

Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
Kunstwissenschaft und Medientheorie
Prof. Dr. Hans Belting
Seminar: Bildgeschichte als Mediengeschichte I

RAFFAEL: DIE SIXTINISCHE MADONNA
EINE GEMALTE HIMMLISCHE VISION

von Jakob Sztaba

Thema der folgenden Hausarbeit ist die „Sixtinische Madonna“ von Raffael in Hinsicht auf die ihr enthaltenen allgemeinen oder spezifischen Faktoren des Mediums. Dabei möchte ich, vor einer Analyse des ‘wie’, also der technischen Komposition und Umsetzung, zuerst auf das ‘was’ und das ‘warum’ eingehen, also das eigentlich Dargestellte und den Zweck dieser Darstellung.

Die „Sixtinische Madonna“, zwischen 1512/13 datiert, wurde ursprünglich als ein Altarbild für die Kirche im Benediktinerkloster San Sisto in Piacenza gemalt, woher auch ihr allgemein gebräuchlicher Name stammt. Der heilige Sixtus selbst ist links im Bild dargestellt, kann aber auch als ein indirektes Portrait des Papstes Julius II gesehen werden, der das Werk in Auftrag gab. Die weibliche Gestalt rechts stellt die Hl. Barbara dar, eine populäre Figur, von der, wie auch vom Heiligen Sixtus, in der Kirche in Piacenza eine Reliquie aufbewahrt wurde.

1753/54 wurde das Gemälde von August II erworben und in seine Sammlung nach Dresden gebracht, wo es heute noch zu besichtigen ist.

1. Das Schöne und Gute?

Die Frage nach dem ‘was’ lässt sich vielleicht am ehesten beantworten, wenn man die Rezeptionsgeschichte des Bildes betrachtet, auch wenn die Rezeptionen im einzelnen dem Bild auf den ersten Blick nicht zu entsprechen erscheinen. Bereits nach seiner Überführung nach Dresden erzeugte das Bild großen Aufruhr bei Kunstfreunden und -kennern, die darauf, durch ihre persönliche Haltung bestimmt, ganze, sich gegensätzliche Wertsysteme projizierten. So war das Bild für die einen Ausdruck einer humanistischen und von der Antike geprägten Renaissance, und schließlich das Musterbeispiel der reinen, selbstbezweckten Kunst; Goethe, der Humanist, schrieb dazu 1775:

„Hat denn Raphael was anders, was mehr gemahlt als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? und war aus dem Sujet was anders zu mahlen? und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Mahler aller Zeiten?“

Andere sahen in der „Sixtinischen Madonna“ vor allem die vollkommene Manifestation des Religiösen, so dass gar eine Legende in die Welt gesetzt wurde, nach der Raffael die Madonna samt Kind nach einer ihm erschienenen himmlischen Vision gemalt hätte. So begann 1851 der deutsche Poet Friedrich Hebbel ein Gedicht zum Thema dementsprechend mit den folgenden Worten:

„Das hätt’ ein Mensch gemacht? Wir sind betrogen. Das rührt nicht her von einer ird’schen Hand!“

Trotz dieser sich widersprechenden Interpretationen fällt leicht auf, dass das Bild seinen Interpreten als ein vollkommener Ausdruck ihrer Ideen erschien, ob es sich bei diesen Ideen nun um die Verherrlichung der 'Mutterliebe' oder um die Wiederbelebung des Religiösen bei den Idealisten handelte. Auch in der heute üblichen Rezeption spiegelt sich dieser Vollkommenheitsgedanke wieder, doch in einer vergleichsweise negativen Version.

Ohne jetzt für die Allgemeinheit zu sprechen, kann angenommen werden, dass die „Sixtinische Madonna“ heute durchaus auch in professionellen Kreisen mit dem negativen Prädikat des Kitschigen belegt wird. Obwohl diese Bezeichnung kaum für eine ernsthafte Analyse herangezogen werden kann, sollte sie dennoch berücksichtigt werden, da es sich schließlich um ein für die Betrachtung durch Menschen hergestelltes Werk handelt, und auch eine unangemessene Rezeption durch den Betrachter auf die Funktion des Bildes zurückführen kann.

Wenn wir von der allgemeinen Definition des Wortes Kitsch ausgehen, sollte das Bild von einer falschen, geschmackslosen Sentimentalität geprägt sein. Auf den ersten Blick lässt sich dieses Klischee vielleicht noch auf das Bild projizieren, bei einer ernsthaften Betrachtung ist es nicht haltbar, nicht einmal in Form der beiden Engelchen am unteren Bildrand, die seit dem 19. Jh. durch massenhafte Vervielfältigung *das* Symbol für eine naive, freundliche Nachdenklichkeit geworden sind und deshalb automatisch als ein populäres und dementsprechend negativ besetztes Symbol aufgenommen werden - tatsächlich besitzen diese Engelchen trotz ihres eindeutigen Kindchenschemas auffallend wenig von der Süßlichkeit, die man ihnen aus Gewohnheit zuschreiben würde.

Die Bezeichnung 'Kitsch' kann bei diesem Bild also nur als eine Projektion gelten, ähnlich wie die früheren Interpretationen der Humanisten oder Idealisten. Ein negativer Zugang zu diesem Bild in heutiger Zeit hat vermutlich einen anderen Grund: Es ist zu schön, um gut zu sein. Die vollkommene ästhetische Wirkung des Bildes nimmt einen totalen Wert an, der dem heutigen Menschen gerade durch seine Totalität suspekt erscheint; angesichts der negativen Erfahrungen mit absoluten Weltanschauungen und Lösungsversuchen erscheint auch eine absolute *Schönheit* schlimmstenfalls als Machtausübung und bestenfalls als Blendwerk, das in einer Welt, die de facto von Brutalität und Banalität geprägt ist, nur fehl am Platze wirken kann. Schönheit kann unter diesen Umständen nur noch in einem kritischen, wenn nicht ironischen Kontext aufgenommen werden. Die Romantiker oder Humanisten hingegen, die noch nicht der Erfahrung von Weltkrieg, totalitären Regimen und Massenvernichtung ausgesetzt waren, sahen

diese Vollkommenheit in einem positiven Licht und bemühten sich, sie sich als einen Ausdruck ihrer eigenen Ideen anzueignen.

Die ästhetische Perfektion, die Schönheit der „Sixtinischen Madonna“ entsteht dabei bereits aus dem thematischen Kontext heraus und wird von diesem vorausgesetzt. Die Madonna, als reinste menschliche Figur des Christentums, fordert automatisch eine möglichst perfekte Umsetzung; eine expressivere oder kritischere Darstellung, wie sie dem heutigen, aufgeklärten Menschen gerechtfertigter erscheinen könnte, wäre im Kontext des religiösen Werkes nicht vorstellbar - Raffaels Streben nach Schönheit ist also bereits durch das Thema gegeben. Dadurch entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem per se schönen Motiv und der Schönheit der Umsetzung. Im ähnlichen Kontext schrieb auch Raffaels Zeitgenosse Baldassare Castiglione:

„Im Grunde ist die Schönheit für jede Sache der schönste Schmuck, so dass man sagen kann, dass das Gute und das Schöne in einem gewissen Sinne ein und das Gleiche sind.“

Würde man Raffaels Werk anhand dieser Aussage betrachten, könnte von einer ‘doppelten Verdoppelung’ im Sinne des Guten und Schönen gesprochen werden; das *Gute*, hier die Madonna, wird in *schöner* Form dargestellt, und da beide dieser Werte - nach Castiglione, wobei angenommen werden kann, dass sich Raffael als Renaissancekünstler ähnlicher Ideen bediente - gleichzeitig ihrem Gegenpart gleichen, entsteht eine Übersteigerung, ein Perpetuum mobile der Produktion des Schönen und Guten, so dass es wenig verwunderlich erscheint, dass das Werk ein solches Maß an Identifikation durch seine Interpreten erfuhr.

Als Problem stellt sich nun, ob diese Übersteigerung in einem spezifischen Kontext, also zu einer bestimmten Zeit oder geistigen Haltung, entsteht, oder vom dem Gemälde inhärenten Elementen ausgeht. Unglücklicherweise gerät man hier in eine ikonographische Fallgrube, da der Kontext wohl oder übel mit den wesentlichen Elementen des Gemäldes verbunden ist, sofern die Madonna nicht gleich auf eine Reihe verschiedenfarbiger Flächen reduziert werden würde. Daher ist es vielleicht ratsam, davon auszugehen, dass es sich grundsätzlich um ein religiöses¹, inhaltlich positiv belegtes (da es sich um eine Madonna handelt, und nicht um eine Kreuzigung oder die Apokalypse, die nicht auf so direkte Weise mit einem positiven Wert besetzt werden

¹ Es ist natürlich kaum belegbar, dass es sich hier um ein allgemeingültig als religiös erkennbares Bild handelt; auch die Behauptung, die Figur einer Mutter mit Kind könnte von allen Kulturkreisen übereinstimmend als ein Symbol des ‘Guten’ (oder ‘Schönen’...) anerkannt werden, wird kaum weiterführen. Daher wird die Bezeichnung als ein ‘religiöses’ Werk hier behelfsmäßig verwendet, da sie sich zumindest auf den Kontext ihrer Entstehung und ihrer bekannten Rezeption ohne weiteres anwenden lässt.

können) Werk handelt, das im Medium eines Tafelbildes ausgeführt wurde. Damit lassen sich die Gegensätze zwischen den verschiedenen Interpretationen überbrücken - im Zweifelsfalle kann Goethes Interpretation als Verherrlichung der Mutterliebe als religiös, da auf ein bestimmtes Ideal bezogen, und sicherlich als positiv belegt gelten.

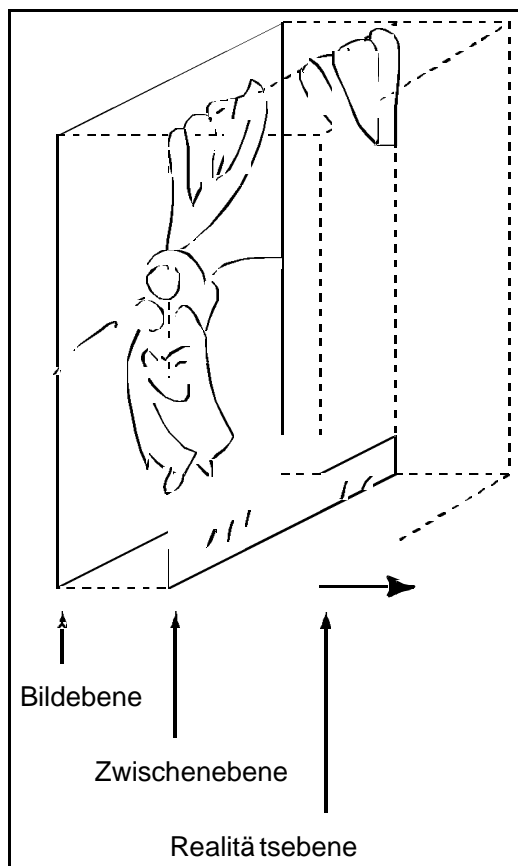
Aber zurück zum Schönen und Guten, da die vorangegangene Definition zwar die Auswahl der Instrumente zur Analyse einschränkt, aber keineswegs erklärt, warum Goethe und Hebbel durch eben dieses Werk so beeindruckt waren, obwohl es doch unzählige anderer - auch vom gleichen Künstler - gab, die das Thema in ähnlicher Form behandelten. Eine literarische Annäherung an das Werk, wie beispielsweise über Castigliones Gedanken vom Schönen, führt an sich vorerst nicht zu einer schlüssigen Analyse, jedoch zu der Feststellung, dass die 'Sixtinische Madonna' den meisten Konkurrenzwerken im Ausdruck überlegen zu sein scheint.

Das legt die - wiederum eher literarische - Annahme nahe, dass Raffael mit diesem Gemälde die Grenzen des üblichen Tafelbildes besser auszuloten wusste, als es ihm oder seinen Kollegen bislang gelungen war, und führt schließlich dazu, der 'Sixtinischen Madonna' mehr zuzugestehen als einen rein abbildenden Ausdruck. Jenseits der Abbildungsfunktion wird Raffaels Madonna nun zu einer eigenständigen 'Vision', also einer übernatürlich zu nennenden Erscheinung, die sich dem Betrachter durch das Gemälde hinweg manifestiert. Dass Raffael diesen Effekt bereits im Bildaufbau anlegte, und dieser tatsächlich nicht nur eine Projektion beeindruckter Kunstliebhaber ist, lässt sich durch eine genauere Untersuchung der gesamten Komposition verdeutlichen.

2. Konstruktion einer Epiphanie

Ausgehend von einem ‘Fensterschema’ können wir ein Bild gewöhnlich in zwei bzw. drei Ebenen unterteilen:

1. Eine *Realitätsebene*, die den Betrachter und in indirekter Weise auch die gesamte Welt außerhalb des Bildes einschließt.
2. In manchen Fällen eine *Zwischenebene*, die zwar Teil des gemalten Bildes ist, aber in einer möglichst illusionistischen Weise vor die eigentliche Bildebene gesetzt ist.
3. Die *Bildebene*, in der sich das eigentliche Motiv befindet.



Die Zwischenebene, die man innerhalb des Fensterschemas wohl am einfachsten als den - virtuellen - Fensterrahmen bezeichnen könnte, kann zwei Funktionen ausführen; zum einen als ein ‘Spezialeffekt’, der dem Bild einen zusätzlichen optischen Reiz geben oder das Können des Malers präsentieren soll, oder aber auch als eine Verifikation der Funktion des Bildes als ein Fenster zu der Bildebene.² Die Zwischenebene greift in die Realität hinaus, ist aber zugleich eindeutiger Teil der Bildfläche und somit eine elegante Überbrückung von der Welt des Betrachters in die Welt des Bildes. In einigen Fällen kann ein Element aus der Bildebene ebenfalls in die Zwischenebene herausgreifen; die Welt der Bildebene erkennt dann sozusagen auch ihrerseits das Bild als ein Fenster an und tritt eine Art Kommunikation mit der Realität an.

² Die Funktion als optisches Spiel ist in der Malerei wohl schon lange vor Raffael bekannt; so erzählt der römische Geschichtsschreiber Plinius secundus (62 - 113 AD) vom Wettstreit der Maler Zeuxis und Parrasios: Während sich ersterer damit rühmte, ein Bild mit Trauben gemalt zu haben, auf das sich sogleich hungrige Vögel stürzten, präsentierte sein Konkurrent ein Gemälde, von dem der selbstsichere Zeuxis verlangte, endlich den es verhüllenden Vorhang zu entfernen - nicht erkennend, dass es sich gerade bei dem Vorhang um das gemalte Meisterstück Parrasios’ handelte. Der Vorhang als spielerisches oder täuschendes Element der Zwischenebene blieb auch weiterhin populär, beispielsweise in Jan Vermeers ‘Brieflesendem Mädchen’, besonders dank der Angewohnheit, Gemälde allgemein durch wirkliche Vorhänge zu schützen.

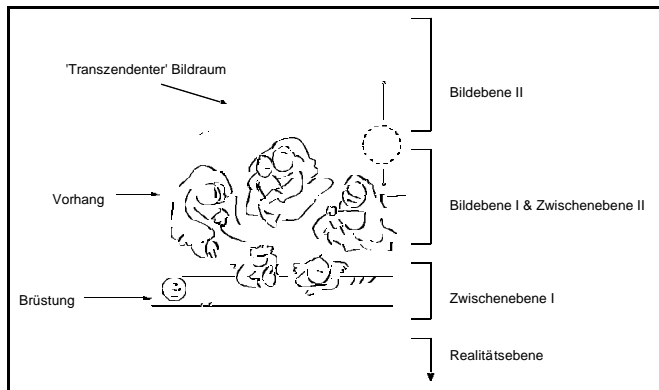
Bei der „Sixtinischen Madonna“ lässt sich dieses Schema in seiner einfachen Form nur bedingt anwenden. Auf den ersten Blick können Bildebene und Zwischenebene noch leicht auseinander gehalten werden; einerseits das eigentliche Motiv, also die Madonna mit den beiden Heiligen, und andererseits Vorhang und Brüstung, die typischen Elemente einer Zwischenebene. Versucht man allerdings, die Komposition des Bildes genauer aufzuschlüsseln, verschwimmen die Grenzen recht schnell.

Während die Brüstung samt der Engelchen noch klar im Vordergrund steht und eindeutig als eine Zwischenebene identifiziert werden kann, liegt der Vorhang tatsächlich auf gleicher Höhe wie die eigentliche Bildebene, da die Robe des Heiligen Sixtus etwa ab seiner rechten Schulter über diesen hinausgreift. Die Madonna ihrerseits steht nur ein wenig hinter dem Heiligen, wie anhand der Überlappung ihrer Roben festgestellt werden kann; somit sind alle drei Figuren auf etwa der gleichen Ebene aufgestellt wie der Vorhang.

Da ausgeschlossen werden kann, dass der Vorhang ein ‘architektonisches’ Element innerhalb der ansonsten transzendenten Szenerie ist, muss er folglich seine Funktion als ein Element einer Zwischenebene beibehalten haben. Es ist ebenso unwahrscheinlich, dass Raffael angesichts der seriösen Funktion des Gemäldes als Altarbild den Vorhang als eine illusionistische Spielerei zur Demonstration seines Könnens oder gar als humoristische Einlage einsetzte, wie es vielleicht bei einem profanen Gemälde der Fall gewesen wäre.

Die „Sixtinische Madonna“ besitzt also zwei eindeutig aussagekräftige, also nicht nur schmückende Zwischenebenen, von denen die zweite mit der eigentlichen Bildebene vereint ist. Das Schema dieser Ebenen lässt sich folgendermaßen aufstellen:

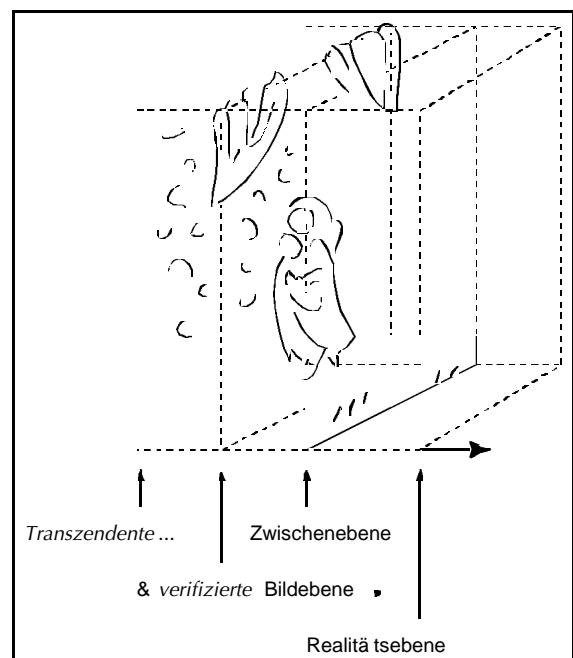
1. Die Realitätsebene.
2. Die erste Zwischenebene mit den zwei Engelchen und der Tiara des Heiligen Sixtus. Der Röntgenaufnahme des Bildes zufolge war die gesamte Brüstung in der Untermalung noch nicht vorhanden.
3. Die zweite Zwischenebene, also der Vorhang, und gleichzeitig die erste Bildebene mit den drei Figuren.
4. Eine weitere Bildebene, die allerdings nur den Hintergrund bildet. Unter Umständen könnte auch der Turm, das Attribut der Heiligen Barbara, in diese Ebene aufgenommen werden.



Wenn die Funktion einer vorgeschalteten Zwischenebene darin besteht, das Bild in seiner Fensterfunktion zu bestätigen, sie also eine Kommunikation mit dem Betrachter eingeht und diesem einen Rahmen definiert, durch den er in die dahinterliegenden Bildwelt schaut, müsste eine Zwischenebene, die auf der gleichen

Höhe liegt wie die Bildebene, gleichermaßen der letzteren zur Bestätigung dienen. Der Betrachter sieht also innerhalb der Bildebene, die ein vollkommen metaphysisches Motiv darstellt, einen durchaus realistischen Vorhang samt einer ganz unhimmlich verbogenen Vorhangstange. Der Wirklichkeitsanspruch des Vorhangs überträgt sich dabei auf die Figurengruppe, die auf der gleichen Ebene liegt und somit, trotz ihres metaphysischen Inhaltes, eine physikalische Bestätigung erhält.

Banal ausgedrückt könnte man nun also sagen, dass die Madonna nicht in der Welt hinter dem Fenster, sondern *im* Fenster selbst steht; die himmlische Erscheinung wird also, natürlich auf virtuelle Weise, in die reale Welt verlagert, da sie nicht mehr nur durch das Fenster des Bildes betrachtet werden kann, sondern aus der Fläche des Bildes heraus in Kommunikation mit dem Betrachter tritt. Insofern kann hier von einer gemalten Vision gesprochen werden, da sich das Bild nicht auf eine einfache Darstellung des Themas beschränkt, sondern innerhalb seiner Möglichkeiten als Tafelbild *aktiv* wird.



Unterstützt wird dieser visionäre Ausdruck durch weitere Bildelemente. Im Gegensatz zu herkömmlichen Tafelbildern, auch den anderen Madonnendarstellungen Raffaels, ist die Bildwelt der „Sixtinischen Madonna“ abgesehen von dem Vorhang streng transzendent; es gibt keinerlei Anhaltspunkt, an dem sich die Szenerie an eine wirkliche oder zumindest wirklichkeitsnahe Umgebung angliedern lassen könnte. Der ‘Boden’ besteht lediglich aus einer dichten

Wolkendecke, die offensichtlich schräg nach unten zum Betrachter verläuft, sofern man sich an der absteigenden Bewegung der Madonna orientiert. Die Wolken an sich sind zwar durchaus ein Teil der dem Betrachter bekannten Wirklichkeit, aber gleichzeitig ein Hinweis auf 'himmlische Sphären'; durch ihre natürliche Stofflichkeit können sie auch als ein Übergang aus der transzendenten Szenerie in die Realität gelten. Dabei nehmen sie auch in ihrer wirklichkeitsbezogenen Form eine Sonderfunktion an, da die räumliche Verbindung zu ihrer realen Entsprechung (einer Wolkendecke) innerhalb des externen Bildraumes nicht gegeben ist - das Bild als ein Fenster eröffnet nicht die Sicht auf eine vom Standpunkt des Betrachters mögliche Perspektive, wie beispielsweise die konventionelleren Madonnendarstellungen durch ihre 'irdischen' Landschaftshintergründe, sondern bildet eher einen Verweis auf einen verschobenen Aussichtspunkt in einer dem Betrachter so nicht zugänglichen Sphäre. Dadurch wird wiederum die Emanzipation des Gemäldes von der Abbildung zu einer virtuellen Schöpfung vorangetrieben, wobei gleichzeitig der 'visionäre' Eindruck der „Sixtinischen Madonna“ durch den einfachen psychologischen Effekt unterstützt wird, im Bild (bzw. durch das Fenster) etwas sehen zu können, das außerhalb der eigentlichen Perspektive des Betrachters liegt, aber trotzdem einen wirklichkeitsbezogenen Eindruck erweckt.

Der Hintergrund oberhalb der Wolkendecke hingegen besteht aus einer Masse aus verschwommenen Kinderköpfen, die auf einer dreidimensionalen Ebene in etwa die geschwungene Form der Vorhänge vervollständigen, in der Tiefe aber, überstrahlt von einem hellen Lichtschein, verschwinden. Hier wird ebenfalls die abbildende Funktion des Gemäldes demontiert; während konventionelle Renaissancegemälde durch eine naturgetreue Landschaft oder Architektur im Hintergrund eine Welt 'hinter' dem Bildfenster suggerierten, die sich leicht in der Imagination des Betrachters auch außerhalb des im Bild Sichtbaren weiterführen lässt, schließt der Hintergrund der Sixtinischen Madonna den Bildraum ab. Eine Ausweitung über die Bildgrenzen hinaus ist nur als eine 'absolute Unendlichkeit' denkbar, da die Engelsköpfe und die Lichtscheinung keine Referenzen an externe, räumlich erfassbare Kriterien besitzen und als Fortführung daher nur als eine endlose Wiederholung ihrer selbst möglich wären. Da ein solcher unendlicher Raum faktisch nicht erfassbar ist und daher auf seinen Ursprung reduziert werden kann, bleibt der Raum innerhalb des Gemäldes in sich abgeschlossen.³ Die Welt im Bild ist also

³ Möglicherweise ist der in die Unendlichkeit gehende Hintergrund, im Gegensatz zu den räumlich eindeutiger definierten Landschafts- oder Architekturhintergründen anderer Renaissancegemälde, in Verbindung zu bringen mit dem Goldgrund mittelalterlicher Buchmalerei, da beide keine deskriptive Funktion (beispielsweise die Anspielung auf einen bestimmten Ort oder eine historische Situation) einnehmen, sondern eher eine Aufwertung des Motivs gegenüber (und gleichzeitig die räumliche Loslösung von) einer 'irdischen' Szenerie hervorrufen. Ein

auf die Ausmaße der Leinwand begrenzt, dabei aber, wie vorangehend in der Analyse der Bildebenen dargestellt, dennoch nicht auf eine einfache Fläche reduziert.

Leider ist die Platzierung der „Sixtinischen Madonna“ zu Raffaels Zeit nicht mehr genau nachzuvollziehen. Vermutlich hing sie als Altarbild in der Apsis der Klosterkirche zwischen zwei Seitenfenstern; dadurch würde sich Raffaels undeutliche Beleuchtung erklären, die im Bild gleichzeitig von zwei Seiten zu kommen scheint und in diesem Fall ein Verweis auf die tatsächlichen Lichtquellen zu beiden Seiten des Altarbildes wäre. Der Bezug der Figuren zur Außenwelt ist allerdings schwerer festzustellen. Der Heilige Sixtus, gleichzeitig durch Insignien und Gesichtszüge als Papst Julius II, der Auftraggeber des Werkes erkennbar, ist noch recht einfach als ein Vermittler zwischen der Madonna und dem normalen Menschen vor dem Bild interpretierbar; er blickt nach oben zur Madonna, deutet dabei mit einer Hand nach außen und mit der anderen auf sich selbst, womit er auf seine spezifische Funktion innerhalb der himmlisch-irdischen Beziehung hinweist.

Die Heilige Barbara hingegen sieht ohne eindeutigen Zielpunkt nach unten. Es ist wenig plausibel, dass sie zu den beiden Engelchen herabblickt, da diese der Röntgenaufnahme gemäß erst zu einem Zeitpunkt eingefügt wurden, als die anderen drei Figuren bereits entworfen waren. Abhängig von der Höhe, an der das Gemälde ursprünglich aufgehängt wurde, könnte auch hier wieder ein Verweis auf die Menschen in der realen Welt beabsichtigt sein; die Heilige Barbara würde also wohlwollend auf die Sterblichen vor der Vision herabblicken. Andererseits könnte aber auch ein bestimmtes Objekt in ihrer Blicklinie liegen; denkbar wäre z.B. ein Reliquiar, das dann wiederum auf die Heilige selbst in ihrer nun von der Sterblichkeit befreiten Form verweisen würde.

Die beiden Engelchen könnten mit ihrem himmelwärts gewandten Blick ebenfalls als eine Art Memento mori gelten, oder auch als innerhalb ihrer Funktion als Element einer verifizierenden Zwischenebene gewissermaßen als niedere himmlische Kreaturen eine Annäherung an den irdischen Betrachter ausdrücken; sie wären also die nächsten Vertreter des Menschen in einer himmlischen Ebene, die dieser von der metaphysischen und, durch die Bildform, auch physischen Gesetzmäßigkeit her nicht erreichen kann.

gutes Beispiel dafür findet sich im Evangelienbuch Ottos des III, in dem sich die Szene der „Fußwaschung“ zwar vor einem konventionellen, realen Hintergrund abspielt, die zentralen Figuren jedoch durch einen in die Architektur eingebauten Goldgrund hervorgehoben werden.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass sich die „Sixtinische Madonna“ in mehreren Elementen von einem herkömmlichen Tafelbild unterscheidet. Es handelt sich offensichtlich nicht um eine weitere der vielen Madonnendarstellungen der Zeit, die ihr Motiv in einer passend erscheinenden, realitätsnahen Umgebung wie eine kleine theatralische Szene aufführen und die Haltung der Figuren eher von Rhetorik als von Ausdruck geprägt ist. Raffaels Gemälde behält die Kommunikation nicht nur den abgebildeten Figuren untereinander vor, sondern bezieht den Betrachter durch die Aufhebung der gewöhnlichen Bildebenen mit ein; die „Sixtinische Madonna“ ist nicht die Darstellung einer bestimmten Konstellation von historisch oder religiös erkennbaren Gestalten, sondern eine virtuelle Epiphanie. Durch die Zurückstellung des christlich-mythologischen Zusammenhangs⁴ zugunsten eines ‘visionären’ Ausdrucks gewinnt das Gemälde eine Eigenständigkeit, die vielleicht auch für die allgemeine Begeisterung zu späteren Zeiten maßgeblich war. Der Betrachter kann das Bild aufnehmen, ohne es in seinem ursprünglichen kulturellen Kontext⁵ betrachten zu müssen, kann aber dabei trotzdem den vollständigen Ausdruck erfahren und ihn, wie beispielsweise Goethe, seinen eigenen Wertvorstellungen gemäß zuordnen.

Dass Raffael, im Gegensatz zu der üblichen Darstellungsweise, seine Madonna nicht auf einen Thron setzte, unterstreicht das Visionäre seines Altarbildes: Die Madonna lässt sich nicht von außerhalb durch ein Fenster betrachten, sondern steigt durch dieses Fenster hinab in die reale Welt.

Bibliografie:

Walther, Angelo. 1994. *Die Sixtinische Madonna*. Leipzig.

Belting, Hans. 1998. *Der „Traum Raffaels“*. In: *Das Unsichtbare Meisterwerk*. München.

⁴ Natürlich dürfen die eindeutigen christlichen Attribute im Gemälde hier nicht ignoriert werden; dennoch sind die Figuren der beiden Heiligen (zumindest der Hl. Sixtus in seiner Mittlerrolle) stark genug in die Komposition integriert, um nicht als angefügte ikonographische Mannequins gelten zu müssen. Der Hintergrund zur christlichen Mythologie ist vorhanden und erkennbar, aber nicht aufgezwungen - der Hl. Sixtus hat seine Tiara auf der Brüstung abgelegt, während der Turm, das Attribut der Hl. Barbara, nur zum Teil hinter dem Rücken der Heiligen zu erkennen ist. Diese fast nebensächlich erscheinende Einbeziehung der Attribute entspringt wohl der antikisierenden Ästhetik Raffaels, in der christliche Elemente nicht mehr in mittelalterlicher Manier präsentiert werden konnten, ohne das Gleichgewicht zu stören.

⁵ Wie bereits angesprochen, ist es schwer, das Gemälde vollständig unabhängig von seinem religiösen Hintergrund zu betrachten; so weit die verschiedenen Interpretationen inhaltlich auseinander liegen mögen, entstehen sie doch zumindest immer im Bewusstsein des historischen Kontextes.