

RAFFAELS „MADONNA DEL BALDACCHINO“

Von Peter Anselm Riedl

Unter Raffaels Tafelbildern hat die „Madonna del Baldacchino“ (Abb. 1) eine Sonderstellung. Der Bedeutung des Werkes stehen Eigentümlichkeiten gegenüber, die eine rechte Würdigung schwer machen. Die Urteile sind seit jeher von mehrfach bedingter Unsicherheit gezeichnet: einer bewegten Geschichte entspricht ein problematischer Überlieferungszustand. Um den künstlerischen Ort der „Baldachinmadonna“ im Gesamtwerk Raffaels und in der Malerei der Hochrenaissance bestimmen zu können, müssen wir mehrere Fahrten verfolgen. Wir beginnen mit einer Darlegung der geschichtlichen Fakten und mit Betrachtungen über Vorstudien und Bildbefund; dann suchen wir die florentinischen und umbrischen „Sacra Conversazione“-Traditionen zu kennzeichnen, Raffaels „Sacra Conversazione“-Darstellungen kunstgeschichtlich einzugrenzen, die ursprüngliche Konzeption der „Baldachinmadonna“ wiederzugewinnen und schliesslich die Schicksale des Bildes zu rekonstruieren.

Vasari berichtet in der Raffael-Vita: „Finito questo lavoro (Grablegung) e tornato a Fiorenza, gli fu dai Dei, cittadini fiorentini, allogata una tavola che andava alla cappella dell'altar loro in Santo Spirito; ed egli la cominciò, e la bozza a bonissimo termine condusse“¹ und weiter: „Piacque il partito a Raffaello; per che, lasciate l'opere di Fiorenza e la tavola dei Dei non finita, ma in quel modo che poi la fece porre messer Baldassarre da Pescia nella pieve della sua patria dopo la morte di Raffaello, si trasferì a Roma“.² In der Vita des Rosso Fiorentino ist zu lesen: „...fece in San Spirito di Fiorenza la tavola de' Dei (la quale già avevano allogato a Raffaello da Urbino, che la lasciò, per le cure dell'opera che aveva preso a Roma)...“³; und in der Vita des Baccio d'Agnolo schliesslich vom Sohne, Giuliano di Baccio d'Agnolo: „Ed avendo in quel tempo messer Baldassarre Turini da Pescia a collocare una tavola di mano di Raffaello da Urbino nella principale chiesa di Pescia, di cui era proposto, e farle un ornamento di pietra intorno, anzi una cappella intera ed una sepoltura, condusse il tutto con suoi disegni e modelli“.⁴ Raffael liess also ein Altarbild, das die Dei bestellt hatten, bei seinem Weggang nach Rom 1508 unfertig in Florenz zurück. Das Bild für die Dei-Kapelle in S. Spirito lieferte später Rosso. Raffaels Werk ging in den Besitz des päpstlichen Datarius Baldassarre Turini (1485-1543) über und fand in der um 1540 errichteten Turini-Kapelle im Dom zu Pescia seinen Platz (Abb. 2).⁵ — In Pescia blieb es bis 1697. Dann verkauften es die Bon-

* Veränderte Fassung eines am 9. Dezember 1958 am Kunsthistorischen Institut in Florenz gehaltenen Referats. — Ich bin der Direktorin der Galleria Pitti, Signora Dottoressa Anna Maria Francini Ciaranfi, für liebenswürdige Unterstützung aufrichtig dankbar. Herrn Professor Dr. Ulrich Middeldorf danke ich für verschiedene Hinweise.

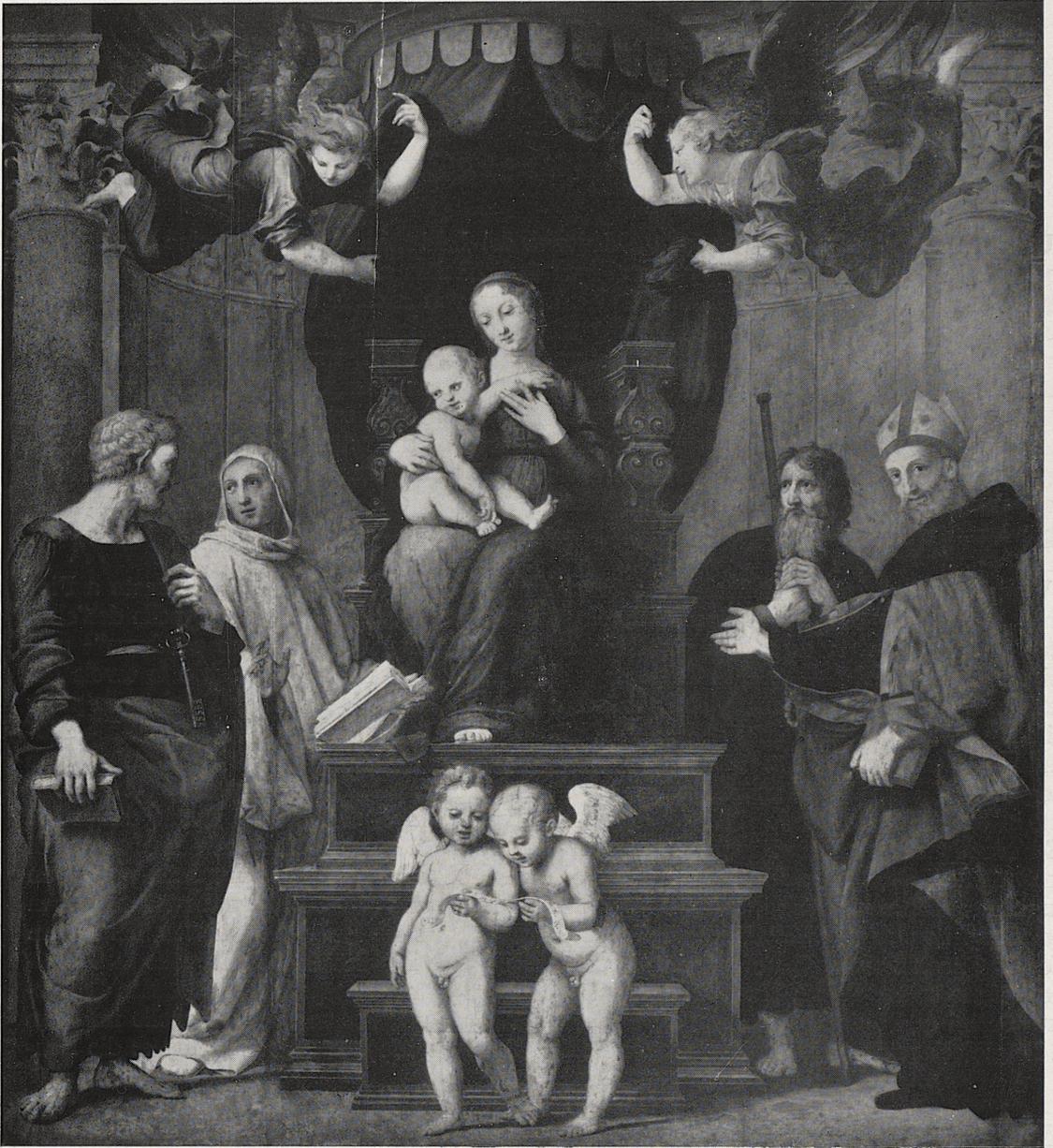
¹ *Giorgio Vasari*, *Le vite...*, ed. *Gaetano Milanesi*, Bd. IV, Firenze 1879, S. 328.

² Ebenda S. 329.

³ *Giorgio Vasari*, *Le vite...*, ed. *Gaetano Milanesi*, Bd. V, Firenze 1880, S. 158.

⁴ Ebenda S. 354 f.

⁵ Zur Turini-Kapelle vgl. *C. Stegmann-H. v. Geymüller*, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, München 1885-1908, Bd. VII b, „Giuliano di Baccio d'Agnolo“, S. 1 ff.



1 Raffael, Madonna del Baldacchino (Pala Dei), ohne die barocke Anstückung. Florenz, Palazzo Pitti.

vicini, Erbfolger der Turini, zur Entrüstung der Pesciatiner an den Prinzen Ferdinando de' Medici, der es in die Sammlungen des Appartamento Gran Ducale im Palazzo Pitti aufnahm und es dem Maler Giovanni Agostino Cassana zur Überarbeitung in die Hand gab. Pescia erhielt eine Kopie von der Hand des Pietro Dandini. 1799 wurde Raffaels Bild zusam-



2 Turini-Kapelle mit der Kopie der „Madonna del Baldacchino“. Pescia, Dom.



3 Die „Madonna del Baldacchino“ mit der barocken Anstückung.

men mit anderen Gemälden nach Paris gebracht und von da nach Brüssel. 1815 wurde es zurückerstattet und wieder in die Galleria Palatina des Pitti aufgenommen.⁶

Diese ereignisreiche Geschichte hat der „Baldachinmadonna“ ihre Zeichen aufgeprägt. Die Oberfläche des heute 2,77 : 2,24 m grossen, in Öl auf Holz gemalten Bildes lässt eine Fülle liebloser Eingriffe erkennen; was dem blossen Auge schon wahrnehmbar wird, zeigt sich — trotz des verschleiernnden gelben Firnisses — deutlicher bei ultraviolettem Licht: zahllose Inseln, spätere Retuschen, heben sich von einem in sich selber differenzierten Grunde ab.⁷

⁶ Zur Geschichte des Bildes vgl. *Raffaello Borghini*, *Il Riposo*, In *Fiorenza* 1584, S. 387 f. Die Angabe, das Bild sei für den Hochaltar von S. Spirito bestimmt gewesen, beruht ganz offenkundig auf einem Missverständnis. Sie wird lediglich von Richa wiederholt. — *Giuseppe Richa*, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Bd. IX, Firenze 1761, S. 27 f. — *Luigi Crespi*, *Descrizione... di Pescia*, Bologna 1772, S. 18 f. Demnach scheint die andere Tradition, die Carlo Sacconi als Autor der Kopie in Pescia nennt, gegenstandslos. — *Gualandi*, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, Serie IV, Bologna 1843, S. 126, Nr. 145. — *J. D. Passavant*, *Rafael von Urbino*, 2. Teil, Leipzig 1839, S. 89 f. — *J. A. Crowe* und *G. B. Cavalcaselle*, *Raphael*, Bd. 1, Leipzig 1883, S. 294 ff. — *Adolf Rosenberg*, *Raffael*, „Klassiker der Kunst“, 5. Auflage, Berlin u. Leipzig 1923, S. 230 f. — *Art. Jahn-Rusconi*, *La Galleria Pitti in Firenze*, Roma 1937, S. 217 ff. Nr. 165. — *Walter und Elisabeth Paatz*, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. V, Frankfurt a. M. 1953, S. 146, 158, 195 u. 206. — Die „Baldachinmadonna“ wird fast in der gesamten Raffael-Literatur behandelt; die ausführlichste Raffael-Bibliographie gibt *Oskar Fischel*, *Raffaello Santi*, in: *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 29, Leipzig 1935 (S. 433 ff.). Neuere Literatur b. *Ettore Camesasca*, *Raffaello*, Milano 1956.

⁷ Eine Röntgenaufnahme liess sich aus technischen Gründen leider nicht herstellen. Wahrscheinlich wäre sie auch nur von bedingtem Nutzen, da es sich bei der „Baldachinmadonna“ ja weniger um Übermalungen als um unfertige Zustände handelt.

Einfach auszumachen ist eine nachträgliche Veränderung: der oberste, etwa 32 cm breite Querstreifen der Tafel mit dem Oberteil des Baldachins und der kassettierten Kuppelwölbung ist eine spätere Anstückung, zweifellos die Zutat Cassanas, der das Bild dadurch und durch das Ansetzen zweier je 3 cm starker seitlicher Leisten für einen grösseren Rahmen zurecht machte (Abb. 3)⁸; auf diese Weise sollte es wohl im Format einem Pendant angeglichen werden. Die Kopie in Pescia, die offenbar geradezu auf eine Augentäuschung der an ihrem Raffael hängenden Pesciatiner Bevölkerung angelegt war, entspricht sehr genau dem Pitti-Original; die obere hinzugekommene Zone wiederholt sie natürlich nicht. Man darf daraus schliessen, dass Cassana, abgesehen von der Anstückung (und verschiedenen Retuschen, von denen noch zu sprechen sein wird), nicht verändernd in den alten Bestand eingegriffen hat. Unterstellt man, dass zwischen der Aufstellung um 1540 und dem Abtransport im Jahre 1697 das Bild im wesentlichen unberührt blieb, so sammelt sich das Problem in die Frage nach den Schicksalen der „Baldachinmadonna“ von den Anfängen ihrer Planung bis zur Überführung nach Pescia.

Inwieweit das Testament des Rinieri di Bernardo Dei von 1506 mit dem Auftragstermin für die „Baldachinmadonna“ in direkte Verbindung gebracht werden kann, ist fraglich.⁹ Aus stilistischen Erwägungen und aus der Überzeugung heraus, dass Raffael nicht sehr lange an dem Bilde gearbeitet hat, möchte ich jedenfalls den Beginn der Arbeit ziemlich an das Ende des Florentiner Aufenthalts setzen; das Spätjahr 1507 oder das Frühjahr 1508 scheinen am ehesten in Frage zu kommen. Die Vorstudien könnten freilich schon etwas früher begonnen sein. — Der Auftrag, ein grosses Altarbild für die Kapelle der angesehenen Dei in einer der vornehmsten Kirchen der Stadt zu gestalten, war für Raffael sehr ehrenvoll. Die Dei bewohnten damals den unter Rinieri di Bernardo erbauten Palast an der Piazza Santo Spirito (den heutigen Palazzo Guadagni) und besaßen im linken Seitenschiff von S. Spirito die Kapelle rechts vom Sakristeieingang.¹⁰

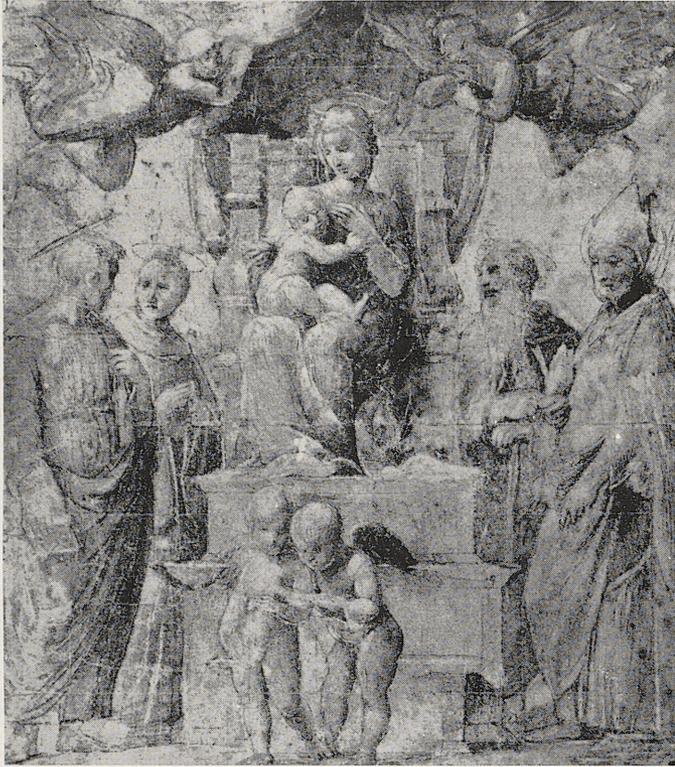
Die Intensität der Vorbereitungen Raffaels für die „Pala Dei“ wird durch eine Reihe von Zeichnungen bezeugt.¹¹ Einmal durch die Chatsworth-Zeichnung (Abb. 4; Fischel 143), eine

⁸ Diese Tatsache ist längst bekannt, aber in der Literatur nicht immer berücksichtigt.

⁹ Vgl. O. H. Giglioli, Notiziario, in „Rivista d'Arte“, Jahrg. VI, 1909, S. 151, Nr. 165. Auszug des Testaments: „Archivio di Stato di Firenze: Protocolli di Andrea di Romolo Filiromoli, (1466-1508), a. c. 298. — Item reliquit et legavit pro remedio anime sue et ad pias causas quod immediate post mortem dicti testatoris dicti et infrascripti eius heredes teneantur et obligati sint ad dictum altare et cappellam dicti testatoris et suorum facere et seu fieri facere unam tabulam pictam pro hornamento dicti altaris et cappelle una cum una fenestra vitrea supra dictum altare instar aliarum existentium in dicta ecclesia in memoriam Sancti Bernardi et ita in eis impendere ut non sint de sumptuosioribus dicte ecclesie nec etiam de inferioribus“. — Vgl. auch *Art. Jahn-Rusconi*, a. a. O., S. 217, und *Stegmann-Geymüller*, a. a. O., Bd. IV b, „Il Cronaca“, S. 8. — Zur Frage des Glasfensters vgl. Anm. 47. — Ob sich Raffaels Brief vom 21. April 1508 (*Vincenzo Golzio*, Raffaello nei documenti..., Città del Vaticano 1936, S. 18 f.) wirklich auf die „Baldachinmadonna“ bezieht, ist schwer zu sagen. Wäre dem so, dann wäre zu diesem Zeitpunkt der Karton gerade in Arbeit gewesen. Geld hatte Raffael noch keines bekommen, doch waren ihm 300 Dukaten vom Auftraggeber für diese und andere Arbeiten versprochen. Vielleicht hat Raffael dann einen Vorschuss erhalten, was ein Eigentumsrecht des Auftraggebers am unvollendeten Bild erklären könnte (vgl. S. 243). Aber die unklare Formulierung des Briefes erlaubt kaum Hypothesen.

¹⁰ Vgl. *Stegmann-Geymüller*, wie in Anm. 9 zitiert.

¹¹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. *Oskar Fischel*, Raphaels Zeichnungen, Berlin 1913/28, Text und Tafelbände. Hier zitiert als: *Fischel*. — Das Blatt *Fischel* 142 (S. 158, T. 142) mit der auf hohem Thron sitzenden Madonna zwischen zwei stehenden Heiligen links und einer Gruppe kniender Figuren rechts ist auch von Fischel nur vorsichtig mit der „Baldachinmadonna“ in Zusammenhang gebracht worden, ist m. E. aber auszuschneiden. Sollte es sich nicht doch vielleicht eher um eine



4 Raffael, Zeichnung zur „Madonna del Baldacchino“. Chatsworth.

5 Raffael, Studie zum hl. Bernhard. Florenz, Uffizien.

— wenn auch durch spätere Überarbeitungen recht entstellte — für die Übertragung quadrierte Formulierung, die auf kennzeichnende Weise von der Tafel abweicht.¹² Das 27 : 23 cm grosse Blatt scheint rechts und links und wohl auch oben etwas beschnitten; wenn man die entsprechenden äusseren Streifen auf volle Quadratbreite ergänzt, ergibt sich ein Höhen-Seiten-Verhältnis von etwa 11 : 10, welches der Relation beim Tafelbild (10,9 : 10) ziemlich genau entspricht. Die kompositionellen Unterschiede hat Fischel charakterisiert: die Gruppierung auf der Zeichnung ist dichter, luftloser, die Figuren sind grösser proportioniert, der Thron ist gedrungener. Anders ist die Haltung des Kindes, anders sind die fliegenden Engel (Fischel weist auf die enge Verwandtschaft mit den beiden Engeln der Urbinatischen Pfingst-Standarte Signorellis von 1494 hin), anders die vier Heiligen. Nur die Petrusfigur links ist mit der auf dem Gemälde annähernd identisch, der hl. Bernhard ist in einer abweichenden Stellung gegeben, und die beiden Heiligen rechts vom Thron unterscheiden sich nicht nur in Ponderation und Gewandung von denen der Tafel: es scheint, als ob es sich bei der langbärtigen Greisengestalt der Zeichnung in der Tat um einen Mönch, wohl den hl. Antonius

Epigonenarbeit handeln, die verschiedene Ideen Raffaels und Fra Bartolommeos kompiliert und erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden ist? (Vgl. auch O. Fischel in „Burlington Magazine“, Januar 1912, S. 300 u. Abb. 16.)

¹² Fischel S. 161 f. und Tafel 143.



6 Raffael, Madonna del Baldacchino, Ausschnitt.

handele; dagegen meint die entsprechende Figur des Gemäldes Jakobus d. Ä.¹³ In noch einem entscheidenden Punkte weicht die Zeichnung von der Tafel ab: es fehlt ihr nämlich jede Andeutung einer Hintergrunds-Architektur, ja überhaupt eines Hintergrundes.

Es ist hier nicht der Ort, näher auf die anderen zur „Baldachinmadonna“ in Beziehung stehenden Zeichnungen einzugehen. Sie seien nur aufgezählt¹⁴: die Madonna mit Kind in einer Landschaft (Fischel 144), zwei Gewandstudien zur Madonna (Fischel 145), eine Reihe Federskizzen zum Kind (Fischel 146), eine Kopf- und eine Halbfigur-

Studie zum hl. Bernhard (Fischel 147) und eine quadrierte ganzfigurige Studie zum selben Heiligen (Abb. 5; Fischel 148). Mit den beiden letztgenannten Formulierungen wird die endgültige, für die Ausführung verbindliche Lösung unmittelbar vorbereitet. Die Vorstudie zu einem segnenden Gottvater bringt Fischel ohne überzeugendes Argument mit der „Baldachinmadonna“ zusammen: er denkt an eine geplante lünettenförmige oder rechteckige Bekrönung (also in der Art der „Pala Colonna“ bzw. der „Grablegung“).¹⁵ Die Skizze dürfte aber früher entstanden sein; ausserdem sprechen bestimmte Gründe gegen die Annahme eines Bekrönungsbildes; darüber später.

Um aus den Unterschieden zwischen Chatsworth-Zeichnung und Pitti-Tafel Schlüsse ziehen zu können, bedarf es einer genaueren Prüfung des Ölbildes. Dass es sich bei der „Baldachinmadonna“ mehr um eine behelfsmässig zurechtgemachte Untermalung als um ein fertiges Bild handelt, ist oft richtig beobachtet worden und bestätigt die Angabe Vasaris. Was ist aber unter der „bozza“, die Raffael in Florenz zurückliess, zu verstehen? Beginnen wir mit der Thronarchitektur. Der doppelgeschossige Podest mit der vorgestellten Stufe und der Thronessel selber sind mit grosser Gewissenhaftigkeit konstruiert. Die Linien sind scharf in den Malgrund gerissen (das Verfahren lässt sich bei Raffael häufig nachweisen, genau wie bei

¹³ Die Heiligen werden in der Literatur unterschiedlich benannt; Einigkeit herrscht nur über Petrus. Der weissgewandete Mönch ist aber ganz sicher der hl. Bernhard (vgl. das Dei-Testament, Anm. 9) — und nicht, wie Fischel haben will, Bruno; der Bischof rechts — in Anspielung auf die Augustinerkirche S. Spirito — ebenso gewiss Augustinus. Die Heiligen Petrus, Bernhard, Augustinus und Jakobus kehren — diesmal im Verein mit anderen — auf Rossos „Pala Dei“ wieder (vgl. S. 244). Die Änderung des Antonius (?) in einen Jakobus scheint auf einen frühen, zeitlich wohl gleich auf die Chatsworth-Zeichnung folgenden Entschluss zurückzugehen.

¹⁴ Fischel kritisiert die Blätter ausführlich und erläutert ihre Relation zur Chatsworth-Zeichnung und zum Tafelbild. *Fischel* Tafel 144: Text S. 164, *Fischel* T. 145: Text S. 164 f., *Fischel* T. 147: Text S. 166, *Fischel* T. 148: Text S. 166 f. — Vgl. auch *Oskar Fischel*, Raphael, London 1948, Bd. 1, S. 67 ff.

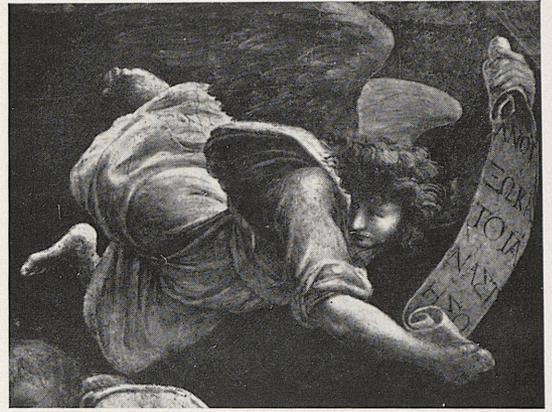
¹⁵ *Fischel* T. 149: Text S. 167.

Perugino, Filippino und vielen anderen), die Profile sauber modelliert. Die Spiegel sind indessen grob mit einem stumpfen Rostrot zugestrichen; eine feine, die Ränder begleitende und durch geritzte Doppellinien markierte Borte ist mit übergegangen. — Ohne Zweifel gehören Raffael die beiden singenden Engelknaben vor der Thronstaffel (Abb. 6). Der Gedanke der Chatsworth-Zeichnung ist unverändert geblieben; mit sicherem Strich sind Konturen und Binnenzeichnung hingeschrieben. Die Modellierung ist nur durch einen ersten, sparsamen Auftrag geleistet, fast überall scheint die Zeichnung kräftig durch. An dieser Stelle repräsentiert das Bild — trotz einer fremden Rosalaur, gelben Firnissehleiers und starker Retuschen, vor allem am rechten Putto — wohl am reinsten den Bozzencharakter. Weniger klar ist die Situation bei Madonna und Kind. Auch hier ist die Zeichnung mehrfach deutlich zu erkennen, wenn im Ganzen auch eine etwas stärkere Farbschicht darüber liegt. Die Gewandpartien sind leicht untermalt; das Blau des Mantels ist dünn aufgetragen und lässt links vorn durch einen Pentimentstreifen das Rot des Kleides wachsen. Inkarnat und Konturen sind durch verschiedene Retuschen entstellt. Völlig verdorben ist der Umriss des Madonnenkopfes: der ursprüngliche Kranz locker gewellten Haars wird vom Stumpfgrün des Baldachinzeltels überdeckt und der Kopfkontur dadurch unschön gepresst. — Die Petrusfigur links, grossartig in der Zeichnung, leidet unter mässiger Ausführung. Kopf, Hände und Füsse sind zaghaft koloriert und später übergegangen, das seegrüne Gewand und der ockerfarbene Mantel summarisch behandelt. Im hl. Bernhard dagegen ist Raffael noch spürbarer. Obwohl der gelbe Firnis besonders unangenehm wirkt, ist in der Mönchsgestalt einiges von der wundersamen Transparenz der Vorzeichnung (Abb. 5) gegenwärtig. Viele Retuschen an Kopf, Händen und Gewand stören freilich auch hier, und am linken Oberarm ein Pentiment. Der hl. Augustinus rechts vorn übersetzt die versonnen-gelassene Figur der Chatsworth-Zeichnung in eine nervöse, mit dem Betrachter durch Blick und Geste korrespondierende Person. Pose und aufwendige Drapierung tragen ein fremdes Pathos ins Bild. Die Ausführung ist oberflächlich. Eine Vorzeichnung ist kaum sichtbar; grob ist das Gesicht gemalt, fahrig das blaugrüne (heute stumpf gewordene) Gewand und der blutrote, grünesäumte Mantel mit seinen Borten. Ähnliches gilt für den hl. Jakobus. Die entsprechende hingebungsvolle Figur der Chatsworth-Zeichnung wird durch einen skeptischen Greis paraphrasiert, der sich müde an seinem Stabe hält. Gesicht und Hände sind schlecht gemalt, der Mantel ist strukturlos. Unschön, wie Pilgerstab und Kontur des Augustinus-Mantels miteinander konkurrieren, befremdend das Ensemble der verkürzten Hand des Augustinus und der beiden Hände des Jakobus. Auffassung und Malweise distanzieren die rechte Gruppe von den bisher betrachteten Figuren. — Wenden wir uns der oberen Bildzone zu. Der Baldachinreif, vom Bildrand oben leicht angeschnitten, ist vergleichsweise sorgfältig gezeichnet; man meint, an einigen Stellen Ritzspuren zu erkennen. Modelliert ist er freilich sorglos. Auch der schwere Vorhang bezeugt keine besondere Malkunst; das tiefe Moosgrün liegt über einer braunen Untermalung. Dass der linke Engel dem rechten fliegenden des S. Maria della Pace-Freskos von 1514 in Rom ganz nahesteht und wahrscheinlich nach ihm kopiert ist, ist längst bemerkt worden (Abb. 7 u. 8).¹⁶ Der michelangeleske Furor des römischen Himmelsboten ist allerdings bis zur Harmlosigkeit gebrochen, die herrliche Spannung seines Körpers ist verloren; aus dem kunstvollen Spiel zwischen Inkarnat und weissem Kleid ist ein dekoratives Arrangement mit senfgelben und seegrünen Tönen geworden; die Handhaltung, durch die Schriftrolle motiviert, ist schematisch übernommen und will gar nicht zum Motiv des Vorhanglüftens passen. Der Faltenstil unterscheidet

¹⁶ Vgl. z. B. *Jacob Burckhardt*, *Der Cicerone*, Ed. *H. Wölfflin*, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1933, Bd. 2, S. 275. Burckhardt bezweifelt auch die Eigenhändigkeit beim hl. Augustinus. Ähnliche Meinungen finden sich bei vielen Autoren, so bei *Heinrich Wölfflin*, *Die klassische Kunst*, München 1899, S. 84.



7 Linker fliegender Engel aus der „Madonna del Baldacchino“.



8 Raffael, Ausschnitt aus dem Fresko in S. Maria della Pace in Rom.

sich deutlich von dem der Madonna. Trotz alledem kann man der Figur keine schlechte malerische Verwirklichung nachsagen. Wohl aber ihrem Gegenstück: der rechte Engel, in der Zeichnung eine spiegelbildliche Variante des linken, ist sorglos und eilig gemalt; unangenehm changiert das Kleid vom Weinroten ins Blaugrüne. Gemessen an den signorellianischen, hingeebenen und doch zugleich energievollen Geschöpfen der Chatsworth-Zeichnung, haben wir auf der Tafel recht manierierte Wesen vor Augen.

Wir betrachten absichtlich die Folie des Bildes, die Architektur, zuletzt. Die breite halbzyklindrische Exedra mit der Pilastergliederung und den flankierenden Säulen ist so perspektiviert, dass der obere Bildrand rechts und links den Gebälkfries über den Säulen durchschneidet und hinter den Engeln beiderseits des Baldachins das einschwingende Gebälk und der Ansatz der Halbkuppel sichtbar werden. Der Raumeindruck — darüber täuscht die barocke Anstückung nur zu leicht hinweg — wird nicht überzeugend vermittelt. Auffallend schlecht ist die Architektur gemalt. Die Vorzeichnung ist nicht (wie die des Thrones) in den Malgrund gerissen, sondern mit dem Pinsel eingetragen¹⁷; unsauber sind die Säulen und die formlos flachen Pilaster begrenzt, und die kompositen Kapitelle sind wenig detailliert. Ganz uneinheitlich der schmutzige Ocker, mit dem die Architekturzone im wesentlichen bestritten wird; alles ist mit Retuschen durchsetzt: graubraune oder ins milchige Grau spielende Flecken kumulieren sich um die Köpfe der Heiligen (besonders der linken) und um den Thron, auf den Säulenschäften und unter den fliegenden Engeln.

Ziehen wir die Summe. Die „Baldachinmadonna“ ist ein uneinheitliches und unfertiges Gebilde. Raffaels bedingt würdig erweisen sich das Zentrum der Komposition, die Madonna mit dem Kinde, der Thron und die beiden stehenden Putten, und, mit grösseren Einschränkungen, die linke Heiligengruppe. Der linke fliegende Engel repräsentiert einen anderen Stil und scheint nach 1514 entstanden zu sein. Der rechte Engel unterscheidet sich vom linken durch mangelhaftere Ausführung. Ähnlich schlecht gemalt sind die beiden Heiligen rechts, die schon als Erfindung Bedenken wach werden lassen. Die Architektur ist unbefriedigend in Konzeption und malerischer Realisierung.

¹⁷ In Pinselduktus und Farbe unterscheidet sich die Vorzeichnung, soweit sich das erkennen lässt, von der der singenden Putten und der Madonna mit dem Kinde. — Vgl. auch Anm. 54.

Man hat in der „Baldachinmadonna“ seit jeher das Hauptzeugnis für die Einwirkung der Kunst des Fra Bartolommeo auf den jungen Raffael gesehen und immer wieder mit selbstverständlicher Sicherheit betont, das Bild sei ganz im Geiste des Frate erfunden: das feierliche Dasein der heiligen Versammlung im hoheitsvollen Raum, das Widerspiel monumentaler kontrapostischer Figuren und anmutiger Himmelswesen innerhalb eines strengen Gesamtorganismus, das Ineinanderwirken von Licht und Dämmer, das alles schien auf die künstlerische Welt Fra Bartolommeos zu verweisen.¹⁸ Carlo Gamba hat 1924 in seinem Aufsatz „Raffaello e i suoi veri maestri“ zu zeigen versucht, dass Fra Bartolommeos in Frage kommende Werke zu spät entstanden sind, als dass sie Raffael hätten beeinflussen können.¹⁹ Gamba geht bis zur Behauptung: „...un'influenza stilistica e tecnica di Fra Bartolommeo su Raffaello non vi è mai stata, né nel disegno, né nel colore, né nei tipi, né nel drappeggiare, né nel comporre“.²⁰ Das ist in dieser Schärfe sicher nicht richtig, aber wohl im Generellen.

Auf der Umschau nach möglichen Florentiner Quellen für die „Baldachinmadonna“ begegnen wir verschiedenen Typen der zentral thronenden Muttergottes mit flankierenden Heiligen.²¹ Da ist zunächst die Redaktion Verrocchios: der Thron ist Glied einer Architektur, die Durchblicke auf eine Landschaft gewährt. Anders formuliert: aus einer Landschaft wird durch eine Brüstung oder Mauer und andere Architekturglieder ein heiliger Bezirk ausgeschieden, in dem sich das Beisammensein ereignet (Bild im Dom zu Pistoia).²² Das Motiv, von Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Raffaellino del Garbo und anderen vielfältig variiert, ist für eine ganze Reihe von Altären in S. Spirito verbindlich: es handelt sich um das verrocchieske Bild in der ersten Kapelle des rechten Chorseitenschiffes²³, und um mehrere Retabel im Westquerhaus (eines wohl von Cosimo Rosselli, zwei andere von Carlo Gamba kürzlich dem Graffione zugeschrieben).²⁴ Ob eine vielgliedrige Architektur

¹⁸ Solche Gedanken durchziehen die gesamte Raffael-Literatur, von *J. D. Passavant*, a. a. O., I. Teil, 1839, S. 124 f. bis in die jüngste Zeit.

¹⁹ In „*Mélanges Bertaux*“, Paris 1924, S. 93 ff.

²⁰ Ebenda. S. 103. Vgl. dazu auch *Carlo Gamba*, Raphaël, Paris 1932, S. 45 f. *Fischel*, a. a. O., 1948, S. 67 f., betont ebenfalls Raffaels Unabhängigkeit. Auf Gamba bezieht sich *Sergio Ortolani*, Raffaello, sec. ed., Bergamo 1945, S. 27 f. Ortolanis Ausführungen über Raffaels Beziehungen zu Venedig bleiben hypothetisch, zumal der Verf. den heutigen Zustand der „Baldachinmadonna“ zu sehr als verbindliches Faktum hinnimmt.

²¹ Ich kann im Folgenden nur einige *Hauptlinien* charakterisieren und weder auf die Entwicklung der „*Sacra Conversazione*“ im Quattrocento noch auf ikonographische Probleme eingehen. Darüber handelt *Karl Kaspar* in seiner (mir erst während der Drucklegung dieses Aufsatzes zugänglich gewordenen) Dissertation „*Die ikonographische Entwicklung der Sacra Conversazione*“ (Tübingen 1954, Schreibmaschinenms). Kaspar beschäftigt sich auch ausführlich mit formalen Fragen, macht erstmalig die besondere Wichtigkeit Domenico Venezianos, Fra Filippo Lippis und besonders Fra Angelicos für die Ausbildung der „*Sacra Conversazione*“-Typen deutlich, widmet der Hochrenaissance besondere Aufmerksamkeit (über Fra Bartolommeo bes. S. 102 ff.) und behandelt in mehrfachem Zusammenhang die „*Baldachinmadonna*“ (S. 67 f., S. 105, S. 125), ohne dabei aber von der konventionellen Meinung abzuweichen und die Zugehörigkeit der Architektur zum originalen Bestand anzuzweifeln. Ansonsten berühren sich die Ansichten Kaspars gelegentlich mit hier vertretenen.

²² Ausgeführt wohl zum Teil von Lorenzo di Credi und Leonardo da Vinci. Vgl. *W. R. Valentiner*, Leonardo as Verrocchio's Coworker, in „*The Art Bulletin*“, March 1930, S. 43 ff., und *R. Langton Douglas*, Leonardo da Vinci, His „*San Donato of Arezzo and the Tax Collector*“, London o. J. — Abb. bei *Raimond van Marle*, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, Bd. XI, 1929.

²³ Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIII, 1931, S. 286 (als Lorenzo di Credi). — Nach *Bernhard Degenhart*, Die Schüler des Lorenzo di Credi, in „*Münchener Jahrbuch*“, N. F. IX, 1932, S. 147 ff., von Tommaso di Stefano Lunetti. Vgl. *W. u. E. Paatz*, a. a. O., S. 142 u. S. 188 f.

²⁴ Vgl. *W. u. E. Paatz*, a. a. O., S. 144 f. — *Carlo Gamba*, Il Graffione, in „*L'Arte*“, N. S. 22, Jahrg. 56, 1957, S. 111 ff. (mit Abbildungen).

gegeben ist²⁵ oder bloss eine Brüstung bzw. Mauer²⁶, ob zwei flankierende Figuren dargestellt sind oder vier oder sechs, ob diese stehen, sitzen oder knien: in jedem Falle ist mindestens in der obersten Zone ein Stück Landschaft bzw. Himmel sichtbar, in jedem Falle fehlen ein Baldachin im strengen Sinne und die fliegenden Engel (neben dem Thron stehende sind dagegen häufig). Botticellis Altarbild von 1485 aus S. Spirito²⁷ gibt statt eines architektonischen Thronaufbaus einen kunstvollen Hag aus Zweigen und entsprechende Laubnischen über den beiden Heiligen. Und Piero di Cosimos schon in die Zeit um die Jahrhundertwende gehörende figurenreiche Komposition im Innocenti-Spital lässt die Brüstung so gut wie nicht erscheinen, gewährt jedoch der Landschaft weiten Raum.²⁸

Diesem ikonographischen Typus, der Madonna und Heilige im sakralen Bezirk, aber unter freiem Himmel zeigt, steht ein zweiter, sehr seltener gegenüber. Die heilige Präsentation findet im Innenraum statt. Als Hauptmonumente seien Filippino Lippis Altar von 1485 und Botticellis St. Barnabas-Retabel vom Ende der achtziger Jahre, beide in den Uffizien, genannt.²⁹ Filippinos hochformatiges, oben im Halbkreis schliessendes Bild stellt einen tonnengewölbten, nach den Seiten hin geöffneten Raum dar, der mit einer eingezogenen, schlanken Thronnische endet. Die Madonna mit dem Kind wird von je zwei männlichen Heiligen flankiert, zwei fliegende Engel tragen zuhäuften Marias Blumengirlanden und die himmlische Krone. Wenn auch spröder in der Artikulation und altertümlicher in der Proportionierung der Figuren im Hinblick auf die Architektur, scheint die Tafel in manchem Giovanni Bellinis um 1480/85 gemalter S. Giobbe-Pala verwandt.³⁰ Freilich erreicht sie längst nicht deren kostbar differenzierte Stimmung. Die „Sacra Conversazione“ bleibt befangen. Sandro Botticelli wählt das alte Breitformat; der funkelnde Thron steht auf dreistufigem Sockel in einer tonnengewölbten, chorähnlichen Nische über Rechteckgrundriss. Dem festlichen Glanz der Architektur antworten ernste Gestalten. Maria mit dem segnenden Kind wird von vier Engeln umgeben: zwei lüften einen baldachinartigen Vorhang, die beiden anderen demonstrieren Dornenkrone und Kreuzesnägel. In der vordersten Zone schliesslich sechs Heilige, die weder durch Blick noch durch Geste mit der Madonna kommunizieren. Das Ganze hat einen sakral-repräsentativen Charakter, der fast an Fra Angelico zurückdenken lässt.

Zu diesen Florentiner Variationen des Themas „Sacra Conversazione“ kommen die des Perugino.³¹ 1493 hat der Meister die Redaktion mit dem Thron im umschränkten Bezirk unter

²⁵ Wie beispielsweise auch bei Domenico Ghirlandaios Altartafel im Dom zu Lucca (Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIII, 1931, S. 24), beim Erzengelaltar desselben Meisters in den Uffizien (Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIII, 1931, S. 53) und Graffiones Retabel in der Pinakothek zu Volterra (Abb. b. *Carlo Gamba*, wie in Anm. 24 zit.).

²⁶ Wie bei den genannten Graffione-Retabeln in S. Spirito (vgl. Anm. 24) und Ghirlandaios „Sacra Conversazione“ mit vier männlichen Heiligen in den Uffizien (Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIII, 1931, S. 51).

²⁷ Staatl. Museen Berlin. Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XII, 1931, S. 143. Zur ikonographischen Eigentümlichkeit vgl. *Ewald Vetter*, Maria im Rosenhag, Düsseldorf 1956, S. 30.

²⁸ Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIII, 1931, S. 360.

²⁹ Filippino Lippis Altar abgeb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XII, 1931, S. 315; Botticellis Altar ebenda S. 136. Die obere Anstückung des Barnabas-Retabels ist heute entfernt.

³⁰ Venedig, Akademie. Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XVII, 1935, S. 286.

³¹ Vgl. *Walter Bombe*, Perugino, „Klassiker der Kunst“, Stuttgart u. Berlin 1914. Die folgenden im Text zitierten Bilder daselbst abgeb.: Wien S. 29, Uffizien S. 28, Cremona S. 36, Fano S. 67, Senigallia S. 74, Vatikan S. 75, SS. Annunziata in Florenz S. 202, Marseille S. 123. Ein interessanter umbrischer Vorläufer der Tafel in Marseille im Hinblick auf die besondere Gestaltung der Architekturlinien: Piermatteo d'Amelia, Madonna und Heilige, 1482, S. Agostino zu Narni; vgl. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIV, 1933, S. 497.

freiem Himmel aufgegriffen („Madonna mit vier Heiligen“ im Kunsthistorischen Museum zu Wien); auffallend sind der Baldachin, die dichte Drängung der Figuren und der tief gelegene Fluchtpunkt. Im gleichen Jahre hat er die thronende Madonna mit Johannes d. T. und Sebastian in einer nach der Tiefe hin zur Landschaft geöffneten Pfeilerarchitektur gemalt (Uffizien): das Motiv der Thronbekrönung ist ins Monumentale gewandt; Architektur wird zum hoheitsvollen Baldachin. Wieder liegt der Perspektivpunkt tief. 1494 entsteht die schöne Variante in S. Agostino zu Cremona, bei der eine rückwärtige Schranke den Blick in die Landschaft verstellt, 1497 die Pala mit sechs assistierenden Heiligen in Fano: hier ist Maria durch die beträchtliche Erhöhung des Thronpodests weit über die Gruppe hinausgehoben. Das Retabel in S. Maria delle Grazie zu Senigallia wiederholt den Gedanken von Fano, und das aus der Priorenkapelle in Perugia, jetzt in der Vatikanischen Pinakothek, reduziert den Architekturapparat auf wenige luftige Joche und die Heiligengruppe auf vier Personen, gibt aber dem hoherhobenen Thron eine reichere Form. In unmittelbare Nähe dieses Bildes gehört die durch Anstückungen verdorbene Werkstattversion in der SS. Annunziata zu Florenz. Endlich hat Perugino für das Thema der thronenden hl. Anna Selbdritt mit Mitgliedern der heiligen Sippe (jetzt in der Galerie von Marseille) kurz nach 1500 eine bemerkenswerte Lösung gefunden: der extrem erhöhte Thron steht in einem tonnengewölbten, nach den Seiten geschlossenen, aber rückwärts weit zur Landschaft geöffneten Saale. Neu, und gewiss von venezianischen Vorbildern angeregt, sind auf diesem Bilde die beiden singenden Putti auf der untersten Thronpodeststufe.³² Die umbrische Schule übernimmt Peruginos Gedanken nur zum Teil. Auffallend ist der Verzicht auf die Architekturlinien; fast immer begegnen wir einem von niederer Brüstung aus der Landschaft ausgegrenzten Thronbezirk. Nicht nur Peruginos architektonische Erfindungen werden ignoriert, sondern auch Signorellis Methode, den Bildraum durch eine hohe Staffel zu gliedern und eine untere mit einer oberen, gegen den freien Himmel gestellte Figurengruppe zusammenwirken zu lassen³³, und schon gar Piero della Francescas grandiose Schöpfung, die Brera-Pala, die wohl bereits um die Mitte der siebziger Jahre eine frühe Konkurrenzlösung zu den grossen venezianischen „Sacra Conversazione“-Tafeln bietet.³⁴ Für die Umbrier könnte dagegen eine alte Tradition der Marken wichtig gewesen sein, welche ihrerseits bestimmte Beziehungen zur oberitalienischen und venezianischen Malerei erkennen lässt und sich etwa im Werke des Giovanni Santi ausprägt.³⁵ Kennzeichnend für sie ist die Bevorzugung des Freiraumes, die einfache Gruppierung der stehenden Figuren in zwei, höchstens drei Tiefenschichten und die Gegenwart fliegender Engelswesen. Pinturicchio und Eusebio da San Giorgio steigern auf ihrem Altar in S. Andrea zu Spello (um 1507/8) eine Heiligenversammlung um die unter freiem Himmel thronende, von Engeln angebetete Madonna zu hoher dekorativer Wirkung.³⁶ Im allgemeinen schlugen die Umbrier leisere Töne an: Sinibaldo Ibi, Tiberio d'Assisi und Eusebio da San Giorgio³⁷

³² Vgl. Carlo Gamba, a. a. O., 1924, S. 103.

³³ Bilder im Dommuseum zu Perugia von 1484 und in der Pinakothek zu Volterra von 1491; vgl. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XVI, 1937, Tafel n. S. 24 u. S. 37. — Wahrscheinlich ist Signorelli seinerseits von Florentiner Darstellungen angeregt worden, die, freilich viel weniger betont, eine derartige Zweistufigkeit zeigen.

³⁴ Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XI, 1929, S. 87.

³⁵ Vgl. *A. Venturi*, Storia dell'Arte Italiana, Bd. VII/2, Milano 1913, S. 173, 174, 175.

³⁶ Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIV, 1933, S. 279.

³⁷ Vgl. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIV, 1933, Abbildungen S. 413, 414 u. 420 (Tiberio d'Assisi), S. 436 (Eusebio di San Giorgio), S. 445 (Sinibaldo Ibi). Vgl. auch die reicheren Varianten ebenda Abb. S. 424 (Giannicola di Paolo), S. 458 (Spagna) und S. 471 (Spagna-Schule). Die Beispiele liessen sich um eine grosse Zahl vermehren.



9 Raffael, Studie zu einer „Sacra Conversazione“. Paris, Louvre.



10 Raffael, Studie zu einer „Sacra Conversazione“. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut.

redigieren Perugino im Sinne der Freiraum-Lösung und nehmen zugleich Gedanken des jungen Raffael auf.

Das älteste Zeugnis einer Auseinandersetzung Raffaels mit dem Thema der „Sacra Conversazione“ dürfte die Louvre-Zeichnung Fischel 45 (Abb. 9)³⁸ mit der zwischen Sebastian und Rochus thronenden Madonna sein, die früher Pinturicchio zugeschrieben war, von Fischel aber mit guten Gründen für Raffael in Anspruch genommen und um 1502/03 angesetzt wird, also etwa gleichzeitig mit der „Kreuzigung“ in der National Gallery zu London und der vatikanischen „Marienkrönung“. Auch die Zeichnung sieht einen hochrechteckigen, oben im Halbkreis geschlossenen Bildumriss vor, wie die Bogenlinie links oben erkennen lässt. Maria sitzt, das Kind auf den Knien, lesend auf einem hohen, peruginesken Thron. Dessen Podest setzt sich aus dem eigentlichen Sockelquader und zwei vorgestellten kleineren Quadern zusammen; über der von einem Volutengiebel gekrönten Thronrücklehne ist ein im Grundriss rechteckiger oder quadratischer Baldachin sichtbar. Der Fluchtpunkt der perspektivischen Konstruktion liegt etwa in der Höhe des Kindes. Die beiden Heiligen demonstrieren ihre Leiden: Sebastian ist an den Marterstamm gefesselt, Rochus enthüllt sein Pestgeschwür. Hinter der

³⁸ Fischel Tafel 45, Text S. 64. — Auch in den Schwächen des Blattes sieht Fischel mit Recht einen Beweis für die Autorschaft Raffaels, da ähnliche Fehler und Härten in der Aktbehandlung und Gestaltung der Hände auf gesicherten Frühwerken des Meisters begeben.



11 Raffael, Pala Ansidei. London, National Gallery.



12 Raffael, Pala Colonna. New York, Metropolitan Museum.

Gruppe breitet sich eine Landschaft. Das Ganze ist ohne überzeugenden inneren Zusammenhang. Die Nähe zu Perugino und auch zu Pinturicchio ist in Typisierung und Ponderation der Figuren greifbar.

Perugino verpflichtet ist auch das — nach Fischel etwa zur Zeit der „Sposalizio“ entstandene — Blatt im Frankfurter Städel (Abb. 10).³⁹ Der Bildumriss setzt sich wieder aus Hochrechteck und Halbkreis zusammen, der Thron ist eine reichere und schönere Spielart des eben beschriebenen, der Baldachin mit einem Dorsalvorhang verbunden. Eine perugineske offene Pfeilerarchitektur ist das Neue, und die geglückte Verbindung von Mittelgruppe und Seitenfigur (das Blatt ist nur links ganz ausgeführt, die rechte Assistenzfigur fehlt): der hl. Nikolaus von Tolentino steht so vor dem Thron, dass er dessen Sockel etwas überschneidet und durch Körperdrehung und Kopfhaltung zugleich auf das Bildzentrum, die Madonna mit dem Kind, hinführt. Fischel betont einerseits die noch enge Bindung an Perugino und andererseits die Besonderheit der Figurentypen, denen schon „Fülle und Freiheit der Figuren in der Vermählung“ eigneten.⁴⁰ Der Fluchtpunkt liegt auf der Frankfurter Zeichnung wieder ungefähr so hoch wie auf dem Louvre-Blatt.

³⁹ Fischel Tafel 52, Text S. 69.

⁴⁰ Fischel Text S. 69.

In unserer Betrachtung haben die beiden grossen für Perugia gemalten Altarbilder zu folgen: die „Pala Ansidei“ (National Gallery London; Abb. 11) und die „Pala Colonna“ (Metropolitan Museum New York; Abb. 12). Gewöhnlich wird die „Pala Colonna“ für die frühere erklärt. Da die Lesung des Datums auf der „Pala Ansidei“ (1505, 1506 oder 1507) Schwierigkeiten bereitet, bleibt die Datierung beider Werke problematisch.⁴¹ Roberto Longhi hat kürzlich einen interessanten Vorschlag gemacht⁴²: die „Pala Ansidei“ wäre früher als die „Pala Colonna“, jedenfalls noch in Perugia, entworfen und vielleicht begonnen worden; Beweise dafür seien die Struktur des Thrones, die an Signorellis hl. Herkulanus des Peruginer Dombildes gemahnende Bischofsfigur, der architektonische Hintergrund und der Madonnentypus. Im Jahre der Datierung seien dann nur „la morbidezza, la fusione, l'unione moderna“ hinzugekommen. Dagegen verrate die „Pala Colonna“ in Raumauffassung und Typen eine stattgefundenene Begegnung mit der Kunst des Fra Bartolommeo. Ohne mir das letzte Argument zu eigen zu machen, möchte ich diese Chronologie übernehmen. Die „Pala Ansidei“ ist in der Tat konservativer. Der Thron, im Prinzip der Louvre-Zeichnung, im Detail der Frankfurter verwandt, steht in einem Raum, der offenbar vom Saale auf Peruginos Marseiller Selbdritt-Darstellung abgeleitet ist; sofern die obere Bildbegrenzung dem Halbkreis des Tonnengewölbes folgt, bekommt das Architekturmotiv mehr Rahmencharakter. Auch der Landschaftsprospekt in der Tiefe und der etwa auf halber Bildhöhe liegende Fluchtpunkt entsprechen der Marseiller Tafel. Wie auf der Louvre-Zeichnung ist die Madonna mit einem Buche beschäftigt. Johannes d. T., peruginesk empfindsam, und Nikolaus, von signorellianischer Statur, geben den beiden Flanken formal und geistig verschiedenes Gewicht. Durch Farbe und Lichtführung wird eine spannungsreiche Harmonie erreicht, welche dem Bild Wärme und Grösse sichert. Die Brauntöne des Thrones antworten dem kühlen, lichten Grau der zurückhaltend gegliederten, scharf profilierten Architektur und dem zarten Himmelsblau. Dazu kommt der Akkord der schwerfarbigen Gewänder und des eigentümlich sonndurchlichteten Inkarnats. Die Malerei ist souverän und präzise und setzt wohl florentinische Erfahrungen voraus.

Die „Pala Colonna“ unterscheidet sich in vielfacher Hinsicht von der Ansidei-Tafel. Sie besteht aus einem quadratischen unteren und einem lünettenförmigen oberen Bild und folgt darin einem Perugino und der umbrischen Malerei geläufigen Schema.⁴³ Das Hauptbild stellt die thronende Maria mit dem Kind und dem Johannesknaben, umgeben von Petrus, Paulus und zwei weiblichen Heiligen, dar, die Lünette den segnenden Gottvater mit zwei huldigenden Engeln und zwei Cherubimsköpfchen.⁴⁴ Zwischen den beiden Bildern besteht kein Illusionszusammenhang. Der Thron beansprucht auf dem Hauptbild soviel Platz, dass den seitlichen Gruppen wenig Entfaltungsmöglichkeit in die Breite bleibt. Raffael hat — vielleicht durch das Verfahren Signorellis oder Florentiner Vorbilder angeregt — rechts und links vom Thron eine, freilich niedrige, Staffel aufgebaut, auf der die weiblichen Figuren, hinter den männlichen stehend, zu angemessener Wirkung kommen. Der Thronaufbau ist behäbig: auf einem doppelstufigen, relativ niedrigen Podest (dem unteren Quader ist eine kleine Staffel vorgelegt) erhebt sich der hohe Thronessel, der wie jener der „Pala Ansidei“ Volutenwangen besitzt, die aber nach vorn leicht gespreizt sind. Ein reichgemusterter Teppich schmückt die oben

⁴¹ Übersicht über die verschiedenen Meinungen bei *Ettore Camesasca*, a. a. O., S. 40 f. (Pala Colonna) und S. 44 (Pala Ansidei).

⁴² *Roberto Longhi*, *Percorso di Raffaello Giovine*, in „Paragone“, Nr. 65, 1955, S. 8 ff. Hier S. 20 f.

⁴³ Auch die Florentiner Quattrocentomalerei kennt diesen Typus.

⁴⁴ Zum Vergleich sei Peruginos Lünette vom Altar in S. Pietro in Perugia, jetzt in St. Gervais zu Paris, genannt. Abb. b. *W. Bombe*, a. a. O., S. 51.

gerade schliessende Rückenlehne. Über dem Thron wird, vom Bildrand angeschnitten, der weite Reif eines Baldachins mit Lambrequins sichtbar, von dem hinten ein beiderseits zum Thron hin geraffter Vorhang fällt. Zwischen seitlichen Figurengruppen und Bildrand ist jeweils ein kleiner Landschaftsausblick gewährt; darüber blauer Himmel. Das Motiv der Muttergottes mit dem Jesuskind, das den demütig aufblickenden Johannesknaben segnet, hatte Raffael schon einmal in der „Diotalevi-Madonna“ gestaltet (um 1502; Berlin, Staatliche Museen); jetzt wendet es, selber ins Repräsentative gewandt, das ganze Bild ins Anmutige, Lebendige. Dass die Typen weniger peruginesk sind als die der Ansidei-Tafel, möchte ich nicht bestreiten. Die „Pala Colonna“ hat durch Putzen und Übermalen sehr gelitten und so sind Vergleiche gewagt. Immerhin mag man, was die Köpfe angeht, leise Ähnlichkeiten mit frühen Werken Fra Bartolommeos und Mariottos wahrnehmen und in der monumentalisierenden Vereinfachung der männlichen Gestalten Florentiner Geist erkennen. Wichtigere Argumente für die spätere Ansetzung der „Pala Colonna“ sind, meine ich, die Konzentration des Bildaufbaues, die Klärung des Gesamtumrisses, die Steigerung einer sozusagen repräsentativen Intimität. Wahrscheinlich ist die Tafel 1505 entstanden, also zwischen Anlage und Vollendung der „Pala Ansidei“. Auf verschiedene umbrische Maler hat die „Pala Colonna“ grossen Eindruck gemacht, fanden sie doch in ihr ihnen teure Motive auf kunstvoll-einfache Weise geädelt. Francesco da Castello und Eusebio da San Giorgio haben Paraphrasen geschaffen.⁴⁵

Dies ist die Situation vor der Schöpfung der „Baldachinmadonna“. Raffael sah sich mit der Aufgabe einer florentinischen Tradition gegenübergestellt, gab es in S. Spirito doch die lange Reihe der Retabel mit der zwischen Heiligen thronenden Madonna aus dem späten Quattrocento und dem Anfang des neuen Jahrhunderts. Sicher ist auch der Auftrag von dieser Tradition her zu begreifen. Alle S. Spirito-Tafeln sind breitrechteckig oder annähernd quadratisch, einteilig und von einem giebellosen Ädikularrahmen eingefasst; der Sockel ist gewöhnlich als gemalte Predella ausgebildet. Die grössten unter den Tafeln — wie das verrocchieske Retabel im Chor und Raffaellino del Garbos Retabel von 1505⁴⁶ — erreichen die Höhe der Bank des Kapellenfensters bzw. überschneiden die unterste Fensterzone. Raffael hatte sich wohl an das äussere Schema zu halten, aber sonst nahm er sich alle Freiheiten.⁴⁷

Schon die Chatsworth-Zeichnung (Abb. 4) besitzt Hochformat. Zwei fliegende Engel, auf der „Pala Colonna“ Begleiter Gottvaters, erscheinen im Kompositionszusammenhang der „Sacra Conversazione“; an einen Lünettenaufbau war wohl nie gedacht.⁴⁸ Viele Züge der

⁴⁵ Francesco da Castellos Bild befindet sich in der Pinakothek von Città di Castello (Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIV, 1933, S. 449), Eusebios in der Pinakothek von Perugia (Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XIV, 1933, S. 436). Vgl. Anm. 37.

⁴⁶ Abb. b. *Van Marle*, a. a. O., Bd. XII, 1931, S. 433.

⁴⁷ Hier ist der Ort, auf das testamentarisch gestiftete Glasfenster einzugehen (vgl. Anm. 9). In der ehem. Dei-Kapelle befindet sich heute ein aus zwei heterogenen Teilen bestehendes Fenster. Der obere Teil zeigt die Bernhardsvision (Photo Brogi 22046) und ist nach *Hildegard van Straelen*, Studien zur Florentiner Glasmalerei des Trecento und Quattrocento, Wattenscheid 1938, S. 105, von einem ganz unbedeutenden Glasmaler ausgeführt. Der untere Teil, durch den Altargiebel ziemlich verdeckt, ist das halbfigurige Fragment einer herrlichen Petrusdarstellung (Photo Brogi 22049; kombiniert mit einer nicht zugehörigen Lünette!). *Van Straelen* (a. a. O., S. 105 f.) gibt den Entwurf dem Pinturicchio. Die unterste Fensterzone ist vermauert. Es ist klar, dass das Glasfenster in seiner heutigen Form ein Pasticcio ist, der kaum Rückschlüsse auf den ursprünglichen Plan erlaubt. War vielleicht die Petrus-Darstellung für die obere Zone bestimmt und für die mittlere eine Darstellung der Bernhardsvision vorgesehen (der unterste Fensterteil wäre vom Retabel ein wenig überschritten worden)? Als das Pinturicchio-Fenster dann aus irgend einem Grunde unvollendet blieb, liess man das Ganze von einem minderwertigen Glasmaler in der heutigen Weise zurechtmachen (in ähnlichem Sinne interpretiert *Van Straelen*, a. a. O., S. 106, den Befund). — Die hohe Ädikula des Rosso-Altars entzog auch das Petrus-Fragment fast ganz den Blicken.

⁴⁸ Eine Lünette hätte das Fenster zu sehr verdeckt. Ausserdem hat, wie gesagt, keines der Retabel in S. Spirito ein Bekrönungsbild.

„Pala Colonna“ kehren wieder: der Thron, diesmal allerdings wieder auf steilerem Sockel, ist ähnlich konstruiert; nur die Rückenlehne ist niedriger und das Ganze deshalb weniger steif. Wichtiger geworden ist das Baldachinzelt, das sich vorn in der Mitte des Reifs teilt und, nach den Seiten hin tief gerafft, einen weichen, raumhaltigen Gegenwert zur scharfen Thronarchitektur bietet. Die Madonna mit dem Kinde ist eines jener Wunder an Erhabenheit und leonardesker Innigkeit geworden, wie sie Raffael so nur in seiner späteren Florentiner Zeit schaffen konnte. Grossartig die Interpretation Peruginos in den singenden Engeln und die Signorellis in den fliegenden. Für die Heiligengruppen bleibt, wie bei der „Pala Colonna“, verhältnismässig wenig Raum. Trotzdem hat Raffael — und darin liegt der entscheidende Gewinn — auf eine künstliche Erhöhung zweier Figuren verzichtet, ja, im Gegenteil durch eine Tiefflegung des Fluchtpunktes, der nun der Augenhöhe des Betrachters ungefähr entsprechen soll, die rückwärtigen Gestalten sogar noch perspektivischer Verkleinerung unterworfen. Alles wirkt natürlicher und gegenwärtiger und gerade deswegen überzeugender in seiner Monumentalität. Die männlichen Figuren sind ruhig und ernst. Gewiss, ihre Gesinnung lässt sie manchen Gestalten des jungen Fra Bartolommeo verwandt erscheinen, aber aus der bedeutenden, statuarischen Figur des Petrus spricht auch der Geist Michelangelos und Donatellos. Solche Anklänge werden nicht darüber täuschen dürfen, dass wir es im Grunde mit Erfindungen Raffaels zu tun haben, jenes Raffaels, der wenig später die „Schule von Athen“ malen sollte. — Raffael hat die Zeichnung für die Übertragung auf die Tafel oder auf einen grossen Karton vorbereitet und sie dann doch wieder verworfen. Offenbar sind ihm beim Vergrössern verschiedene Mängel klargeworden.⁴⁹ Die erhaltenen Studien zum hl. Bernhard beweisen, dass der Künstler sich noch einmal gründlich mit seiner Aufgabe auseinandergesetzt hat. Das dürfte nicht in einem Zuge geschehen sein, sondern — darauf deutet die für sich quadrierte ganzfigurige Studie zum hl. Bernhard (Abb. 5) — in Etappen während der Arbeit am Karton und wahrscheinlich noch am Bilde selbst. Der Hauptgrundsatz für die Umsetzung der Chatsworth-Formulierung in die endgültige (Abb. 1) lautet: lockern, dem Natürlichen näherbringen. Die Figuren werden im Verhältnis kleiner, der zwischen ihnen existente Raum wirksamer. Der Thron steht freier, er erhält eine nischenförmige Lehne mit gegeneinandergestellten Volutenpaaren als Wangenabschlüsse (der entstehende balusterförmige Aufriss erinnert an die Thronwangen auf Peruginos Marseiller Selbdritt-Tafel). Höher und bildwichtiger ist das Baldachinzelt. Der Fluchtpunkt bleibt tief, genauer gesagt: der Hauptfluchtpunkt. Denn auf eine einheitliche zentralperspektivische Organisation ist verzichtet: die Podestzone hat ein Perspektivzentrum in Augenhöhe der singenden Engelsknaben; der Thronsessel hat seinen eigenen, in seinem oberen Drittel liegenden Fluchtpunkt. Auf solche Weise wird kunstvoll einer übertriebenen Verkürzung entgegengewirkt, ohne den absichtsvoll betonten Eindruck des tiefen Horizonts zu zerstören.

Raffael hat, meiner Meinung nach, den Thron auf die Tafel aufgerissen, die Engelsknaben und die Madonna sowie die linke Gruppe in den neuen Fassungen übertragen, die rechte Gruppe sowie Baldachin und fliegende Engel flüchtig, das heisst: Korrekturmöglichkeiten offenlassend, angedeutet und dann begonnen, Bildzentrum und linke Gruppe anzulegen. Über Untermalung und leichten Farbauftrag in Inkarnat und im Mariengewand ist er kaum hinausgekommen. In diesem Zustand blieb die Tafel bei der Übersiedlung nach Rom im Sommer oder Herbst 1508 stehen. Wo, das ist nicht zu ergründen, vielleicht in der Werkstatt des Freundes Ridolfo Ghirlandaio, dem Raffael, nach Vasari, Arbeiten zur Vollendung hinterliess.⁵⁰ Daran, dass ein anderer an der „Baldachinmadonna“ weitermalen sollte, war wohl

⁴⁹ Auch Wünsche der Auftraggeber dürften dabei eine Rolle gespielt haben, vgl. Anm. 13.

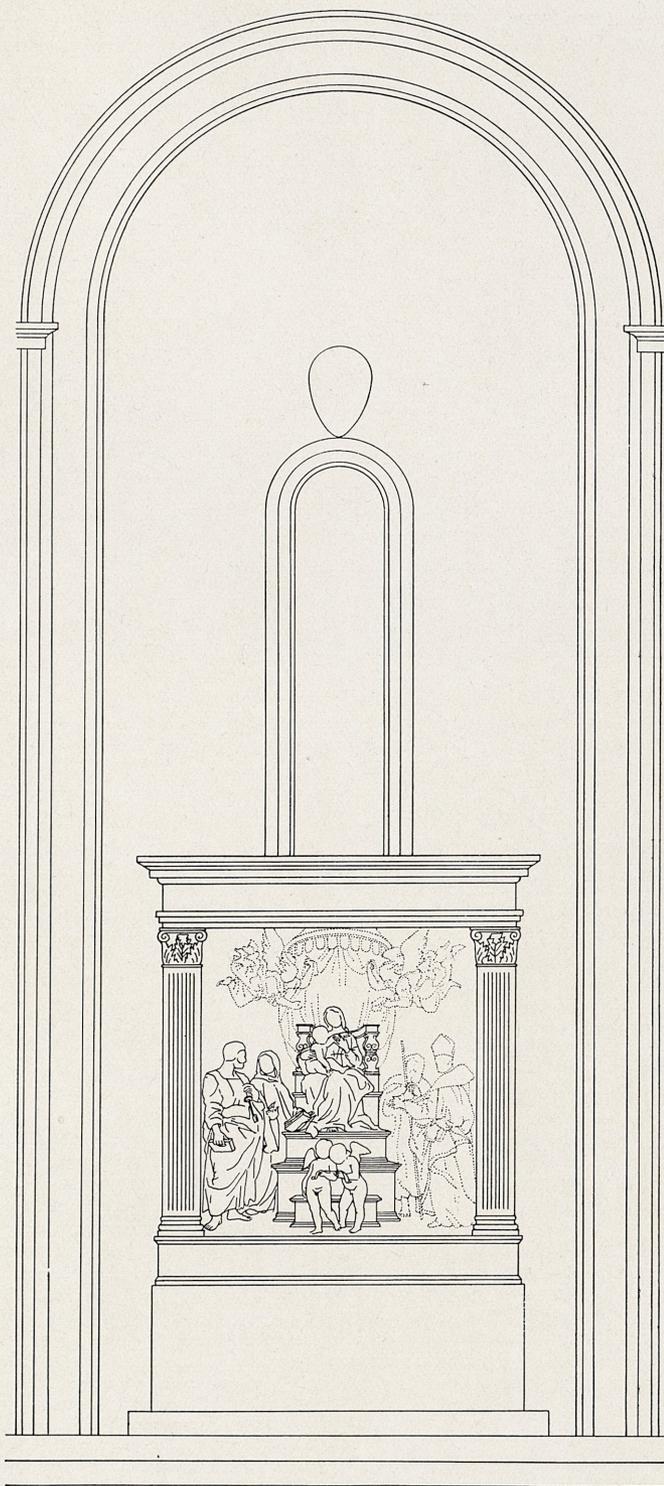
⁵⁰ *Vasari-Milanesi*, wie in Anm. 3 zit., S. 328.

allerdings zunächst nicht gedacht; dazu war das Bild zu sehr in statu nascendi, und ausserdem war es noch keineswegs abzusehen, dass Raffael gleich für immer in Rom bleiben würde.

Ich habe bisher die wichtige Frage der Hintergrunds-Architektur übergangen, jener in der Literatur vielgerühmten Nische. Sowohl vom Bildbefund als auch von der kunstgeschichtlichen Situation her ist diese Nische aus Raffaels ursprünglicher Konzeption auszuschliessen. Soweit ich sehe, hat nur Wölfflin einmal — im Zusammenhange einer irrigen Behauptung — bemerkt, dass die Architektur nicht zum Originalplan gehören und später hinzugekommen sein dürfte.⁵¹ Die Forschung hat davon keine Notiz genommen. Es wird da von neuartigem Architekturraum und von besonderen Beleuchtungswirkungen gesprochen, von neuen malerischen Möglichkeiten und Interessen; es werden da unbegreiflicherweise brunelleschianische, florentinische oder Fra Bartolom-

⁵¹ H. Wölfflin, a. a. O., 1899, S. 84. Wölfflin denkt an eine Vollendung des Bildes in Rom. Er bemerkt nicht ausdrücklich, dass Raffael vermutlich zunächst keine Architekturkulisse geplant hatte, sondern bezieht sich vielleicht mehr auf die *besondere Art* von Architekturprospekt.

13 Die Rekonstruktions-Zeichnung zeigt die „Baldachinmadonna“ mit einem Ädikularrahmen vom Typ der S. Spirito-Altäre in einer Kapelle von S. Spirito. Die Hintergrunds-Architektur des Bildes ist weggelassen, die nicht eigenhändigen Bildpartien sind von den teilweise eigenhändigen durch punktierte Linien unterschieden. *Zeichnung vom Verfasser.*





14 Die „Baldachinmadonna“ mit einretuschiertem Himmels-Hintergrund (zur *ungefähren* Vergewärtigung des ursprünglich geplanten Zustandes).

meo-Architektur zitiert.⁵² Weder mit dem Florentiner Quattrocento oder frühem Cinquecento aber hat die Nische etwas zu tun, noch mit dem Frate.⁵³ Und genau so wenig mit Raffaels früheren Architekturdarstellungen. Bei den beiden Innenräumen der vatikanischen Marienkrönungs-Predella, beim Sposalizio-Tempel, bei der „Pala Ansidei“ handelt es sich stets um exakt gebaute, scharf und kantig profilierte, an Perugino oder Pinturicchio orientierte Architekturen. Die römisch breite Exedra der „Baldachinmadonna“ dagegen lässt am ehesten an die Hauptnische des Pantheon denken.

Nach Lage der Dinge hat Raffael die „Pala Dei“ ohne Architekturfolie entworfen und begonnen. Wie bei der „Pala Colonna“, deren reife Variation die „Baldachinmadonna“ ist, sollten Thron und Figuren unter freiem Himmel stehen; sicherlich sollte irgendeine den heiligen Bezirk begrenzende Schranke in der Fusszone und möglicherweise auch noch höher markiert werden⁵⁴ (Vgl. Rekonstruktionszeichnung Abb. 13 u. Montage Abb. 14).

Fra Bartolommeo wird während Raffaels Haupttätigkeit an der „Baldachinmadonna“ gar nicht in Florenz gewesen sein; eine Venedigreise ist für die Zeit vom April bis zum Juni oder Juli 1508 bezeugt.⁵⁵ Seine früheste uns bekannte Fassung des Themas der „Sacra Conversazione“ ist 1509 datiert; das Bild im Dom zu Lucca (Abb. 15)⁵⁶ gibt eine bewundernswerte Deutung mannigfacher florentinischer und

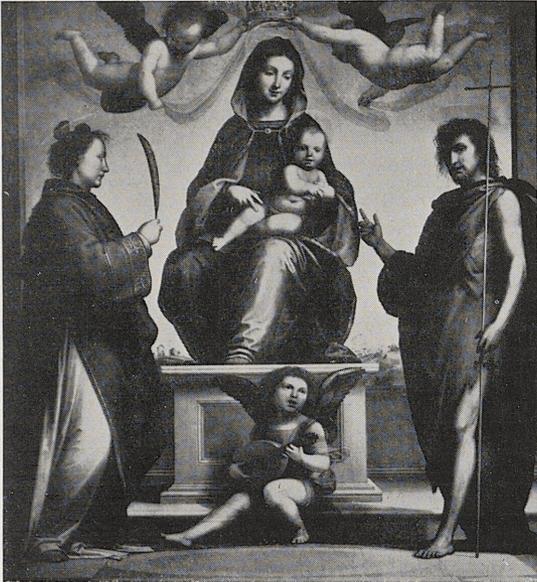
⁵² Vgl. z. B. O. Fischel, a. a. O., 1948, S. 67: „A niche in the best style of Brunelleschi“.

⁵³ Vgl. Max Ermers, Die Architekturen Raffaels, Strassburg 1909. Ermers behandelt die „Baldachinmadonna“ nicht.

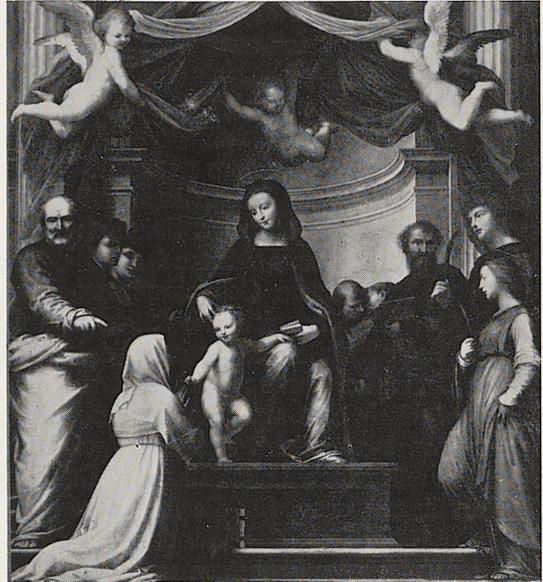
⁵⁴ Vielleicht sollten in der Ferne einige Hügel sichtbar werden; da der Hauptfluchtpunkt aber so tief liegt, ist die Wahrscheinlichkeit dafür nicht sehr gross. Am ehesten bietet sich der Vergleich mit Peruginos Wiener Bild (vgl. S. 232 f.) an, das auch in der Gruppierung der Figuren für die „Baldachinmadonna“ vorbildlich gewesen sein könnte. — Dass eine Rahmenarchitektur in der Art der Ansidei-Tafel vorgesehen war, ist im Hinblick auf das Rechteckformat und die Figuren-Anordnung unwahrscheinlich. — Ob man aus einigen schwachen Ritzspuren in der linken unteren Bildecke Schlüsse ziehen darf, ist unsicher. Eine Ritzlinie läuft horizontal hinter den Füßen des Petrus, zwei Linien — eine kurze und eine etwa 70 cm lange — begleiten links vom Petrus die Bildkante. Es könnte sich um Hilfslinien für eine geplante Schranken- bzw. Brüstungsdarstellung handeln (Abb. 14 deutet eine solche, nischenförmig nach hinten ausschwingende Architektur an), aber auch um spätere, mit der heute sichtbaren Architekturkulisse zusammenhängende Hilfskoordinaten. Dass sie aber gerade in der linken Ecke vorkommen, könnte auf ihre Zugehörigkeit zum ältesten Zustand schliessen lassen.

⁵⁵ Vgl. Hans von der Gabelentz, Fra Bartolommeo, Bd. 1, Leipzig 1922, S. 127.

⁵⁶ Ebenda S. 48 ff. und S. 146; Abb. 7. In Stimmung und Haltung beschwört das Bild Erinnerungen an Giovanni Bellinis „Santa Conversazione mit Stifter“ von 1505 in der Slg. Oliver Vernon Watney,



15 Fra Bartolommeo, Sacra Conversazione.
Lucca, Dom.



16 Fra Bartolommeo, Verlobung der hl. Katharina.
Paris, Louvre.

venezianischer Erinnerungen. Grosse Figuren beherrschen die fast quadratische Tafel: auf einem Sockel und einem, selbst nicht sichtbaren, Thronschmel sitzt Maria mit dem Kind; rechts und links stehen, durch ihre Gebärden der Zentralgruppe verbunden, Stephanus und Johannes d. T. Ein Putto musiziert vor dem Thron, zwei fliegende Engelchen halten über Mariens Haupt Schleifen und Himmelskrone, gleichsam als Bedeutungssublimat eines Baldachins. Eine Brüstung und seitliche, glatt nach oben durchlaufende Pfeiler umrahmen einen Landschaftsprospekt. Da der Horizont sehr tief liegt, kommt fast ausschliesslich der Himmel zur Geltung. Die hohe Monumentalität der Komposition wird durch ein fast venezianisch schmelzendes Kolorit noch kostbarer, und das Spiel von Licht und Schatten hat in der gleichzeitigen Florentiner Malerei nicht seinesgleichen. Fra Bartolommeos Leistung ist mehr als eine sehr persönliche Synthese: sie hat den Rang einer klassischen Erfindung. Einfacher, gesammelter, denkmalhafter ist die „Sacra Conversazione“ in Florenz wohl niemals dargestellt worden.⁵⁷

Aber der Frate strebt nach pathetischeren und in sich spannungsreicheren Lösungen. In den Jahren von 1509 bis 1512 entwickelt er einen Typus der vielfigurigen Heiligenversammlung um die Gottesmutter, den man zu Unrecht immer mit Raffaels „Baldachinmadonna“ zusammengesehen hat. Die wirklichen Gemeinsamkeiten sind das Bildformat mit seiner zwischen 11 : 10 und 12 : 10 schwankenden Höhen-Breiten-Relation, der tief liegende Fluchtpunkt, der Baldachin unmittelbar unter dem oberen Bildrand und die das Baldachinzelt raffenden fliegenden Engel. Die erste Fassung des Themas von 1509 in der Kirche von S. Marco zu

Charlbury (Oxon.) oder Cima da Coneglianos „St. Lanfranco mit Joh. d. T. und Benedikt“ im Fitzwilliam Museum, Cambridge.

⁵⁷ Man könnte Andrea del Sartos „Madonna delle Arpie“ von 1517 zitieren, die das repräsentative und monumentale Moment freilich überspitzt.

Florenz⁵⁸ hat die auf dem Thronsockel stehende Maria mit dem Kind als Zentrum. Rechts und links vor ihr knien zwei weibliche Heilige, ihr zuseiten stehen Zweiergruppen männlicher Heiliger. Dahinter wölbt sich eine glatte Apsis, deren oberer Kalottenteil nicht mehr zu sehen ist, und ganz aussen begleiten durchlaufende Lisenen die Bildränder. Zwei fliegende nackte Putten lüften den schleierdünnen Baldachinvorhang. Das Ganze besitzt das Pathos absichtsvoller Präsentation in einem neuen kirchlichen Sinne. Maria hat sich vom Throne erhoben, Katharina und Maria Magdalena sind demütig in die Knie gegangen. Ein Vollzugsmoment ist im Statuarischen bewahrt. Feierlich-gespannt ist die — von der Apsis stark mitgeprägte — Stimmung. Der innere Abstand zur „Baldachinmadonna“ ist gross. Aber auch der zu den venezianischen „Sacra Conversazione“-Tafeln, etwa Giovanni Bellinis Pala in S. Zaccaria. Fra Bartolommeo hat sich, wie früher sein Ordensbruder Fra Angelico, eine eigene Weise religiöser Vergegenwärtigung geschaffen. — Das grossgestimmte Gemälde mit der Verlobung der hl. Katharina von 1511 im Louvre (Abb. 16)⁵⁹ wandelt Motive der S. Marco-Tafel ins Reichere. Maria sitzt auf dem Thronschemel, vor ihr steht das Kind, das der knienden Katharina den Ring reicht. Acht Heilige sind zugegen, und drei schwirrende Putten kämpfen mit dem mächtigen Baldachintuch. Dahinter wieder eine Exedra, diesmal aber mit einem glatt durchgezogenen, für die Bildwirkung wichtigen Kämpfergebälk und profilierter Arkade. Rechts und links vor den Wandstreifen Schäfte gewaltiger, kannelierter Säulen, die sich nach oben ins Imaginäre fortsetzen und den Ausschnittcharakter der wiedergegebenen Architektur sinnfällig machen.

Dieses Ensemble steigert der Frate im selben Jahre noch zum *theatrum sacrum* der Katharinenverlobung in der Florentiner Akademie.⁶⁰ Hier sind die der Komposition gesetzten Grenzen erreicht. Der Versuch, durch eine folgerichtige Kontrapostsymmetrie und massenordnende Licht-Schatten-Effekte das Bildgefüge zu klären, gelingt nicht völlig. In der Untermalung der thronenden hl. Anna Selbdritt (Museo di S. Marco)⁶¹ scheinen die Schwierigkeiten besiegt, und die Louvre-Verkündigung von 1515⁶² zeigt Fra Bartolommeo auf dem Wege zu neuer Einfachheit. Der kühl-grossartige „Salvator Mundi“ (1516)⁶³, heute (und vielleicht auch schon früher) im Pitti das Gegenstück der „Baldachinmadonna“, steht am Ende dieses Weges. Fra Bartolommeos Schüler und Nachahmer haben den Typus der „Sacra Conversazione“ im Innenraum vielfältig abgewandelt; es seien nur Soglianis Bild im Dom zu Pisa⁶⁴ und die künstlerisch sehr bescheidenen Arbeiten des Pistoieser Malers Fra Paolino⁶⁵ erwähnt. Mariotto Albertinelli stellt um 1510 eine unter dem Baldachin thronende Madonna mit vier Heiligen im freien Raum dar.⁶⁶ Auch Ridolfo Ghirlandaio und Francesco

⁵⁸ H. v. d. Gabelentz, a. a. O., S. 56 f. u. S. 149 f.; Abb. 9. — Das Architekturmotiv ist sicherlich von venezianischen Vorbildern deriviert.

⁵⁹ Ebenda S. 60 f. u. S. 155 f.; Abb. 10.

⁶⁰ Ebenda S. 62 f. u. S. 157 f.; Abb. 11.

⁶¹ Ebenda S. 64 f. u. S. 159 f.; Abb. 12.

⁶² Ebenda S. 89 f. u. S. 172 f.; Abb. 17.

⁶³ Ebenda S. 83 f. u. S. 177 f.; Abb. 20. — Der Markus rechts ist in Ponderation und innerer Haltung das Gegenstück zum Petrus der „Baldachinmadonna“.

⁶⁴ Abb. b. A. Venturi, a. a. O., Bd. IX/1, 1925, S. 404.

⁶⁵ Vgl. z. B. die „Sacra Conversazione“ in S. Maria del Sasso zu Bibbiena, Photo Alinari 8527.

⁶⁶ Abb. b. A. Venturi, a. a. O., Bd. IX/1, 1925, S. 376. — Vgl. auch die „Verlobung der hl. Katharina“ von Andrea del Sarto in Dresden; Abb. b. Fritz Knapp, Andrea del Sarto, Bielefeld u. Leipzig 1928, Abb. 17.

Granacci, die beide vieles vom Frate übernehmen, ziehen für ihre, oft quattrocentistisch konventionellen „Sacra Conversazione“-Bilder die Freiraumversion vor.⁶⁷

Fra Bartolommeos Ansätze und Ziele rechtfertigen keine zu enge Annäherung an die künstlerischen Erwartungen, die in Raffaels „Baldachinmadonna“ fragmentarisch Form gewonnen haben. — In Rom sah sich Raffael zunächst vor ganz neue Aufgaben gestellt. Die Welt der Antike war nun verpflichtende Gegenwart, architektonische Aufträge wollten neben den grossen Fresken bewältigt sein. Mit der „Schule von Athen“ wird das Problem, Figur und Raum aufeinander zu beziehen, gelöst: die Architektur, gewiss von Bramante inspiriert, ist stereometrisch klar und genau gezeichnet. Die grossen Altarbilder der römischen Jahre sind über die umbrischen und florentinischen Gedanken hinausgewachsen. Die „Madonna di Foligno“ in der vatikanischen Pinakothek thront auf Himmelsgewölk; Heilige und Stifter, in freier Natur versammelt, blicken oder weisen, vom Wunderbaren tief ergriffen, zu ihr hinauf. Die „Sixtinische Madonna“ erscheint zwischen den beiden in ihre Nähe entrückten Heiligen in meta-realem Bereich. Herkömmlicher die nur zum Teil eigenhändige „Madonna mit dem Fisch“ im Madrider Prado: hier thront Maria vor einem schweren, zur Seite gerafften Vorhang, der rechts den Blick in eine Landschaft freigibt. Die Idee der „Baldachinmadonna“ klingt bei Raffael später nicht mehr an.

Versuchen wir die Schicksale der unfertigen „Pala Dei“ zwischen 1508 und der Überführung nach Pescia zu rekonstruieren. Zunächst hofften die Auftraggeber wohl, Raffael werde das Werk gelegentlich vollenden. Als die Aussichten einer Rückkehr des Künstlers nach Florenz immer geringer wurden, könnten die Dei sich dazu entschlossen haben, einen anderen Maler mit der Fertigstellung zu betrauen, die dann aus irgendwelchen Gründen doch wieder unterblieb. Noch wahrscheinlicher spielte sich die Sache aber so ab. Der päpstliche Datarius Baldassare Turini, der ein guter Freund Raffaels war⁶⁸, wusste von der „bozza“ in Florenz und interessierte sich für sie. Die Dei, davon in Kenntnis gesetzt, dass Raffael nicht mehr nach Florenz zurückzukommen gedächte, und auf die Vollendung des fragmentarischen Bildes durch einen anderen Künstler keinen Wert legend, überliessen Turini die Tafel schon um 1514/15. Baldassare Turini mag aus Rom eine Zeichnung nach dem S. Maria della Pace-Engel als Muster mitgebracht haben und vielleicht auch die Anregung für die an die Pantheonsarchitektur erinnernde Exedra; er mag den Wunsch gehabt haben, die „Sacra Conversazione“ nach der in Florenz modernen Weise Fra Bartolommeos in einen Innenraum zu verlegen. Durchaus möglich ist, dass er die Sache mit Raffael besprach, möglich sogar, dass einer der römischen Schüler Raffaels bei einem gelegentlichen Florenzaufenthalt Hand ans Bild legte.⁶⁹ Der Maler, der an dem Bild arbeitete und in dem ich jedenfalls keinen Florentiner zu erkennen vermag, vervollständigte zunächst die Zeichnung, indem er die rechte, bisher nur angedeutete Gruppe, im eigenen Sinne modifizierend, eintrug, dann die fliegenden Engel,

⁶⁷ Zum Beispiel Ridolfo Ghirlandaios „Verlobung der hl. Katharina“ in Le Quiete bei Florenz (Photo Alinari 20336), die „Thronende Madonna mit Dominikus und Hieronymus“ in der Yale University, Newhaven USA (Photothek d. Kunsthist. Inst. Florenz Inv. Nr. 50423), die „Sacra Conversazione“ in Lucardo bei Montespertoli (Photothek d. Kunsthist. Inst. Florenz Inv. Nr. 91495) oder Granaccis „Sacra Conversazione“ in der Florentiner Akademie (Photo Alinari 30729).

⁶⁸ Zu Baldassare Turini, dem Freunde und späteren Testamentsvollstrecker Raffaels, vgl. u. a. V. Golszio, a. a. O., S. 116 ff., 140 f. u. 154 ff. — Ferner Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste, Band IV/1, Freiburg i. Br. 1906, S. 370, 372, 373, 379, 380 (!), 404, 531, 553. — Vgl. auch Giov. Gaye, Carteggio inedito..., Firenze 1840, Bd. II, S. 135, 146, 277 ff., 281 ff., 286 ff.

⁶⁹ Der Gedanke, an der Tafel könnte in Rom weitergearbeitet worden sein, ist abwegig. Dann hätte einer wirklichen Vollendung, sei es durch Raffael oder Schüler, doch nichts im Wege gestanden!



17 Rosso Fiorentino, Pala Dei (ohne die barocken Anstückungen). Florenz, Palazzo Pitti.

standen sein, um die man schon eine phantastische Theorie gewoben hat.⁷² Die Familie Dei gab in dieser Zeit den Auftrag für das Bild ihrer S. Spirito-Kapelle an Rosso, den damals neben Andrea del Sarto und Pontorno berühmtesten Florentiner Maler. Auch die 1522 datierte „Pala Dei“ des Rosso (Abb. 17) hängt heute, allseitig angestückt, im Pitti.⁷³ Der üppige, manieristische Rahmen mit dem Sprenggiebel ist in S. Spirito geblieben und fasst eine Kopie von der Hand des Francesco Petrucci ein. Rossos Bild ist annähernd so gross wie die „Baldachinmadonna“, nämlich 2,50 : 2,10 m (was einem Verhältnis von 12 : 10

das Baldachinzelt in seiner endgültigen Form und die Architektur.⁷⁰ Untermalt mag er einiges haben, koloriert hat er offensichtlich ziemlich wenig: den linken fliegenden Engel, zum Teil das Gewand Petri und den Baldachin. Möglicherweise hat sein Pinsel auch die Gesichter und das Kleid Mariens übergangen. Dann wurde die Arbeit wieder unterbrochen. Turini war wohl nur selten in Florenz und seiner Vaterstadt Pescia, und zu einer raschen Vollendung der Pala bestand kein Grund. Trotzdem war die „Baldachinmadonna“ um 1515 in Florenz wieder aktuell geworden. Leonardo da Pistoia hat sie sich im neuen Zustand angesehen und die Gruppe der thronenden Maria, der beiden singenden Engelsknaben, des Baldachins und der fliegenden Engel in eines seiner linksich gemalten Bilder übernommen. Die 1516 datierte Tafel in der Pinakothek zu Volterra⁷¹ verbindet mit der entlehnten Komposition vier Heilige und eine primitive Architekturkulisse nach Art des Fra Paolino. Um 1520 mögen einige der kleinen Teilkopien der Madonna ent-

⁷⁰ H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte, in „Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, XVI, 1895, S. 344, möchte bei den Engeln und beim Kopf des Augustinus die Hand des Giulio Romano erkennen. Gegen diese Vermutung wendet sich mit vollem Recht schon A. Rosenberg, a. a. O., S. 231. — Adolfo Venturi, La Galleria Pitti in Firenze, Dornach & Parigi 1891, S. 95, denkt an eine Beteiligung Girolamo Gengas, was nicht minder unwahrscheinlich klingt.

⁷¹ Photo Brogi 15337.

⁷² Berthold Daum, Einige der Madonna del Baldacchino Raffaels verwandte Madonnen, in „Repertorium für Kunstwissenschaft“, Bd. XXXVII, 1915, S. 69 ff. Daum sucht eine kleine Kopie der Madonna als eigenhändiges Werk Raffaels einzuführen und macht in diesem Zusammenhang andere Teilkopien bekannt. Die Argumentationen Dauns sind völlig unhaltbar und bedürfen keiner ausführlichen Widerlegung. — Den Petrus der „Baldachinmadonna“ hat übrigens Giovanni Cambi (?) in das 1531 dat. Altarbild in S. Pietro zu S. Gimignano übernommen.

⁷³ Vgl. Paola Barocchi, Il Rosso Fiorentino, Roma 1950, S. 41 ff. u. S. 246.

gleichkommt). Die Komposition interpretiert auf manieristische Weise Fra Bartolommeos Typ der vielfigurigen Heiligenversammlung: zehn Heilige — darunter auch Petrus, Bernhard, Jakobus und Augustinus — drängen sich um die erhöht in einer Nische thronende Madonna. Pontormo hatte ein paar Jahre vorher in seinem Altarbild in S. Michele Visdomini eine ähnliche Darstellung mit ekstatischem Leben zu erfüllen gewusst.⁷⁴ Rosso ist formal und psychologisch verhaltener. Zum flackernden Ausdruck der rechts und links gruppierten Gestalten, die sich fast gegenseitig die Luft wegnehmen, kontrastieren die gewisse Ruhe der Maria und die seltsame Teilnahmslosigkeit des besonders exponierten Jesuskindes und der im Vordergrund knienden hl. Katharina. Ein erregtes Kolorit und kühne Lichteffekte sichern dem Bild ein ans Unheimliche grenzende Pathos. Ein Endpunkt der „Sacra Conversazione“-Darstellung im Sinne des Fra Bartolommeo ist damit erreicht. Andrea del Sarto hat gegen Ende der Zwanzigerjahre dem Thema eine neue Wendung zu geben gewusst, indem er Maria zwar in einer Nische, aber auf Gewölk thronen liess.⁷⁵ Andere Lösungen hat die Florentiner Kunst nicht mehr erarbeitet.

Kehren wir zur „Baldachinmadonna“ zurück. Baldassare Turini beauftragte gegen Ende seines Lebens den Giuliano di Baccio d'Agnolo mit dem Bau einer Kapelle am Dom zu Pescia.⁷⁶ Bei dieser Gelegenheit nun liess er endlich die Tafel Raffaels ausstellungsfertig machen. Der mit der Aufgabe betraute, mittelmässige Maler hatte wohl die Weisung, das Bestehende so weit als möglich, auch in seinem fragmentarischen Zustand, zu respektieren und nur das Nötigste zu tun. Er hat vor allem die rechte Gruppe und den rechten fliegenden Engel weiter ausgeführt, scheint aber auch an Baldachin, Architektur und Petrusgewand etwas gemalt und den älteren Bestand, hauptsächlich die Köpfe der beiden linken Heiligen, noch einmal übergangen zu haben. Auf den Anschein einer wirklichen Vollendung wurde offenbar bewusst verzichtet. So fand das Bild endlich seinen Ort in einer Kirche. Umgeben vom schweren und doch eleganten Marmorrahmen Giuliano di Baccio d'Agnolos (vgl. Abb. 2) zierte es mehr als anderthalb Jahrhunderte die Turini-Kapelle, in der seit 1543 der päpstliche Datarius beigesetzt war. Die weitere Geschichte ist uns bekannt.⁷⁷

Raffaels schöner und grosser Gedanke ist in geringer Gestalt auf uns gekommen. Die „Pala Dei“ wäre, hätte Raffael sie zu Ende geführt, eine der vollkommensten Altartafeln des Meisters und die Krönung jener von uns verfolgten Tradition geworden. Die Komposition, auf der Chatsworth-Zeichnung noch gedrängt wie die der „Pala Colonna“, erscheint auf der Tafel zu klassischer Freiheit geläutert. Bedeutend und gelassen sind die Gestalten. Das ist Raffaels letztes Wort vor dem Aufbruch nach Rom, vor der „Disputa“ und der „Schule von Athen“.

⁷⁴ Abb. b. *Luisa Becherucci*, *Manieristi Toscani*, Bergamo 1944, Tafel 10.

⁷⁵ „Madonna mit Heiligen“, Berlin, Staatl. Museen. Abb. b. *F. Knapp*, a. a. O., S. 79.

⁷⁶ Vgl. oben S. 223 u. Anm. 5.

⁷⁷ Vgl. oben S. 223 f. — Cassana hat das ganze Bild dann noch einmal retuschierend übergangen.

Photonachweis: Abb. 1, 2, 3: Gab. fot. d. Soprintendenza alle Gallerie, Florenz; 4, 5, 9, 10: nach Fischel, Raphaels Zeichnungen; 6, 7, 8, 11, 15, 16, 17: Alinari; 12: Metropolitan Museum New York.

RIASSUNTO

La „Madonna del Baldacchino“ di Raffaello in Palazzo Pitti è un'opera non omogenea. Il quadro fu iniziato su commissione della famiglia Dei per la loro cappella in S. Spirito e rimase incompiuto con la partenza di Raffaello per Roma (1508). Il datario papale Baldassare Turini trasferì a Pescia circa il 1540 il dipinto, al quale avevano collaborato altre mani. Nel 1697 la „Madonna del Baldacchino“ venne in Palazzo Pitti, ed è di quel momento l'aggiunta superiore.

Un esame del quadro rivela che soltanto il gruppo centrale con la Madonna con il Bambino in trono, i due putti in primo piano ed i due Santi a sinistra, sono parzialmente di mano di Raffaello, le altre parti del dipinto sono di due mani diverse e più tarde.

Un'osservazione degli schemi di Sacra Conversazione fiorentini e umbri e l'analisi del dipinto stesso rendono probabile il fatto che la „Madonna del Baldacchino“ sia stata concepita senza sfondo architettonico.

Una dipendenza di Raffaello da Fra Bartolommeo non è esistita. Le rappresentazioni della Sacra Conversazione di Fra Bartolommeo denotano un'altra tendenza ed un altro livello stilistico. La „Madonna del Baldacchino“ conclude la tradizione quattrocentesca e precede nello stesso tempo il periodo romano di Raffaello.