



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Oehring, Karl: Raffael in seiner Bedeutung als Architekt

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

wirkungsvolle Kundgebung erhofft, die zur Aufmerksamkeit auf die Lage der Kolonie, zur gerechten Abwägung des Maßes der aufzubürenden Lasten und zu einer Reform des Zolltarifs führen sollte. Das Ergebnis war eine ungeschickte und damit von Anfang an aussichtslose persönliche Heze gegen den Gouverneur.

Da die Urteilsbegründung dem Gouverneur die verlangte Bestätigung seiner sachlichen Darstellung gegeben hatte, fühlte er sich in der Lage, in verständlicher Weise den frühern Mitgliedern des Gouvernementsrats die Wiederannahme ihrer Mandate zu empfehlen. Und als dieser Versuch bedauerlicherweise nur von einem Teil der andern Seite Entgegenkommen fand, entschloß sich der Gouverneur, dem allgemeinen Wunsche Rechnung tragend, einen neuen Gouvernementsrat zu bilden. Er ist aus drei der frühern Mitglieder und vier neuen Herren zusammengesetzt. Die Einberufung des neuen Gouvernementsrats ist auf den 12. August erfolgt. Natürlich wird auch er sich mit der Abwägung der von der Kolonie zu tragenden Steuerlasten zu befassen haben.



Raffael in seiner Bedeutung als Architekt

Von Karl Oehring



achdem zwei vorbereitende Bände des Theobald Hofmannschen Werkes in den vorigen Jahren bei Gilbers in Leipzig erschienen waren, ist uns jetzt der dritte Band dieses sehr groß angelegten Werkes geschenkt worden. Seinem Titel nach: 1. Teil, Raffaels Werdegang als Architekt; 2. Teil, Raffaels eigne Häuser in Rom, trägt uns der erste Teil in den Kernpunkt der ganzen Frage, die hier aufgerollt werden soll: Was hat Raffael aus eigener Tiefe in baukünstlerischer Hinsicht seiner Zeit gegeben, und wie ist seine Tätigkeit als Architekt zu bewerten?

Malerei, Plastik und Architektur gingen in jenen Zeiten noch mehr Hand in Hand als heutzutage, wo doch immerhin auch von einer Beeinflussung der Architekten durch Maler und Kunstgewerbler gesprochen werden kann. Die Malerei ist so viel beweglicher als die in gewisser Beziehung schwerfällige Baukunst, der Maler kann mit seinem Pinsel alle möglichen Spielereien seiner Phantasie festhalten, die der Baukünstler wegen der Kostspieligkeit eines solchen Experiments und der im allgemeinen geringen Anzahl der praktischen Bauaufgaben nicht mitmachen kann. Daher kommt es denn auch, daß viele Architekten ihr Denken und Fühlen mehr in ihren Entwürfen, Handskizzen und Malereien als in ausgeführten Bauten haben niederlegen müssen. Zur Beurteilung der Persönlichkeit wird man jedenfalls immer diese Blätter mit heranziehen. Wieviel von ihrer Kunst haben zum Beispiel Männer wie Friedrich Schinkel und Gottfried Semper in ihren Blättern der Nachwelt überliefert!

Im fünfzehnten Jahrhundert hatte man nun gerade angefangen, statt der frühern prächtigen, goldigen Hintergründe den Bildern landschaftliche Hintergründe in immer vollkommenerer Weise zu geben. Da aber der dargestellte Vorgang meist biblischer Natur war, so kam es doch darauf an, eine gewisse Pracht auch im Hintergrunde zu entfalten. Vielfach waren auch die Bilder al fresco auf architektonisch umrahmte Wandflächen aufgetragen, oder der Gegenstand der Darstellung spielte sich vor einer Stadt, vor einem Gebäude oder in einem solchen ab, sodaß Architekturteile im Hintergrunde des Bildes jedenfalls damals viel gebräuchlicher waren als heutzutage. In Umbrien, dem kleinen Herzogtum in Toscana, hatte sich, genährt durch die Baulust der Herzöge, die Gewohnheit noch mehr als anderswo herausgebildet. Pietro de Franceschi und Melozzo da Forli, zwei Vertreter der umbrischen Malerschule des Quattrocento, sind vielleicht die „gelehrtesten“ Maler dieses Jahrhunderts, und zwar gelehrt besonders in der Perspektive, die wissenschaftlich begründet zu haben bekanntlich ein Verdienst der italienischen Renaissance ist. Pietro de Franceschi hat nun zwei Männer in der edeln Kunst unterwiesen, deren Einfluß auf den heranwachsenden Raffael bestimmend gewesen ist: Giovanni Santi, den Vater Raffaels, und Pietro Perugino in Perugia, den Lehrer Raffaels seit des Vaters Tode (1494), der in des Sohnes erstem Lebensjahre erfolgte. Daher ist es also zu erklären, daß der junge Raffael erstens eine gründliche Ausbildung im geometrischen Zeichnen und besonders in der malerischen Perspektive erhielt, was von jener Schule für die wichtigste Grundlage des Malens gehalten wurde, und daß andererseits eine große Anzahl seiner Gemälde baukünstlerische Hintergründe zeigen, die sich anfangs noch schlicht, allmählich immer großartiger, weiträumiger, phantasiereicher gestalten. Und diese architektonischen Formen arten nicht in Spielereien aus, wie wir es in unsrer modernen Kunst oft beobachten, sondern sie zeugen von der liebevollsten Vertiefung und von der ernstesten Arbeit. Es ist lehrreich, an Hand der guten Abbildungen des Hofmannschen Werkes den Werdegang des jungen Künstlers zu verfolgen, insbesondere aber zu beobachten, wie er bald gerade in architektonischer Beziehung seinen Lehrer überflügelt. Besonders kennzeichnend in dieser Hinsicht ist die Gegenüberstellung zweier Bilder: der Vermählung von Perugino (im städtischen Museum in Caen) und der Darstellung desselben Gegenstandes von Raffael (in der Brera in Mailand, 1504). In bezug auf die Figuren erkennen wir noch eine gewisse Abhängigkeit von dem Lehrer, wenn schon Feinheiten in der Bewegung das tiefere Empfinden Raffaels zeigen; vergleichen wir jedoch die Formen des Tempels im Hintergrunde, „so müssen wir bekennen, daß Pietro im Banne der Frührenaissance beharrte, während Raffael zur Hochrenaissance fortschritt“. Der Verfasser hat sich der Mühe unterzogen, aus der schaubildlichen Darstellung die geometrische Ansicht zurückzukonstruieren, woraus sich die Sorgfalt der Raffaelschen Arbeit noch schlagender ergibt. Die Anregungen zu diesem tiefem Eindringen in die Formenwelt der klassischen Kunst hat Raffael wohl hauptsächlich dem Neubau des umbrischen Schlosses des Guidobaldo zu verdanken, das von dem Dalmatiner

Luciano da Laurana in Urbino erbaut wurde und den Zeitgenossen als die schönste Fürstenwohnung galt. Insbesondere der Schloßhof und die Innendekoration trägt fast ausgeprägten Hochrenaissancecharakter. Hier hat Raffael also gelernt, und es ist der hervorstechendste Charakterzug seines Genius, daß er feinfühlig und schnell die Elemente in sich verarbeitete, die zur Höhe führten.

Sein volles Können entfaltete der junge Künstler dann seit 1508 in Rom, wo er die Stanzten des Vatikans mit mächtigen Fresken schmückte. Die Schule von Athen (bis 1511) und die Vertreibung des Heliodor (bis 1514) insbesondere zeigen in ihren architektonischen Hintergründen ganz bedeutende Fortschritte. Zu jenen ist eine Skizze von Bramante erhalten. Hofmann gibt die Grundrisse zur Bramanteschen Skizze und Raffaels Durchbildung wieder, „um zu zeigen, daß Raffael die von Bramante skizzierte Idee erst durchaus umarbeiten mußte. . . . Raffael konnte mit ihr ohne weiteres nichts machen, da sie perspektivisch stark verzeichnet ist. Höchst staunenswert und charakteristisch für Raffaels Auffassung ist aber das, was er aus ihr machte. . . .“ In der Tat, höchst staunenswert! Aber gerade aus diesem Beispiel folgt für mich, daß Raffael voll feinen Verständnisses für die vollendete, formale Durchbildung war, doch für einen großen, baukünstlerischen Gedanken gern die Hilfe anderer annahm. Er zeigt sich gerade hier bedeutender als Maler denn als Architekt. Bramante weist ihn in seiner Skizze auf die Kuppel als architektonisches Grundmotiv hin, und — wir wissen nicht, wieviel Anregung noch die persönliche Aussprache gebracht hat. Hofmann sagt, die Bramantesche Skizze „gab zwar das Motiv, nicht aber die Durchbildung“, das heißt eben das Architektonische, nicht das Malerische, denn für den Architekten ist Hauptsache: der Baugedanke und Nebensache: Darstellung auf dem Papier; für den Maler ist die Darstellung viel wichtiger. Raffael hat während seines kurzen Lebens keine fruchtbaren Architektur motive seiner Mitwelt geschenkt wie Bramante oder Michelangelo, wohl aber hat er überall Anregungen aufnehmend und dabei feinfühlig das Gute vom Schlechten sondernd in seinen Werken die ganze baukünstlerische Technik seiner Zeit in hoher Vollendung zum Ausdruck gebracht. „So stand er denn mit seinen Schülern wenige Jahre nach Bramantes Ableben im Zenit der Hochrenaissance nicht nur als Maler, sondern auch als Architekt.“

Der zweite Teil des Bandes enthält sehr eingehende Untersuchungen über die Tätigkeit Raffaels im Borgo vor dem Sankt Peter und über seine Besitzungen. Gebaut hat er hier den Palazzo dell' Aquila im Jahre 1516, den bekannten sehr reich ornamentierten Palast, der lange Zeit irrtümlicherweise für seinen eignen gehalten wurde. Dieses Gebäude ist 1661 beim Bau der Berninischen Kolonnaden gefallen, seine Formen sind jedoch in Skizzen erhalten. Wo ist nun Raffaels eigener Palast zu suchen, der in den Berichten öfters erwähnt wird? Man wird Hofmann nach seinen Ausführungen beipflichten, wenn er einen Palazzo Raffaelli und eine Casa Raffaelli unterscheidet, man wird auch den Standort der Casa an der Piazza Scalfaralli als wahrscheinlich anerkennen, die Annahme des Stand-

ortes des Palazzo aber, den der Verfasser angibt, scheint mir der Stelle in Vasaris Bericht zu widersprechen, wo jener von einem solchen am Borgo nuovo in Rom spricht. Wäre Hofmanns Annahme richtig, so hätte Vasari doch als Standort den Borgo vecchio oder die Piazza di S. Pietro angeben müssen. Auch wäre der Gegenbeweis gegen die Annahme, daß sich der Palazzo Raffaeli unter den Umrissen des Palazzo Convertendi versteckt, durch Messungen leicht genauer zu geben gewesen, obschon man zugeben muß, daß auch dieser Gegenbeweis noch nicht einwandfrei ist, da man ja auch annehmen kann, daß der Palazzo Raffaeli erst hat fallen müssen, ehe sein Nachfolger an seine Stelle trat. Zum Glück ist uns ein sehr guter Stich von Lafreri und eine perspektivische Skizze von Palladio erhalten, die das eine wenigstens festlegt, daß der Palazzo Raffaeli ein Eckgebäude gewesen ist. Hat Hofmann recht, so wäre der Palazzo im Jahre 1565 bei der ersten Vergrößerung des Sankt Peterplatzes gefallen, die Palladianische Skizze könnte demnach kurz vor dem Abbruch gefertigt sein.

Die andern vom Verfasser herangezogenen Bauten sind für die Bewertung weniger wichtig, wir erhalten nur den allgemeinen Eindruck, daß es der Meister nicht verschmähte, auch den kleinern Aufgaben, wie zum Beispiel der Palazzetto des Jacopo di Brescia oder der Casa Battiferro am Borgo nuovo, von denen besonders der zuerst genannte Bau wegen seiner schwierigen Ecklösung interessant ist, seine volle Hingabe zu schenken. Die Erörterungen über Raffaels Besitzungen hängen mit dem Hauptthema: Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, nur lose zusammen.

Die außerordentliche Arbeit, die vom Verfasser in diesem Werke geleistet worden ist — es sind allein im zweiten Teil des Bandes etwa siebenzig verschiedene alte Lagepläne des Borgo zusammengetragen —, ist jedenfalls einer Sache gewidmet, die dieser Mühe wert ist. Ich habe mich jedoch beim Studium des Eindrucks nicht erwehren können, daß diese Ausführungen an der Bewertung Raffaels als Architekt, wie sie heute gilt, nichts ändern. Treffend und vorsichtig genug drückt sich der Verfasser in seiner Schlußzusammenfassung aus, die gewiß jeder anerkennen wird: „Mit umsichtigem Scharfblick verstand Raffael alles für sich zu nützen, was die Kunst des Altertums und der neuern Zeit ihm bot. Bald überflügelte er durch geniale Auffassung und Ausführung seine Lehrer und stellte sich den größten Meistern des Cinquecento — einem Leonardo da Vinci, Michelangelo und Bramante — an die Seite.“

