

## Ausstellungen

### RAPHAEL IN DER ALTEN PINAKOTHEK

Ausstellung aus Anlaß des 500. Geburtstages von Raphael und der Restaurierung seiner Werke in der Alten Pinakothek München, 5. Juli bis 2. Oktober 1983

Zur 500. Wiederkehr des Geburtstages von Raphael haben die Bayer. Staatsgemäldesammlungen den drei in München aufbewahrten, in den Jahren 1982 und 1983 vom Leiter des Doerner-Institutes Hubertus Falkner von Sonnenburg vorzüglich restaurierten Gemälden des Künstlers eine kleine Studio-Ausstellung gewidmet. Stilistisch betrachtet, belegen die drei Werke (die „Heilige Familie aus dem Hause Canigiani“, die „Madonna Tempi“ und die „Madonna della Tenda“) exemplarisch den für Raphaels Oeuvre hochinteressanten Zeitabschnitt des Übergangs von der Florentiner Periode zu den frühen römischen Jahren. Um sie herum war eine reichhaltige Dokumentation aufgebaut, welche zunächst den (für Wissenschaftler nicht weniger als für Laien) komplizierten Prozeß einer derart anspruchsvollen Restaurierung mit Geschick vor Augen führte und die über der Arbeit gemachten Entdeckungen vorstellte, dann über den Forschungsstand zu Geschichte und kunstgeschichtlichem Ort der drei Tafeln informierte. Nicht nur die Restaurierung selbst, auch die Ausstellung und der in jeder Weise vorbildliche, vom Verlag hervorragend ausgestattete Katalog ist eine Leistung von Sonnenburgs (H. v. S., *Raphael in der Alten Pinakothek*, Prestel Verlag, München 1983, 127 Seiten mit 132 z. T. farb. Abb., Ladenpreis DM 48,—).

Neben grundlegenden Erkenntnissen über Grundierungstechnik und Malweise Raphaels bedeutet vor allem die Rückrestaurierung der *Hl. Familie Canigiani* ein außerordentliches Ereignis und eine Hommage à Raphael im besten Sinn.

Dieses Bild, benannt nach seinem Auftraggeber, Raphaels Florentiner Freund Domenico Canigiani, war eines der ersten, wenn nicht das erste Werk des Künstlers, welches nach Deutschland gelangte: der Vorbesitzer, Großherzog Cosimo III. von Toscana, hat es vermutlich aus Anlaß der Hochzeit seiner Tochter Maria Luisa mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz 1691 nach Düsseldorf geschickt, von wo es bei der Überführung der Düsseldorfer Galerie 1806 nach München kam und seit 1836 in der Alten Pinakothek ausgestellt ist, deren Grundsteinlegung König Ludwig I. 10 Jahre zuvor am Geburtstage Raphaels feierlich vollzogen hatte.

Zu dieser Zeit hatte die Tafel bereits einen schwerwiegenden Eingriff erlitten: um 1755 hatte der erste Direktor der Düsseldorfer Galerie Lambert Krahe den Restaurator und Galerie-Inspektor der Sammlungen Ludwigs XV. von Frankreich, Colin, veranlaßt, die obere Partie zu verändern. Sie zeigte zwei Wolkenbänke, auf denen sich acht teils unvollendete Putten tummelten. Nach einem in seiner Brutalität unbegreiflichen Versuch, diesen wesentlichen Teil der Komposition abzukratzen, hatte Colin sich entschlossen, ihn „nur“ mit Himmelsfarbe zu übermalen. Im Einklang mit dem Geschmack des Frühklassizismus, den „Gedanken“ Winckelmanns

und den Lehren Rousseaus, dem Gesetz von „rareté“ und „grand goût“ folgend, betonte die Uminterpretation die strenge Komposition der pyramidal aufgebauten Figurengruppe. Wie sehr selbst heute noch Winckelmanns Stildenken wirksam ist, zeigen überraschend einzelne kritische Stimmen zu Raphaels ursprünglicher Konzeption (s. Katharina Hegewisch, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13. 7. 1983). Vielleicht hat das Gefühl einer neu entstandenen Konkurrenz den Entschluß zu einer „Korrektur“ der Tafel begünstigt: 1754, ein Jahr zuvor, hatte August III. von Sachsen die Sixtinische Madonna erworben.

Mit äußerster Behutsamkeit hat von Sonnenburg den Eingriff rückgängig gemacht und nach Entfernung einer sehr nachgedunkelten Firnissschicht und zahlreicher Retuschen, welche das Bild in Farbigkeit und perspektivischem Aufbau stark beeinträchtigten, ein prachtvolles Werk Raphaels wiedergefunden, welches ungewöhnlich gut erhalten ist (*Abb. 1—3*).

Der konsequent pyramidale Aufbau der Figurengruppe aus Maria, hl. Elisabeth (in einen vorzüglich erhaltenen, farblich an das Trecento erinnernden, grau-blau-violetten Mantel gehüllt) und auf einen Stock gestütztem hl. Josef hat durch die Freilegung des bis an den oberen Rand reichenden, lebhaften „Kommentars“ der Puttengruppen eindeutig an Plastizität und Volumen gewonnen. Stand die Gruppe, die das Christuskind und den Johannesknaben als ikonographischen Mittelpunkt des Bildes umschließt, seit der Übermalung etwas unverbunden vor einem kulissenhaften, farblich relativ undifferenzierten Hintergrund, so bildet jetzt die ungewöhnlich nuancenreich gestaltete Landschaft einen Raum, der mit den Figuren korrespondiert.

Die aus drei auf Stoß verleimten Brettern bestehende Tafel ist an drei Seiten unbeschnitten; problematisch ist dagegen der obere Abschluß, der einige Puttenköpfe beschneidet. Die Hoffnung auf einen eindeutigen technischen Befund hat sich hier nicht erfüllt, so daß man sich auf die Rezeptionsgeschichte der Tafel verwiesen sieht. Deren Ergebnisse führen nicht viel weiter.

Bereits die sog. Rinuccini-Kopie von 1550 (?) zeigt den ungewöhnlich knappen oberen Abschluß. Leider war diese sehr genaue Kopie nur im Foto präsent: sie befand sich bis 1979 im Metropolitan Museum, New York, wurde dann bei Sotheby versteigert und ist seither verschollen. Unvermeidlich drängt sich die Frage auf, ob nicht die Alte Pinakothek dieses einmalige Dokument hätte erwerben können. Erst kürzlich hat ja die Frankfurter Watteau-Ausstellung gelehrt, wie fruchtbar eine Gegenüberstellung von Original und alter Kopie sein kann (*Kunstchronik* 36, 1983, S. 5—10).

Die übrigen Zeugnisse haben weniger Informationswert. Ein Kupferstich der Komposition von Giulio Bonasone (1531—74) zeigt in der zum Halbrund erweiterten Himmelsregion eine andere Ikonographie und scheidet als Quelle aus. Man muß in Rechnung stellen, daß Raphael selbst für Bilder kleinsten Formates intensive Vorstudien zu treiben pflegte (wie dies z. B. D. A. Brown, *Raphael and America*, Washington 1983, für den hl. Georg in Washington zeigt) und frühe druckgraphische Reproduktionen nicht selten auf Zeichnungen zurückgehen, welche ein von

Raphaels endgültiger Formulierung abweichendes Stadium der Entwicklung vertreten. Selbst der Protagonist der graphischen Verbreitung von Raphaels Oeuvre, Marcantonio Raimondi, hat durchweg nicht das fertige Gemälde als Vorlage benutzt, sondern Vorzeichnungen und eventuell von Raphael eigens als Reproduktionsgrundlage ausgeführte Blätter (J. H. Shoemaker/E. Broun, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence, Kansas, 1981). — Eine teilweise aquarellierte Zeichnung von Valerio Marucelli um 1600 mit Maßangaben zu der (nicht eindeutig bestimmten) Vorlage endlich ist ebenfalls ungeeignet, die Frage nach einer möglichen nachträglichen Beschneidung des oberen Randes der Tafel Canigiani zu erhellen.

Ausstellung und Katalog informieren detailliert über die bei der Restaurierung gewonnenen Aufschlüsse zur Maltechnik des Künstlers. Als Grundierung verwendet Raphael weißen Gips, bei ihm spielt dieses an sich in Italien verbreitete Verfahren eine besondere künstlerische Rolle, insofern er auf diesem Weißgrund aufbauend den Farbauftrag angeht. Instruktiv war hierzu eine Gegenüberstellung der Raphael-Tafel mit Leonardos früherer Madonna (Alte Pinakothek, BStGS 7779) in Röntgenfotos. Leonardos Arbeitsweise, vom Dunkeln ins Helle zu malen, sein kontinuierlicher Farbauftrag und die Dichte seines Inkarnates kontrastieren zur Tafel Canigiani, welche außerdem durchgehende Konturierung aufweist. Merkmale der zielbewußten Arbeitsweise Raphaels zeigen sich u. a. in der Technik einer partienweisen Fertigstellung des Bildes. Als letztes führte er, wie die unvollendeten Putten demonstrieren, die Inkarnatpartien aus, von Figur zu Figur fein variiert und in sehr dünnem Farbauftrag, der manchmal heute die Vorzeichnungen durchscheinen läßt, vom Gipsgrund nur durch eine zarte, transparente Untermalung getrennt.

Hinter der spektakulären Freilegung der Hl. Familie Canigiani treten die beiden übrigen Madonnenbilder unvermeidlich etwas in den Hintergrund. Bei der *Madonna Tempi* erwies sich nach Abnahme zahlreicher kleiner Retuschen der Erhaltungszustand als sehr gut, bei der *Madonna della Tenda* mußte man in kleinem Umfang Abreibungen und Spuren von Überreinigung feststellen bei insgesamt guter Erhaltung. In sämtlichen Fällen hat die Reinigung eine wohltuende Wirkung und könnte möglicherweise die Diskussion um den zeitlichen Ansatz neu beleben.

Keines der drei Münchner Bilder ist datiert. Da Raphael teilweise sehr unterschiedliche Stilmittel nebeneinander benutzt, bleibt bei Datierungsfragen ein Rest von Subjektivität. So gibt Rolf Kultzen in dem soeben erschienenen Katalog der Pinakothek (*Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*. München 1983) teilweise andere Datierungsvorschläge als von Sonnenburg in seiner Publikation: Canigiani 1505/06 (v. S.: 1507), Tempi um 1507 (1508), Tenda 1513/14 (ebenso; im Bestandskatalog sind die Angaben zum Bildträger, stets Pappelholz, noch nicht korrigiert). Die intensiv gestaltete Lichtführung und die Nutzung des Himmels als Lichtquelle sowie die Auseinandersetzung mit Madonentypen des Donatello — von der Ausstellung nur teilweise hervorgehoben — verbinden die Madonna Tempi und die Madonna della Tenda; Kriterien, welche m. E.

für eine größere zeitliche Nähe sprechen, als die Münchner Gelehrten sie in Betracht ziehen.

Nebenbei ruft der Anlaß ein der Pinakothek verloren gegangenes Werk von Raphael in Erinnerung, das Portrait des jungen römischen Bankiers Bindo Altoviti, welches Ludwig I. 1808 in Italien als Selbstportrait des Malers gekauft hatte. Infolge zeittypischer Einengung des kunsthistorischen Qualitätsbegriffes ist dieses Bild 1938 als zweitrangig klassifiziert worden und auf dem Tauschwege in die National Gallery of Art, Washington, gelangt. Es gilt heute als eigenhändiges Werk Raphaels, entstanden um 1514/15 (Brown, *Raphael and America*). In München geblieben ist lediglich eine im Auftrag Ludwigs I. hergestellte Kopie der Nymphenburger Porzellanmanufaktur.

Außer einer Vortragsreihe, die das Italienische Kulturinstitut München mit der Universität Würzburg veranstaltet hat, ist die Münchner Ausstellung wohl der einzige bemerkenswerte westdeutsche Beitrag zum „Raphael-Jahr“. Sie zeigt, daß trotz notwendiger Beschränkung auf eigenen Museumsbestand das Konzept einer Studio-Ausstellung einen höchst instruktiven Beitrag zur heutigen Vorstellung von diesem Künstler leisten kann.

Gloria Schieback

GIAMBATTISTA PIAZZETTA. Il suo Tempo, la sua scuola  
Ausstellung in Venedig, Ca' Vendramin-Calergi (28. 5.—25. 9. 1983)

„Der Liebhaber der Kunst kann versichert seyn, daß, wenn es nicht nöthig wäre, die Manier gewisser Meister zu kennen, die Gemälde des Luca Giordano, des Preti von Calabrese, des Solimena, und überhaupt aller Neapelschen Maler, kaum der Zeit werth sind, dieselben zu untersuchen: eben dies kann von den neueren Venetianischen Malern, sonderlich von Piazzetta, gesagt werden.“ Winckelmanns Verdikt bedeutet einen Tiefpunkt in der Bewertungsgeschichte Piazzettas. Wenn er und schon gar seine Schüler auch nie zu Favoriten des Kunstpublikums wurden, so haben sie dennoch seit längerer Zeit das Interesse der Kunsthistoriker auf sich gezogen. 1921 erschienen die ersten Arbeiten mit monographischem Anspruch, ein Artikel von Giuseppe Fiocco (in: *Dedalo*) und das umfassende Buch von Aldo Ravà. Im folgenden ist dann insbesondere Rodolfo Pallucchini eine stattliche Liste von Beiträgen zu verdanken, bis schließlich in den vergangenen Jahren zwei längst fällige Oeuvreverzeichnisse erschienen: das eine in der Dissertation von Leslie Jones (New York 1981), das andere von Adriano Mariuz in der Reihe 'Classici dell'Arte' (*L'opera completa di P.*, Milano 1982); mit erstgenanntem Buch erschien erstmals außerhalb Italiens eine umfassende Arbeit über den Maler.

Bisher konnte das Werk Piazzettas nur auf Ausstellungen in größerem Rahmen studiert werden: etwa „Pittura italiana del Sei e Settecento“ (Florenz 1922), „Settecento italiano“ (Venedig 1929) und „Dal Ricci al Tiepolo“ (Venedig 1969). Davon unterschied sich die diesjährige Schau dadurch, daß (so gut wie) ausschließlich Werke Piazzettas und seines Kreises vorgestellt wurden. Ein ähnliches Projekt be-