottvater in der mandelförmigen Gloriole (Mandorla), flankiert von Maria und einem weiteren Heiligen. Dieser beeindruckende Entwurf erweist bereits eine Sicherheit, die für einen so jungen Künstler beachtlich ist. In den skizzierten Partien, wie etwa im stehenden Heiligen in der Mitte, werden Anklänge an Luca Signorelli erkennbar, die sich in anderen frühen Studien Raffaels gleichfalls beobachten lassen. Das Blatt ist auch insofern von Interesse, als es unterschiedliche Typen von Zeichnungen aufweist. Neben knappen Skizzen finden sich sogenannte *garzone*-Zeichnungen, also Studien, für welche Werkstattmitglieder (*garzoni*) jene Positionen einnahmen, die für die Figuren der Komposition gewünscht wurden. Der junge Mann, der oben auf dem Blatt in der Mandorla erscheint, ist dafür ein klassisches Beispiel: Er gibt als Studienobjekt das Vorbild für die Figur Gottvaters, die im ausgeführten Gemälde hier ihren Platz bekommen sollte (Abb. 10).

Die erhaltenen Bruchstücke des Altarblattes erweisen, dass zumindest zwei Künstler am Werk waren, wobei man den zweiten mit Evangelista di Pian di Meleto identifizieren kann. Es hat jedoch den Anschein, dass Raffael nicht nur die wesentliche Vorbereitung besorgte, sondern auch den größten Teil der maleischen Realisierung. Die Ausführung der Figur Gottvaters dürfte sich Raffael weitgehend selbst vorbehalten haben. Diese ist mit kräftigen Pinselstrichen gemalt und fein modelliert, während die Köpfe der Cherubim weniger differenziert sind – man darf darin den Beitrag eines Mitarbeiters erblicken. Die Gestaltung der überlängten Finger Gottvaters zeigt einen noch trocke-

Orig
© V



I Kompositionsstudie
zum Altarbild San Nicola
da Tolentino, ca. 1500.
Lille, Musée des Beaux-
Arts. Zeichnung,
39,4 x 26,3 cm

nen Naturalismus, der sich wohl von Giovanni Santi herleitet. Anders als die späteren Gemälde Raffaels verrät seine Malweise hier noch keine Auseinandersetzung mit Perugino.

Raffael muss mit seinem ersten monumentalen Werk in Città di Castello großen Anklang gefunden haben. Nur wenige Zeit später erhielt er von Domenico Tommaso de'Gavari, der wie Andrea Baronci einer einflussreichen Familie der Stadt angehörte, den Auftrag zu einem weiteren Altarbild. Es handelt sich um die signierte und 1503 datierte *Kreuzigung*, die sich heute in der Londoner National Gallery befindet (Abb. 11). Die genaue Auftragslage ist nicht dokumentarisch überliefert, doch wird der Auftraggeber explizit in der Inschrift erwähnt, die sich an dem

heute noch erhaltenen originalen steinernen Rahmen befindet (HOC. OPVS. FIERI. FECIT. DNICVS/THOME. DEGAVARIS. MDIII.). Da die Ausführung des Altarbildes mit seinen Predellen, von denen zwei erhalten sind, einige Zeit in Anspruch genommen haben muss, darf man vermuten, dass die Auftragsvergabe bald nach der Vollendung des Altarbildes *San Nicola da Tolentino* erfolgte. Das Altarblatt mit halbrundem Abschluss zeigt vor einer weiten, hügeligen Landschaft den von zwei schwebenden Engeln flankierten Christus am Kreuz. Vorn knien zu Seiten des Kreuzes der hl. Hieronymus und Maria Magdalena, hinter ihnen stehen Maria und Johannes. Der Gedanke der Buße kommt in den knienden Heiligen zum Ausdruck, auf das Sakrament verweisen die beiden Engel, die das Blut Christi mit Kelchen auffangen.

Zwischen der Ausführung der beiden ersten Altartafeln Raffaels lag nur ein kurzer Zeitraum, und so überrascht die stilistische Entwicklung des jungen Künstlers. In der *Kreuzigung* ist nun die Orientierung an der Kunst des damals vorherrschenden umbrischen Meisters Pietro Perugino (ca. 1450–1523) unverkennbar: etwa in den gezierten Bewegungen der Figuren mit ihrem instabilen Stehen, in den reich gefältelten Gewändern und in der Idealität stereotyper Gesichter, die in Blick und Ausdruck eine stimmungsvolle Einheit bilden. Die zarten, dünnen Farbschichten der Hautpartien kontrastieren mit den kräftigeren Akzenten der Gewänder und sind gut vergleichbar mit der Malweise Peruginos. Bereits Vasari hat den Stil der *Kreuzigung* treffend bezeichnet: «... verließ Raffael Perugia und begab sich mit einigen seiner Freunde nach Città di Castello. Dort malte er in jenem Stil [des Pietro Perugino] ... eine Kreuzigung für die Kirche San Domenico, die niemand für ein Werk Raffaels halten würde, wenn nicht sein Name darauf geschrieben stünde [auf dem Kreuzstamm: RAPHAEL VRBIN/AS/P].» (Vasari 2004, S. 21)

Das Fehlen von Elementen der Kunst Peruginos im Altarblatt *San Nicola da Tolentino* und deren Vorherrschen in der nur wenig späteren *Kreuzigung* lassen nur eine plausible Deutung zu: Raffael muss unmittelbar nach Beendigung seines ersten großen Werkes Kontakt mit Perugino aufgenommen haben, und er mag

einige Zeit als Mitarbeiter in dessen Werkstatt tätig gewesen sein. In kürzester Zeit adaptierte er den Stil des damals anerkannten Meisters, den ihm auch noch sein Vater als vorbildlich gepriesen haben mag. Die von Vasari berichtete Überlieferung, derzufolge Giovanni Santi für seinen Sohn eine Lehrzeit bei Perugino arrangiert habe, zeitigte eine lange Nachwirkung in der Forschungsliteratur, ist aber schon aufgrund der stilistischen Diskrepanzen der beiden Altarwerke auszuschließen. Zugleich zeigen sich in der *Kreuzigung* Ansätze, die über Perugino hinausweisen: In der energischen Anordnung der Assistenzfiguren und deren deutlich koordinierten Gesten und Blickrichtungen löst sich Raffael von der Unbestimmtheit peruginesker Figurenensembles. Der Künstler wird der Malerei Peruginos zwar ein tiefes Verständnis entgegengebracht, zugleich aber deren Grenzen gespürt haben. So darf seine Adaption von Peruginos Formensprache als reflektierter Vorgang eines bemerkenswert reifen jungen Künstlers verstanden werden.

[...]