

Ausstellungen

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

56. JAHRGANG April 2003 HEFT 4

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

CORINNA HÖPER (Hrsg.)

Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit

Ausst.Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, 26.5.-22.7. 2001. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz 2001. 604 S., € 78,-. ISBN 3-7757-1035-3

Die letzten Jahre sahen erfreulicherweise eine sich verstärkende Forschung zum italienischen Bilddruck und den Mechanismen der Wirklichkeit vervielfältigter Bilder in der frühen Neuzeit. Jedoch hat sich der Schwerpunkt dieser innovativen Studien deutlich in den angelsächsischen Raum verlagert, während in Deutschland die akademische Kunstgeschichte z. T. wolkige Diskurse über ‚neue‘ Bildbegriffe pflegt und beinahe alle in Frage kommenden Museen und Graphischen Sammlungen entweder von Null-Etats betroffen sind oder ihre Ausstellungsaktivitäten auf konventionelle Themen mit vermeintlich programmiertem Publikumsinteresse beschränken. Bahnbrechende Ausstellungen wie *The Print in Italy 1550-1620* im British Museum 2001 (Katalog hg. von Michael Bury) scheinen momentan in Deutschland so gut wie unmöglich. Als eines

der wenigen Hoffnungszeichen sticht der von Corinna Höper bearbeitete Stuttgarter Katalog *Raffael und die Folgen* heraus. Der an Walter Benjamin angelehnte Untertitel *Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit* verrät allerdings das gegenwärtige, spezifisch deutsche Dilemma, daß sich kunstgeschichtliche Publikationen ‚medientheoretisch‘ verbrämen müssen, als ob das in ihnen eingesetzte Instrumentarium kunsthistorischer Analyse, konsequent angewendet, nicht an sich schon wertvolle Erkenntniswege öffnete.

Die Stuttgarter Schau wird dem 1996 geglückten Erwerb einer vom Museum als Werk Raffaels erkannten anonymen Zeichnung für die Loggien verdankt. Diese Akquisition, der erste ‚Stuttgarter Raffael‘, gab Anlaß zu einer Revision der in der Sammlung vorhandenen Zeich-

nungen aus Atelier und Nachfolge des Künstlers und zu einem Inventar der Stuttgarter Bestände von Raffael-Reproduktionsgraphik. Während die Beschäftigung mit dem Problem der Zuschreibung von Zeichnungen des Urbarnen und seines Kreises als Echo der 1999 in Mantua und Wien abgehaltenen Raffael-Ausstellung (Konrad Oberhuber und Achim Gnann) zu werten ist, erweist sich die umfangreiche Liste der Raffael-Reproduktionen im Besitz der Staatsgalerie als Nachfolgerin des 1985 in Rom publizierten Katalogs *Raffaello inventit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica* (hg. von Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò), in welchem der Besitz des dortigen Kabinetts an Raffael-Drucken ausgeteilt ist. Der nützliche, aber nur knapp kommentierte römische Katalog erschien noch vor dem Standardwerk *The Renaissance Print 1470-1550* von David Landau und Peter Parshall (New Haven/London 1994), in dem erstmals in übersichtlicher und konzentrierter Form die Motivation, Arbeitsweise und Markstrategien der für Raffael und nach seinen Vorlagen arbeitenden Kupferstecher analysiert wurden. Hinter diesen Forschungsstand konnte und wollte Höper nicht zurück. Ihr einleitender Aufsatz *„Mein lieber Freund und Kupferstecher“: Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jhs* (S. 51-119) liest sich, vor allem wo sie die Aktivitäten von Raimondi, Dente und Veneziano sowie des Verlegers Baviera erläutert, wie eine Hommage an Landau und Parshall.

Etwas summarischer diskutiert sie die nach dem *Sacco di Roma* und dem Aufstieg der Großverleger wie Salamanca oder Cock veränderte Publikationssituation für Werke nach Vorlagen von der Hand Raffaels. Erst zur Jahrhundertmitte begann die ‚Reproduktion‘ im Sinne der Wiedergabe tatsächlich existierender Gemälde oder Fresken, arbeiteten die Stecher also nicht mehr vorwiegend nach Zeichnungen Raffaels, die als ‚prima idea‘ häufig genug nicht der ausgeführten Malerei

entsprechen (= Raffael-Graphik im engeren Sinn). Höper erläutert in diesem Zusammenhang die heute in ihrer überragenden Bedeutung für Stil und Themenwahl meist nicht verstandene Rolle der Verleger von Bildrucken und konzentriert sich für frühe Beispiele der Wirkung von Raffael-Reproduktion im weiteren Sinne auf die Nutzung druckgraphischer Vorlagen durch Giorgio Vasari. Sie betont, daß Fehler in den ikonographischen Angaben des Aretiners, etwa die ‚Schule von Athen‘ betreffend, nicht zuletzt durch die Auslegung der ihm vorliegenden Drucke bedingt waren, unter denen Giorgio Ghisi ‚Predigt Pauli in Athen‘ der wichtigste ist. Zusätzlich präsentiert Höper ausgewählte Beispiele freierer Nutzung von Raffael-Motiven in der Druckgraphik seit dem späteren Cinquecento, etwa Giulio Sanutos kurioserweise schriftlich kommentierte Einfügung der Musen aus Raffaels ‚Parnaß‘ in die weite Landschaft seiner 1562 datierten freien Reproduktion einer mythologischen Szene Bronzinos, »VT VACVVM HOC IMPLERETVR« (Höper, S. 383, Kat. Nr. F 3.3). Bezeichnenderweise entspricht diese Musengruppe nicht der Komposition des vatikanischen Freskos, sondern dem Stich gleichen Themas von Raimondi, der auf einer in der Ausführung veränderten ersten Idee Raffaels basiert.

Ikonographisch fällt auf, daß die gezeigte Hauptszene, die ‚Schindung des Marsyas‘, von Sanuto durchaus sinnhaft gerade durch die Musen ergänzt wurde, sind diese im Mythos doch Zeugen des fatalen Wettstreits, dessen Ergebnis hier zu besichtigen ist. Die im Hintergrund des Stichs auf Höhe des Musenhügels angeordnete Stadt Ferrara war Herrschaftssitz des Widmungsträgers von Sanuto, Alfonso II d’Este. Dem Herzog aber präsentierte Sanuto absichtsvoll nicht irgendeine Musengruppe, sondern ausdrücklich die Musen »EX PARNASI RAPHAELIS PICTVRA«, eine – dank der Verbreitung des angeblichen ‚Bildes‘ durch Raimondi – bereits feste visuelle Formel für den Musenberg, der hier zugleich als Ausdruck für die dank ihrem Herrscher ähnlich wie im Rom von Julius II. und Leo X. blühende Kultur Ferraras zu verstehen ist.

Andere solche graphischen Teilkopien und Insertionen von Bildfindungen Raffaels in neue Zusammenhänge sind erfreulicherweise im

Katalogteil abgebildet, z. B. eine Variation auf Raimondis ‚Vision der heiligen Helena‘. Höpers Kat. Nr. A 33.3 enthält eine Verwendung dieser bildparallel sitzenden und ihren rechten Arm an das Gesicht lehrenden weiblichen Figur im Kontext der ‚Legende vom hl. Nikolaus‘, nämlich als eine der drei Töchter, die der Heilige vor der Schande rettet. Die Posen der anderen beiden Töchter wirken wie Variationen dieser von Raffael's Kreuzesvision in den Kontext tiefster Traurigkeit eingepflanzten Gestalt. Wie Höper nicht vermeldet, reproduziert dieser Stich des sog. Meisters mit dem Monogramm Christi die Komposition eines in Privatbesitz befindlichen Gemäldes, das von Luciano Berti einst als Werk des Giovanni Stradano abgebildet wurde (*Il Principe dello Studiolo*, Florenz 1967, Fig. 173). Das Bild ist charakteristisch für den zwar verehrungsvollen, aber ebenso wählerischen wie kreativen Blick des späteren Cinquecento auf Raffael. Der qualitativ bescheidene Stuttgarter Druck geht seinerseits wohl auf einen Kupfer Cristofano Cartaros zurück, der die Komposition des Florentiner Bildes seitenrichtig reproduziert, allerdings keinen Inventorennamen bietet.

In der zweiten Hälfte ihres Aufsatzes öffnet Höper das Panorama der Raffael-Reproduktion in die schier unglaubliche Breite des 17. bis 19. Jh.s, wobei sie es für geraten hält, zuerst die heute selbst von vielen Kunsthistorikern nicht mehr verstandene Wertschätzung des Reproduktionsstiches in der visuellen Kultur des Zeitraums näher zu erläutern, was ihren Aufsatz stellenweise etwas weitschweifig macht. An Beispielen verfolgt sie die historische Abfolge der verschiedenen Reproduktionstechniken wie Kupferstich und Lithographie; vor allem zeigt sie die von Epoche zu Epoche unterschiedlichen, teilweise durch die Wahl des graphischen Mediums vorgegebenen Kriterien der Wiedergabe. Den seit der Goethezeit mit wissenschaftlichem Anspruch und zuweilen eiferndem Perfektionismus am Original getriebenen Vorstudien für die Repro-

duktion widmet Höper breiten Raum. Auch schildert sie den schließlich zwischen der Fotografie und den hergebrachten Reproduktionstechniken ausgebrochenen Kampf um die Vorherrschaft – ein Kampf, in dem auch Kunsthistoriker lange der individuellen Arbeit des Künstlers vor dem ‚seelenlosen‘ Auge der Kamera den Vorzug gaben.

In der Reflexion des im Katalog ausgebreiteten Materials bleiben einige Wünsche offen; vor allem der Epochenschnitt von den zwischen Raimondi und Béatrizet nur selten zu Folgen zusammengestellten Einzelreproduktionen hin zu den umfangreichen Großserien des Barock mit Raffael-Motiven ist von Höper in seiner Bedeutung kaum angedeutet: Nicht zufällig fallen etwa die ersten Komplettreproduktionen der Loggien mit der Etablierung der Radierung als ein dem Kupferstich qualitativ gleichwertiges, in der Produktionsgeschwindigkeit aber überlegenes neues Standardmedium im graphischen Prozeß zusammen. Sisto Badalocchio und Giovanni Lanfranco betonen in der ihrem Lehrer Annibale Carracci gewidmeten, noch immer zu wenig beachteten Vorrede zur *Historia del Testamento Vecchio* (1607 bei Orlandi), daß sie ihre vor Ort gezeichneten Kopien nach den kaum bekannten Inventionen des »angelico Raffaello [...] per magg.^{re} prestezza con aqua forte« reproduziert hätten, wobei sie ausdrücklich darauf hinweisen, daß in den Fresken nur der »dissegno« vom Meister, der »colorito« aber von anderer Hand sei (Höper, S. 435, Kat. Nr. G 13.3). Der wohl nicht lange danach mit einer Folge von Kupferstichen nach den Loggienmalereien beginnende Francesco Villamena konnte hingegen eine ähnlich umfangreiche Folge bis zu seinem Tod 1624 nicht abschließen.

Es war wohl nicht allein diese Schnelligkeit, die Badalocchio und Lanfranco zur Wahl des Mediums bewegte: Ihre Folge war die erste komplette Wiedergabe der Loggienmalereien, aber nicht die erste radierte Großserie mit alttestamentarischen Sujets in der römischen

Druckindustrie. Eine solche hatte nämlich gerade Antonio Tempesta vorgelegt, und sie scheint sich glänzend verkauft zu haben. Reflexe der Verwendung von Tempestras Drucken als Vorlagen in der aktuellen Tafel- und Freskomalerei finden sich bereits kurz nach der Publikation dieser Folge um 1600. Tempestras *Altes Testament* war die letzte derartige römische Serie, die weitgehend unabhängig von den Inventionen Raffaels war: Alle danach in Rom publizierten alttestamentarischen Zyklen erweisen sich als Reproduktionen der Loggienfresken. Weshalb war dies so? Badalocchios und Lanfrancos Drucke formulieren einen höheren, aber auch autoritäreren Anspruch als diejenigen des *Peintre-Graveur* Tempesta, weil sie nämlich nicht als unverbindliche Gestaltungsangebote und frei verfügbare Vorlagen für lernende Künstler, sondern als normgebende Modelle dienen sollten.

Die beiden Künstler stilisieren in der genannten Widmung ihre ausgedehnten Zeichenetüden vor Raffaels Originalfresken (»mentre [...] nella passata state la corte si ritirò da S. Pietro«) als Lehrstunden, die ihnen den wegen seiner Krankheit ausgefallenen Lehrer Carracci ersetzt hätten (»un sol campo ne rimaneva, ove piu si scuoprissi l'idea del lavoro al pensiero di V. S. [=Annibale] somigliante«). Im Ergebnis beziehen sie auch das Skizzenhafte ihrer Radierungen in die Argumentation ein: Der in den Drucken konservierte individuelle Zeichenstil der Kopien (meist sogar mit Signatur Lanfrancos und Badalocchios) wird zum inspirierten Nachvollzug, zur Rekonstruktion des aus Einsicht in die Gesetze des Schönen so wirkmächtigen »disegno« Raffaels, zur Hervorarbeitung der »idea« aus den von anderer Hand hinzugesetzten Farben. Die ausdrücklich als bei Annibale gelernt annoncierte »facilità« der Zeichenmanier Lanfrancos und Badalocchios, die verehrungsvolle Ableitung ihrer eigenen Fähigkeiten von Meister Annibale objektiviert zugleich die Willkür des eigenen Radierstils, der doch nicht unerheblich zur ästhetisch attraktiven Erscheinung der Blätter beiträgt. Aus dem zeichnerischen »diletto« ist so – mit ständiger Rücksicht auf Annibales Anweisungen – das »utile« der Einsicht in die Kompositionsprinzipien Raffaels erwachsen, das die Radierungen nun an eine »gioventù lontana e di questa arte studiosa« weitertransportieren sollen. Selten wird die programmatische Rückprojektion der akademischen Theorie und Praxis des Carracci-Kreises auf den Urbinaten, die Instrumentalisierung der Hochrenaissance für Kunstvorstellungen nach Art Agucchis so deutlich wie an dieser Stelle.

Hier – in der Druckgraphik – beginnt und äußert sich eine neue Phase des Raffael-Kults, hier liegt eine entscheidende Wurzel für die Beliebtheit, ja: Unverzichtbarkeit des Kopierens nach Raffael im Curriculum der europäischen Kunstakademien.

Höpers langes Prolegomenon wird ergänzt durch einen Essay Wolfgang Brückles zum Ruhm Raffaels in der Kunstliteratur zwischen Vasari und Winckelmann (S. 121-33) und Udo Felbingers Studie zur Raffael-Rezeption in den Skizzenbüchern des schwäbischen Klassizisten Gottlieb Schick (S. 135-48), die beispielhaft den großen Einfluß der längst zum akademischen Kanon gezählten Stiche Raimondis und seiner Nachfolger auf deutsche Künstler des 19. Jh.s belegt. Der folgende, den größten Teil des Bandes einnehmende Katalog der in Stuttgart befindlichen Druckgraphik nach Raffael listet erst die Drucke nach gezeichneten Entwürfen Raffaels, dann Reproduktionen (tatsächlicher und vermutlicher) Porträts des Künstlers und seiner Bildnisse anderer Persönlichkeiten auf und verzeichnet schließlich die graphischen Reproduktionen des malerischen Werks in der Reihenfolge Gemälde, Madonnenbilder, Fresken (Farnesina, Stenzen, Loggien) und Teppiche. Anders als in *Raphael invenit* sind im Stuttgarter Katalog nicht alle Objekte der Sammlung auch abgebildet, was insbesondere bei den großen Serien, etwa den vielen Komplettreproduktionen der Loggien aus dem 18. und 19. Jh., auch unnötig war – zumindest, wenn man den römischen Katalog zur Verfügung hat. Nützlich sind jedoch die jeweils hinzugesetzten kurzen Erläuterungen zu Geschichte und Ikonographie der reproduzierten Originale Raffaels und zu den reproduzierenden Künstlern sowie die Notizen zur Sekundärliteratur, die sich seit der römischen Ausstellung teilweise stark erweitert hat.

Deutlich sind anhand der Abbildungen des Katalogs die starken Qualitätsschwankungen innerhalb des Stuttgarter Kabinetts. Im Altbestand erkennt man eine für deutsche Samm-

lungen mit Adelsprovenienz oder aus dem Kontext der alten Kunstakademien nicht untypische Akzentsetzung auf Vollständigkeit im Sinne einer Bestandsvertretung des Künstlers und seiner bekanntesten Reproduzenten. Weitaus weniger Augenmerk wurde anscheinend auf frühe Abzüge und damit auf erstklassige Druckqualität gelegt; wahrscheinlich waren solche Stücke für viele der im Fundus zusammengefloßenen alten Sammlungen kaum noch greifbar oder bezahlbar. Was Raimondi und seinen Kreis angeht, bestimmen Abzüge des späteren 17. und 18. Jh.s das Bild, also Drucke mit den Verlegeradressen der de Rossi und des kurz vor der französischen Revolution tätigen Carlo Losi (letzterer verdient übrigens mehr Beachtung; sein Sortiment war neben dem der *Calcografia camerale* das wohl umfangreichste und den historischen Kanon

der römischen Graphik am meisten prägende – ein Studium der erhaltenen gedruckten Lagerlisten steht aus, wäre jedoch für die Geschmacksgeschichte des späteren 18. Jh.s höchst ertragreich). Erst die in den 1950er Jahren hinzugekommenen Geschenke der Max-Kade-Foundation New York sowie einige rezente Ankäufe haben das Qualitätsniveau der Sammlung in der Staatsgalerie nachhaltig verbessert.

Unter den deutschen graphischen Sammlungen ist Stuttgart sicher nicht das wichtigste Repositorium von Raffael-Reproduktionen, kann aber wegen der Schwerfälligkeit der meisten anderen Institute wieder einmal punkten: Eine solche Übersicht über Verbreitung und Einfluß der Inventionen Raffaels im europäischen Bilddruck fehlte bisher in deutscher Sprache.

Eckhard Leuschner

HANS VREDEMAN DE VRIES

Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden

Exhibition catalogue Weserrenaissance-Museum, Lemgo, edited by HEINER BORGGREVE, VERA LÜPKES, PAUL HUVENNE, and BEN VAN BENEDEN. With THOMAS FUSENIG and BARBARA UPPENKAMP. München, Hirmer Verlag 2002. 399 p. with illustrations in colour and b/w, € 55,-. ISBN 3-7774-9470-4

PETRA SOPHIA ZIMMERMANN

Die Architectura von Hans Vredeman de Vries

Entwicklung der Renaissancearchitektur in Mitteleuropa.

München and Berlin, Deutscher Kunstverlag 2002, 262 p, with illustrations in b/w, € 49,80. ISBN 3-422-06370-6

Hans Vredeman de Vries (before October 1526-1609), son of a German officer, is probably the most influential artist ever as far as the spread of Renaissance architecture and ornament in Northern and Central Europe is concerned. Two northernmost cities, Leeuwarden in Netherlands' Frisia and Hamburg witnessed the beginning (hence the addition De Vries, the Frisian, in his name) and the end of his life. In

the meanwhile he travelled thousands of miles between Kollum in Frisia, Mechlin, Antwerp, Liège, a few cities of the Holy Roman Empire as Aix-la-Chapelle, Wolfenbüttel, Danzig (now Gdansk) and Prague, and at the end of his life back to Amsterdam and The Hague in the young Dutch Republic. His itinerary was determined partly by the political and religious events of the time, and partly by his search for