

Der späte Raffael in Paris

Raphaël, les dernières années.
 Musée du Louvre, Paris, 11. Oktober
 2012–14. Januar 2013. Kat. hg. v.
 Tom Henry/Paul Joannides. Paris,
 Hazan/Musée du Louvre 2012.
 398 S., 300 Abb.
 ISBN 978-2-754-10656-6. € 54,00

Bis Mitte Januar war in Paris „Le dernier Raphaël“ zu sehen, ein kleines Jubiläum, da sich der Geburtstag des Malers an Ostern 2013 zum 530. Mal jährte. Selbst dem Louvre fiel es jedoch nicht leicht, dem vielversprechenden Titel der Ausstellung gerecht zu werden. Ein Gutteil der Exponate stammte aus den eigenen Beständen sowie aus dem Prado, wo die Ausstellung zwischen dem 12. Juni und dem 16. September 2012 zu sehen war. Wenn die übrigen Sammlungen nur schwach vertreten waren, ist dies gewiss nicht den Organisatoren Paul Joannides und Tom Henry anzulasten, die Erstaunliches geleistet und neben den Bildern auch zahlreiche Vorzeichnungen zusammengebracht haben. Verantwortliche Museen schicken immer seltener Werke dieses Ranges auf riskante Reisen, zumal Restauratoren versichern, keine Ausstellung gehe spurlos an den Kunstwerken vorbei. Die Frequenz, mit der Kostbarkeiten gerade aus italienischen Museen um die Welt rotieren, hat in jüngster Zeit bedenkliche Ausmaße angenommen, und nur zu oft profitieren davon in erster Linie die Leihgeber und nicht die kunstwissenschaftliche Forschung.

Unter dem „späten“ Raffael versteht man im allgemeinen die vier Jahre von 1516 bis zu seinem Tod im April 1520, also die Zeit der *Loggia di Amore e Psiche* in der Farnesina, der *Transfiguration* wie auch der Loggien und der *Sala di Costantino* im Vatikan. Diese Werke gehören zu den kreativsten und innovativsten seiner rund 20jährigen Tätig-

keit: Erst um 1516 beginnt Raffael, sich mit dem leonardesken Helldunkel auseinanderzusetzen, ersetzt er die zentrale durch die diagonale Perspektive und überträgt die Ausführung meist der Werkstatt.

RAFFAELS SPÄTWERK UND DIE GRÜNDUNG SEINER WERKSTATT

Im ersten Saal der Louvre-Ausstellung waren neben vier Bildern aus der Spätzeit auch die *Madonna mit dem Fisch* von 1512, das Porträt des Giuliano de' Medici von 1513/14, die *Hl. Cäcilie* von 1514 und der *Spasimo* von 1515 zu sehen, die es dem Besucher erlaubten, die Genese von Raffaels Spätstil zu verfolgen. Die drei Porträts trugen dazu allerdings am wenigsten bei und hätten in der Nachbarschaft der anderen gezeigten Bildnisse den Anteil der Werkstatt noch deutlicher zu erkennen gegeben. Doch die relativ beengten Verhältnisse erlaubten es noch nicht einmal, die *Donna Velata* und den *Bindo Altoviti* im Saal der Porträts unterzubringen. Wurde das Verständnis der Werkstatt durch die strikte Trennung von Bildtypen und Sujets in der Mehrzahl der Säle auch eher erschwert, so wäre doch eine Hängung nach rein chronologischen und attributiven Kriterien weder ästhetisch noch angesichts des derzeitigen Standes der Forschung vertretbar gewesen.

Das einleitende Kapitel des Katalogs zu Raffaels römischen Jahren geht nur selten über Kriterien des *Connoisseurship* hinaus. Es fehlt eine *storia della critica*, die sich mit der vorausgegangenen Forschung auseinandersetzt, und bei der Analyse der Bilder vermisst man nicht nur das in bald 160 Jahren gewachsene Instrumentarium der Raffael-Forschung, sondern auch neuere methodische Ansätze. So wird der Leser nicht hinreichend über den biographischen, religiösen, sozialen und kunstpolitischen Kontext dieser immer noch geheimnisvollen Werke unterrichtet und etwa Julius II., gewiss der inspirierendste Auftraggeber Bramantes, Michelangelos und Raffaels, kaum erwähnt.

Im Katalog geht es vor allem um die Werkstatt. Nachdem man gelesen hat, Raffael habe kein einziges seiner späteren Werke allein ausgeführt, ist man allerdings erstaunt, dass Gemälde wie der umstrittene *Lorenzo de' Medici* vorbehaltlos „Raffael“ zugeschrieben werden, während sich die meisten anderen Bilder mit einschränkenden Attributionen begnügen müssen wie „Raffael und Werkstatt“, „Raffael und Giulio“, „Raffael oder Giulio Romano“, „Giulio Romano nach einem Entwurf Raffaels“, „Raffael und seiner Werkstatt zugeschrieben“, „Giulio Romano vielleicht mit Raffaels Retuschen“, „Raffaels Werkstatt (Giovan Francesco Penni?)“, „Raffael oder Giovan Francesco Penni (?)“ oder gar mit der Zuweisung an einen der beiden Meisterschüler. Die Methode dieser Zuschreibungen folgt der englischen Tradition und insbesondere John Shearman, der in erster Linie durch historische, ikonographische und quellenkundliche Studien zur Erforschung Raffaels beigetragen hat, während von der übrigen Raffael-Literatur nur selten Notiz genommen wird.

Mag man auch Konrad Oberhubers von anthroposophischen Ideen geprägten Interpretationen und mancher allzu generösen Zuschreibung seiner letzten Jahre skeptisch gegenüberstehen, so war es doch er, der im letzten Corpus-Band der Raffael-Zeichnungen von 1972 das Bild vom späten Raffael revolutionierte und das Augenmerk wieder auf den ungehobenen Schatz seines vielfach geshmähten Spätwerks lenkte. Oberhuber beherrschte als spätes Kind der Wiener Schule deren komplexe, in Jahrzehnten gereifte Methoden, die dank Johannes Wilde auch in England Wurzeln geschlagen haben. Er analysierte „Form und Farbe in Ebene und Raum“ im Sinne Riegls und erarbeitete damit neue Kriterien für die Chronologie von Raffaels Werken sowie die Unterscheidung seiner Hand von der seiner Schüler, die auch den Verfassern des Katalogs hilfreich gewesen wären.

RAFFAEL UND GIOVANFRANCESCO PENNI

Mit sicherem Gespür für künstlerische Qualität hatte Julius II. (1503–13) Raffael aus Florenz nach Rom geholt und im Herbst 1508 mit der Ausmalung eines seiner intimsten Wohnräume, der Stan-

za della Segnatura, betraut. Aus den Nachbarräumen wachte er darüber, dass Raffael die *Disputa* und auch die *Schule von Athen* ganz eigenhändig ausführte und keine anderen Aufträge annahm. Raffael konnte erst die Abwesenheit des Papstes von September 1510 bis Juni 1511 für die *Galatea*, den Marstall und die beiden Grabkapellen Agostino Chigis nutzen, der einen ähnlich sicheren Instinkt für künstlerisches Talent besaß wie der Papst und diese Werke gewiss mit Gold aufwog. Nachdem Julius II. von seinem norditalienischen Feldzug erfolglos zurückgekehrt und von einer lebensbedrohlichen Krankheit genesen war, nahm er Raffael wieder umso ausschließlicher in Anspruch. So musste Chigi die Ausführung der *Propheten* im Register über den *Sibyllen* in S. Maria della Pace an Timoteo Viti vergeben, der nicht Raffaels Werkstatt angehörte.

Der Papst wusste, dass seine Tage gezählt waren und wartete ungeduldig darauf, dass Raffael sich der Darstellung seiner letzten religiösen Visionen in der benachbarten Stanza d'Eliodoro widmen würde. Zuvor musste Raffael jedoch die Iustitia-Wand der Stanza della Segnatura vollenden, und so könnte er die Ausführung der sechs eher marginalen Juristen neben Justinian seinem Mitarbeiter Giovanfrancesco Penni überlassen haben. Für eine derart geringfügige Arbeit hätte der Papst kaum einen Meister wie Lorenzo Lotto oder, wie Henry vorschlägt (Kat., 42, 72), gar Baldassarre Peruzzi berufen.

Die Autoren verraten nicht, warum Penni erst um 1495 geboren sein soll und nicht, wie bisher angenommen, bereits um 1488 (Kat., 69). Er stammte aus Florenz, mag dort schon in Raffaels Werkstatt eingetreten sein und ihn nach Rom begleitet haben. Er könnte bereits an der *Madonna del Diadema* mitgearbeitet haben (Kat., 371–373), wird aber erstmals um 1512 in den nach Raffaels Skizzen aquarellierten *modelli* für die *Messe von Bolsena* und den *Attila* fassbar, die Raffael wohl dem Papst vorlegte und für die Vorbereitung der Kartons verwendete. In der gleichzeitigen *Madonna mit dem Fisch* (Kat., 88–93) ist der Anteil Pennis

bereits beträchtlich und kaum von jenem Raffaels zu unterscheiden, Raffaels Pinsel jedoch in den Gesichtern nicht nur Marias und des Hieronymus, sondern auch des Engels unverkennbar. In der Stanza d'Eliodoro scheinen die Schüler vor allem an den erst nach Julius' Tod ausgeführten Fresken wie dem *Attila* und den fingierten Teppichen des Gewölbes mitgewirkt zu haben.

Penni war Raffaels hochtalentiertes, aber wenig originelles Alter Ego und starb bereits um 1528, ohne dass ihm eine eigenständige künstlerische Laufbahn gelungen wäre. Wie schwer seine Eigenart zu bestimmen ist, zeigt die ihm zugeschriebene *Anbetung* von Cava di Terreno (Kat., 222–227), die den ihm gleichfalls zugeschriebenen Entwurf in Oxford in eine quattrocenteske Welt zurückversetzt. Um 1512 kann jedoch nur

Raffael das Oxfordter Blatt gezeichnet haben, und Penni hätte dessen dunklen Hintergrund schwerlich in die plumpen Mauer des Gemäldes verwandelt und sich kaum eines vergleichbaren *Sfumato* bedient.

UND GIULIO ROMANO

Der ungleich originellere Giulio Romano war als einziger von Pietro Pippis drei Söhnen aus zwei Ehen im Februar 1521 volljährig, also mindestens 24 Jahre alt, und kann somit nicht nach 1497 geboren sein (vgl. Kat., 18). Er war nicht nur zum Maler, sondern auch zum Architekten prädestiniert und dürfte an den architektonischen Hintergründen der Stanza della Segnatura gelernt und mitgearbeitet haben. Bereits um 1514, aber schwerlich danach (vgl. Kat., 31), vertraut ihm Raffael die Vor-

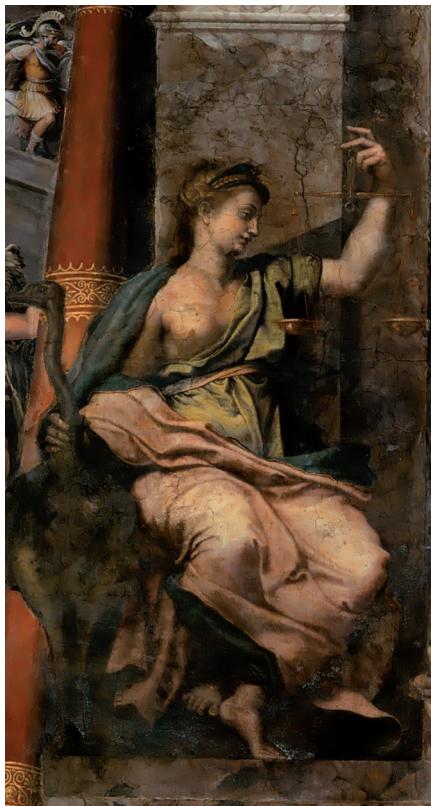


Abb. 1 Raffael und Schule, *Iustitia*, 1519/20? Vatikanische Museen, Sala di Costantino [J. Kliemann/M. Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004, Taf. 56]



Abb. 2 Raffael, *Madonna della Rosa*, um 1519/20? Madrid, Museo Nacional del Prado (Kat.nr. 47)

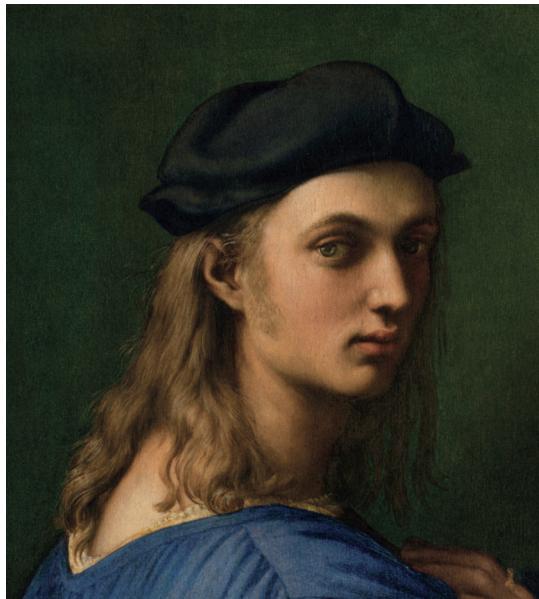
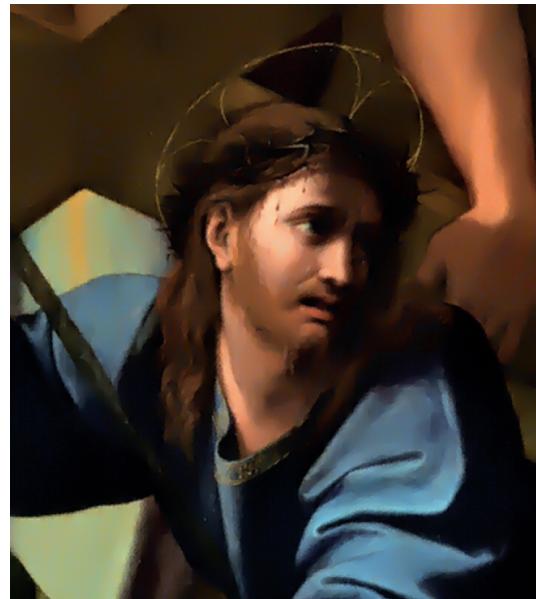


Abb. 3 Raffael, Porträt des Bindo Altoviti, Detail, um 1515? Washington, National Gallery of Art (Kat.nr. 77)

Abb. 4 Raffael, sog. Spasimo di Sicilia, Detail mit dem Kopf Christi, um 1515? Madrid, Museo Nacional del Prado (Kat.nr. 4)



studien wie auch die Ausführung einiger Vordergrundfiguren des *Incendio del Borgo* an. Deren etwas härtere Strichführung erlaubt es allerdings noch nicht, auf Giulios Ausbildung bei einem anderen Meister oder gar auf eine vorangegangene eigenständige Karriere zu schließen (Kat., 73f.). Auch unterscheiden sich seine durch Tizian, Vasari, seine späte Selbstporträt-Zeichnung und die mutmaßlichen Selbstporträts im *Konstantin* der Sala di Costantino überlieferten Züge deutlich von Raffaels Partner auf dem Doppelporträt des Louvre (Kat., 296–300). Wenn dessen eckigere Physiognomie jedoch um 1523/24 in der wohl von Giulio gemalten rechten Hälfte der *Konstantinischen Schenkung* wiederkehrt, muss er zum engeren Umkreis der Werkstatt gehört haben. Raffael hätte seinen etwa 20jährigen Schüler schwerlich so vornehm gekleidet, sitzend und mit dem Degen eines Patriziers dargestellt.

Julius' Nachfolger Leo X. legte viel geringeren Wert auf Eigenhändigkeit und stellte es schon um 1515 Michelangelo anheim, die Statuen der Fassade von San Lorenzo in Florenz durch Mitarbeiter ausführen zu lassen. Tat Michelangelo dies

dann auch erst beim Juliusgrab, so übertrug Raffael schon zu Beginn des neuen Pontifikates Giulio und Penni die Leitung seiner komplexen, mit Spezialisten für verschiedenste Aufgaben besetzten Werkstatt, die es ihm erlaubte, nicht nur eine Fülle von Gemälden, Dekorationen, Teppichen, Skulpturen und Drucken hervorzubringen, die für die weitere Entwicklung der europäischen Kunst richtungsweisend wurden, sondern auch, zum führenden Architekten der Stadt aufzusteigen und sich der Erforschung ihrer antiken Ursprünge zu widmen.

Die Beteiligung der Werkstatt ist in Werken von 1514 wie der *Hl. Cäcilie* und dem *Incendio del Borgo* noch weniger offenkundig als in den nur wenig späteren Teppichkartons, wo sich bereits Giulios vitale Figuren von den lieblicheren, aber auch blasseren Pennis abheben. Im *Spasimo* und der *Ostiaschlacht* von 1515, in der *Krönung Karls des Großen* von 1516, ja vielleicht sogar in der *Transfiguration* scheint Raffael die Ausführung der statischeren Hälfte Penni und der bewegteren

Giulio anvertraut und somit zwei Pole seiner Kunst schon im Entwurf auf seine beiden Schüler verteilt zu haben. Nach Raffaels Tod führte Penni allerdings die bewegtere untere Hälfte der *Madonna di Monteluce* aus, deren Figuren im übrigen als sicherster Ausgangspunkt für jede Zuschreibung an Penni zu gelten haben.

Bei der Ausführung der für seinen Freund Branconio bestimmten *Heimsuchung* könnte Raffael Penni die mädchenhafte Maria anvertraut haben und Giulio die aktivere Matrone, die im Feuerrot und Stahlblau ihrer Kleidung an den Christus in der oberen Hälfte der *Madonna di Monteluce* erinnert, letzte Retouchen und innovative Details wie die dunstige Tiberlandschaft hingegen selbst übernommen haben. Eine ähnliche Landschaft verhalf der etwa gleichzeitigen Tafel in Edinburgh zum Namen *Madonna del paesaggio* und findet sich auch als Hintergrund des knabenhaften *Täufers* der Uffizien. Dort lässt Raffael erstmals die Farbe hinter einem leonardesken Helldunkel zurücktreten, entwickelt gleichzeitig aber auch die dynamische Bewegung der Figur im freien Raum weiter – und all das, was er Michelangelo verdankte, wie der Vergleich mit den viel flächigeren, im gleichen Raum gehängten Johannes-Bildern Leonards bezeugt. Raffaels etwas kleinerer *Johannes* aus dem Louvre ist von noch tieferen Schatten umgeben und schon ähnlich dreidimensional angelegt wie der *Hl. Michael* von 1517/18. Dessen Wirkung leidet unter dem beträchtlichen Anteil der Werkstatt und die *Margarete* unter ihrem schlechten Erhaltungszustand. In der gleichzeitigen *Madonna Franz' I.*, dem dritten der für die französische Krone gemalten Bilder, ist Raffaels Hand von der seiner Schüler hingenommen kaum zu trennen.

RAFFAEL ODER WERKSTATT?

Am schwersten fällt es, die noch unter Raffaels Kontrolle entstandenen Bilder von den Werkstattarbeiten aus der Zeit unmittelbar nach seinem Tode zu unterscheiden. Er selbst variierte wohl noch die *Madonna Franz' I.* in den dicht verflochtenen und tief verschatteten Kompositionen der *Madon-*

na del divin amore und der *Perla*. Deren Ruinenlandschaft ist jedoch bereits viel unmittelbarer von Sebastiano del Piombos *Lazarus* beeinflusst als die mit Gewissheit vor 1520 zu datierenden Gemälde, und für ihre Vollendung erst nach Raffaels Tod sprechen auch der Brief Ludovicos da Canossa vom 27. Mai 1520 und die verwandte Ruinenlandschaft im Hintergrund von Giulios *Stephanus* von 1520/21. Letztere fehlt noch auf dem *modello* des *Stephanus*, und so hat es nach wie vor viel für sich, dessen Erfindung Raffael zuzuschreiben. Der gleiche Unterschied ist zwischen dem noch ganz von Raffael geprägten Entwurf für die *Allocutio des Konstantin* und dessen Ausführung durch die Schüler zu beobachten. Sie hielten sich auch nur in den Allegorien der *Iustitia* und der *Comitas* an die von Raffael vorgesehene Öl-Technik. Die *Iustitia* (Abb. 1) steht der *Madonna della Rosa* (Abb. 2), Raffaels letztem ganz eigenhändigem Gemälde, näher und wirkt unmittelbar in der Fugger-Madonna von S. Maria della Pace weiter, wurde also wohl von Giulio ausgeführt und sollte bald dem jungen Parmigianino als Vorbild dienen.

Ähnlich spontan wie in der *Madonna della Rosa* tritt der späte Raffael nur noch in den Bildnissen einiger ihm verbundener Personen zutage. Die Reihe der in Paris gezeigten Porträts begann mit der *Donna Velata*. Ihr prächtiger Ärmel rechtfertigt es allerdings kaum, die Jahre der Ausführung bis 1518 auszudehnen. *Baldassare Castiglione* ist kaum mit dem Porträt zu identifizieren, das Raffael um 1519 von dem Grafen malte, und der 1491 geborene *Bindo Altoviti* wirkt so jung (Abb. 3) und die Beleuchtung seines Gesichtes ist der des Christus im *Spasimo* so ähnlich (Abb. 4), dass man ihn kaum später als 1515 ansetzen kann (vgl. Kat., 279–284). Eigenhändig ist sicher auch der *Knabe* der Sammlung Thyssen-Bornemisza, der den 1510 geborenen Alessandro de' Medici darstellen könnte und qualitativ nicht nur dem um 1518 entstandenen Porträt des *Lorenzo de' Medici* überlegen ist, sondern auch Giulios gewiss späterem Straßburger Damen-Porträt. Das puppenhafte Gesicht und die gummiweichen Hände der *Isabel de Requesens* gehen wohl auf Penni zurück, ihr architektonischer Hintergrund eher auf Giulio.

Raffael behält zwar bis zuletzt die Kontrolle über seine Werkstatt, erlaubt den Schülern jedoch, seine Kompositionen zu variieren wie etwa Penni in der *Madonna dei Candelabri* und Giulio in der *Madonna Wellington* oder der *Madonna Novar*. Erst nach dem Tod des Meisters folgt Giulio dem eigenen Daimon und entfesselt schon im Karton des *Stephanus* primär physische Energien. Doch nur Raffael versteht sich als Dichter, der die religiösen wie mythologischen Gestalten ins Leben

zurückholt und ihr Bild für Jahrhunderte prägte. Mögen sie heute auch ihre ursprüngliche Bedeutung verloren haben, so zeigte die Ausstellung doch einmal mehr, wie unmittelbar Raffaels eminente Menschlichkeit noch zu berühren vermag.

PROF. DR. DR. CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Der Zeichner Raffael in Frankfurt

Raffael. Zeichnungen. Kolloquium, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M., 18.–20. Januar 2013

Raffael. Zeichnungen. Graphische Sammlung, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M., 7. November 2012–3. Februar 2013. Kat. hg. v. Joachim Jacoby/Martin Sonnabend. München, Hirmer 2012. 260 S., 171 Farabb. ISBN 978-3-7774-5401-6. € 45,00

gezielten Erwerb von acht Zeichnungen dem Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main einen Bestand von internationaler Geltung zu sichern.

IN PASSAVANTS TRADITION

Wie umsichtig Passavant sondierte, auswählte und kaufte, zeigte sich in der dem zeichnerischen Œuvre Raffaels gewidmeten Ausstellung in der Graphischen Sammlung des Städels. Passavants Erwerbungen bildeten zusammen mit der einzigen anerkannten Zeichnung Raffaels aus der Sammlung Johann Friedrich Städels die Kristallisierungspunkte einer durch 37 Leihgaben ergänzten Werkschau, die einen Überblick über die zentralen Schaffensphasen des Künstlers von der umbrischen Frühzeit über die Florentiner Periode bis zu den römischen Hauptwerken gab. In der von Martin Sonnabend und Joachim Jacoby kuratierten Ausstellung wurde auf eine chronologische Reihung der Blätter zugunsten einer Präsentation verzichtet, die drei Schwerpunkte setzte: einen ersten bei Entwürfen für Madonnenbilder, einen zweiten bei narrativen Darstellungen und einen dritten bei vielfigurigen Kompositionen und Bildkomplexen, die von abstrakt-allegorischen Themen bestimmt waren. Daraus ergab sich die Gelegenheit, zwei zentrale und struk-

Als Johann David Passavant im Jahr 1850 nach Den Haag aufbrach, wo mit der Sammlung des niederländischen Königs Willem II. ein Bestand an Raffaelzeichnungen von später nie mehr gesehenem Umfang zum Verkauf stand, war er gut gerüstet. Eine langjährige Beschäftigung mit dem Werk des Künstlers, getragen von Bewunderung und Verehrung, vertieft durch künstlerisches Studium und wissenschaftlich geschult durch die Arbeit an einer Monographie zu Raffael, befähigten ihn, mit dem