

Raffael, der „Göttliche“ Raffaello, il „Divino“

Ausstellung der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums bis 26. 2. 1984

In seinen Lebensberichten über verschiedene Künstler schreibt Vasari 1568 über Raffaello Santi aus Urbino folgendes:

„Wie freigebig und gütig sich der Himmel bisweilen erweist, indem er auf eine einzige Person den unendlichen Reichtum seiner Schätze, alle Anmut und die seltensten Gaben häuft, die er sonst in langer Zeitspanne auf viele Menschen zu verteilen pflegt, das kann man deutlich an dem ebenso trefflichen wie anmutreichen Raphael Sanzio von

Urbino sehen... Mit ihm machte die Natur der Welt ein Geschenk, als sie, von der Kraft durch Michelangelo Buonarrotis Hand besiegt, nun in Raphael von der Kunst und der Sitte zugleich besiegt werden wollte... daß sie im Gegensatz (zu anderen Künstlern) Raphael alle die seltensten Tugenden des Geistes, von so viel Anmut, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und den besten Sitten begleitet, aufleuchten ließ, als genügt hätten, um jedes noch so häßliche Laster und jeden noch so gro-

ßen Makel zu verdecken. So kann man mit Gewißheit sagen, daß, wer so seltene Gaben besitzt, wie man sie bei Raphael von Urbino sah, nicht ein Mensch schlechthin, sondern, wenn man so sagen darf, ein sterblicher Gott ist...“.

Als Mensch wie Künstler hatte also Raffael nicht seinesgleichen, woraus Vasari das Fazit zieht, er sei ein „sterblicher Gott“. Schon zu seinen Lebzeiten wird ihm nachgesagt, ein vom Himmel begnadeter Künstler zu sein, wobei er dem



Madonna della Seggiola
August Gasüard Louis Boucher Desnoyers (1779 – Paris – 1858), um 1830, Kupferstich



Der wunderbare Fischzug
Claude Dubosc (1. Hälfte 18. Jahrhundert in Paris tätig), 1721, Radierung, Kupferstich

antiken Künstlertum, dem Vorbild der Renaissance, gleichgestellt wird. Serlio nennt ihn 1537 „divino“, Biondo spricht 1549 von seiner „pittura divina“. Sachlicher verhält sich Michelangelo, über den 1553 Condivi berichtet: „...Ich habe ihn sagen hören, Raffael hätte diese Kunst nicht von Natur aus, sondern aufgrund langer Bemühung“, worin sicher ein befriedigenderes Lob zu erkennen ist, als in den übertreibenden Vergöttlichungen.

Dieser allgemeinen und bis ins 19. Jahrhundert reichenden Einschätzung liegt eine wesentliche Struktur von Raffaels Kunst zugrunde: sie bildet den Kulminationspunkt der italienischen Hochrenaissance und erreicht in ihm den höchsten Grad des Zeitideals, nämlich eine „absolute“ Harmonie der Proportion von Körper, Linie, Farbe, Komposition und anderer Bildelemente, verbunden mit einer Schlichtheit und scheinbaren Geradlinigkeit seines Menschenbildes. Der Blick der Sixtinischen Madonna und ihres Kindes ist so unverstellt direkt, daß er unmittelbar in den Betrachter eindringt und in ihm alle Fragen des Daseins weckt, was zur Folge hatte, daß man vor allem in der Romantik zu einer unübersehbaren Vielfalt von persönlichen

Reaktionen darauf und von Reflexionen darüber kam. Diese Geradlinigkeit Raffaels wurde als ein Gegensatz zu anderen Menschen und Künstlern begriffen, sie erhob ihn weit über die anderen. Gleichwertig wurde wiederum nur Michelangelo eingestuft, aber als ein Gegenpol, so im Dialog von Dolce 1557: Alle Freunde der Malerei erhoben Raffael über Michelangelo, aber die Anhänger der Bildhauerei neigten mehr zu letzterem: „...sie legten mehr Wert auf die Gestalt und auf die erschreckende Eindringlichkeit seiner Figuren, denn ihnen schien die gelöste und freundliche Gestaltungsweise Raffaels zu leicht und demzufolge zu wenig künstlerisch zu sein, dabei übersahen sie, daß die Einfachheit die Hauptstruktur für die Qualität jeder Kunst ist und dabei die viel schwerer zu erreichende und daß es eine Kunst ist, die Kunst zu verbergen...“. Michelangelo il terribile – der Erschreckende, ich übersetze moderner „der Eindringliche“ – Raffaello il leggiadro – der Gelöste, mit dem Wort drückt sich seit Petrarca alles Feingliedrige, Schwappende aus, „leicht“ in ganz positivem Sinne verstanden.

Diese hohe bis überzogene Einschätzung Raffaels unterlag in den

folgenden Zeiten verschiedenen Änderungen, die sich aus der jeweiligen grundsätzlichen Kunstauffassung der Epochen oder aus dem persönlichen Standpunkt des Künstlers oder des Kritikers ergaben. So gibt es negative Urteile aus der Feder von Tizianverehrern (Boschini) oder von Vertretern einer anderen Kolorismus-Auffassung (de Piles); das sind aber eher Abweichungen von der Regel. Raffaels Einfluß auf die Künstler nach ihm blieb – mit Variationen – immer lebendig, etwa auf Rembrandt, auf Rubens, der nach ihm „kopierte“, usw. Besonders orientierten sich nach ihm der Klassizismus und die Nazarener, d.h. die frühe Romantik, deren Idealen der Einfachheit und Geradlinigkeit von Form und Aussage („edle Einfalt“) seine Kunst besonders entgegenkam. Besonders um die Sixtinische Madonna verbreitete sich nach deren Eintreffen 1754 in Dresden, vor allem aber nach deren Wiederaufstellung in der Galerie ab 1763 ein wahrer Kult von verehrenden Äußerungen. Von der großen Zahl an Wiedergaben von Raffaels Werken in Form von Gemälden oder Graphiken abgesehen, war die Literatur hauptsächlichlicher Träger dieser „Raffael-Renaissance“ genannten Welle, die

erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder verebte, ja teilweise ins Gegenteil umschlug. Angeregt von einer Beobachtung Hermann Grimms macht M. Putschner in ihrem Buch über die Sixtina einige höchst interessante Ausführungen zur Raffael-Rezeption. In der Romantik vollzieht sich ein Umbruch von epochaler Bedeutung, nämlich vom bisher bildhaften zum bildlos-literarischen Ausdruck, der ein Phänomen der sichtbaren Welt – ein Gemälde etwa – seiner Anschaulichkeit entkleidet und im bildlos-begrifflichen Weiterdenken – das für die Deutschen besonders charakteristisch ist – literarisch weiterbehandelt und dabei verwandelt. So wurden oft Wertäußerungen über Raffaels Kunst oder über die Sixtina vor der Kenntnis der Originale ausgesprochen, meist nur auf der Anschauung einer graphischen Reproduktion basierend. So konnte es geschehen, daß in einer völligen Verkennung des Wesens der Kunst Raffael zum größten Künstler aller Zeiten und die Sixtinische Madonna zu seinem größten Kunstwerk deklariert wurden, daß also ein Befund sich selbständig machte und in einer überzogenen Maßlosigkeit zur apodiktischen Ernennung führte. Der ideale Vollender der Kunst einer Epoche, die zu einem grundlegenden neuen Denken aufbrach, trifft in der Romantik auf eine ebenso zum Neuen aufbrechende Epoche.

Die Wirkungsgeschichte der Kunst Raffaels ist, was die literarischen Äußerungen betrifft, einigermaßen greifbar, im Bereich der bildenden Künste aber bisher kaum zu fassen oder – wie im Falle des Marcantonio Raimondi – voller Probleme. Eine eingehendere Beschäftigung mit Kopien nach Werken Raffaels gab es bisher fast nicht, eine Ausnahme bildet die Dresdner Ausstellung „Raffael zu Ehren“ in diesem Jahr mit ihrem interessanten Katalog, eine Gesamterfassung steht aber noch aus. Das liegt teilweise an der auch heute noch üblichen Abwertung der Reproduktionsgraphik als unkünstlerische Vervielfältigungsmethode, obwohl dies in vollem Umfang nicht einmal für die mit photographischen Umsetzungsmethoden arbeitenden Heliogravuren und Lichtdrucke zutrifft. Bei entsprechender Begabung des Ausführenden kann eine gemalte Kopie dem Original in der künstlerischen Wirkung sehr nahe kommen. Eine graphische Reproduktion dagegen ist immer eine Neuformulierung mit einer vom Original gänzlich verschiedenen Sprache. Übersetzt werden das Format, die Ausdrucksmöglichkeiten der gemalten Farbe usw. in die Graphik als neues Medium, wobei aus Linien,

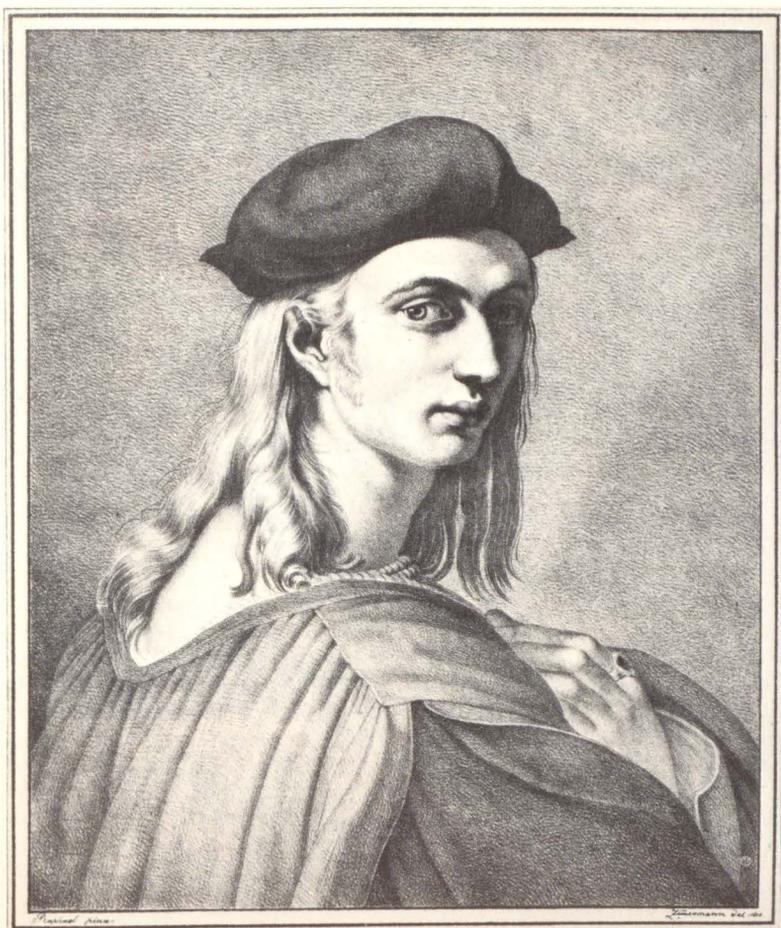
Punkten oder unregelmäßigen Strukturen, die im Bereich der Schwarzweißtöne liegen, Effekte geschaffen werden, die parallel zum Original wirken, praktisch nie sich mit ihm decken. So ist jede Reproduktionsgraphik eine neue Interpretation des vorgegebenen Stoffes, wie in der Musik fließen dabei Elemente der Auffassung einer Epoche oder einer Person mit hinein. Mit der Reproduktionsgraphik bietet sich uns also eine Chance, bildliche Aussagen unmittelbarer Art über die Auffassungen Raffaels in verschiedenen Epochen geradezu in dokumentarischer Form zu erhalten.

Fatal ist nur, daß infolge der bisherigen Mißachtung durch die Wissenschaft noch wesentliche Informationslücken bestehen, wobei sogar so grundsätzliche Fragen, wie Datierungen einzelner Blätter, noch geklärt werden müßten. Für diese Ausstellung wurde deshalb eine Form gewählt, die zunächst von der üblichen Gliederung des Werkes Raffaels ausgeht: in kleinformatische Bilder mit dem andachtsbildartigen, privaten Charakter der Madonnen, dann die großen, repräsentativen Altarbilder, dann die Portraits und schließlich die großen Zyklen. Da-

durch werden die Reproduktionsstecher als Personen zunächst in den Hintergrund gedrängt, wir gewinnen durch diese Distanzierung eine Position allgemeiner Betrachtung: verschiedene Reproduktionen nach den einzelnen Werken Raffaels nebeneinander sollen einen Vergleich ermöglichen und aus stilistischen Übereinstimmungen auf epochale Gleichgestimmtheit der Interpretationen schließen lassen. So sind etwa im 17. und frühen 18. Jahrhundert die Umdeutung von Körperformen ins Plastische, die Betonung von Lichteffekten oder die Aussagekraft der Bewegung kennzeichnend. Die präzisen Kupferstiche oder gar die Stahlstiche bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kommen im allgemeinen der Klarheit Raffaels entgegen und vermitteln oft adäquat wichtige Strukturelemente seiner Kunst, wie Kompositionen, Gesichtsausdruck, Präzision der Details und – übersetzt in Grauwerte – die Nuancen seiner Farben und seiner plastischen Modellierungen. Dieses Arbeiten mit Grauwerten, die sich aus feinen Linien zusammenfügen, ist eng verwandt mit der Sehweise des Photographen und läßt uns erkennen, wie



Heilige Familie mit Elisabeth und Johannes (Kopf der Maria), (Sacra famiglia Canigiani) Ferdinand Piloty d. Ä. (1786 Hamburg – München 1844), 1810–1816 Kreidelithographie



Portrait des Bindo Altoviti
Clemens von Zimmermann (1788 Düsseldorf – München 1869), 1818, Kreidelithographie

nahe die graphischen Techniken sich im 19. Jahrhundert gekommen waren und wie sehr sie auf ein „Kunstwollen“ hinsteuerten, bei allem Wettstreit, in dem sie lagen. Mit ihrem dichten Grauwertnetz gesellt sich dem auch die Kreidelithographie bei, mit einigen Nuancen zum malerisch Weicheren.

Die Funktionen und Wirkungen der Reproduktionsgraphik sind noch nicht untersucht worden, ebenso wenig wie die in den Nachrichtenblättern des Kunstmarktes, „Kunstchronik“ usw., verstreuten Informationen über die Entstehung einzelner Blätter systematisch ausgewertet worden sind. Aber gerade am Beispiel Raffael wurden durch die Zusammenstellungen literarischer Äußerungen über die Sixtinische Madonna oder über Raffael im allgemeinen doch einige Kenntnisse über die Wirkung der Graphiken vermittelt. Zunächst bewirkt die Reproduktion eine Kenntnis des Werkes und seiner Details, sie ist ein Informationsträger und somit auch ein Bildungsgut. Lag die Kenntnis des Originals vor der Erwerbung der Reproduktion, dann ist diese ein Erinnerungsstück, im umgekehrten Falle aber bewirkt sie eine Vorkennntnis des Originals und beeinflusst die Vorstellung davon vor dem vollzogenen Augenschein. Die

Kopie tritt im Bewußtsein des Rezipienten also an die Stelle des Originals und schafft eine Art Voreingenommenheit im Sinne der Interpretation durch den Graphiker. Das führt dann, wie wir aus verschiedenen Äußerungen wissen, vor dem Original zunächst zu einer oft fast schockartigen Reaktion, auf die eine Umstellung auf die Strukturen der künstlerischen Aussage des Originals erfolgt – oder manchmal auch nicht.

Im Zusammenhang mit der Funktion als Bildungsgut steht die weite Verbreitung von Reproduktionsgraphik in Büchern, Almanachen, Mappen und Galeriewerken, sie nimmt hier auch einen illustrativen Charakter an oder begibt sich in das Ensemble eines Museumsersatzes. Oft führt die hierfür nötige starke Verkleinerung zu einer erheblichen Verringerung des Informationsgehaltes, indem Details oder wichtige künstlerische Elemente verlorengehen. In den großformatigen Galeriewerken, vor allem bei den Oeuvres Lithographiques, die von 1810 bis 1816 von Mannlich, Strixner und Piloty herausgegeben wurden und aus denen wir eine Reihe von Blättern mit Kopfdetails zeigen, tritt zu der Bildungsfunktion der Herausgabe eines Sammlungsbestandes oder eines Werkzusam-

menhanges wie im Falle Raffael noch die Absicht, der Reproduktion einen pädagogischen Auftrag mitzugeben, als Lehrmaterial für den jungen Künstler an der Akademie. Gerade die physiognomische Eindringlichkeit der im großen Detail wiedergegebenen Köpfe war geeignet, dem Künstler wesentliche Gestaltungskräfte Raffaels zu vermitteln, wozu auch noch ein zeitgenössisches allgemeines Interesse am Physiognomischen im Gefolge von Lavaters Ausdruckslehre des Gesichtes traf.

Und schließlich, wir erwähnten es schon: für den Zeitgenossen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein besaß die Reproduktionsgraphik einen Eigenwert als Graphik, sie war als solche hochgeschätzt und Gegenstand des Sammelns. Oft wurde das Entstehen einer Druckplatte von Berichten begleitet, denen dann nach dem Erscheinen Besprechungen und Kritiken folgten. Graphikvereine gaben Blätter in Auftrag und verbreiteten sie als Jahresgaben, so daß der Gesichtspunkt der kommerziellen und der ideellen Entstehungsbedingungen dieser Kunstgattung ein hochinteressanter Forschungsgegenstand sein könnte. Dieses intensive zeitgenössische Interesse an der Reproduktionsgraphik belegt ihre Rechtfertigung als eine schätzenswerte Gattung der graphischen Künste in neuester Zeit.

Axel Janeck

Weiterführende Literatur mit Bezug auf die Wirkungsgeschichte Raffaels:

1. Oskar Fischel, Raphael. Berlin 1962.
2. Marielene Putscher, Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung. Tübingen 1955.
3. Raffael zu Ehren. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Kupferstichkabinett, Gemäldegalerie. Alte Meister. Ausstellung im Albertinum vom 17. 5. bis 7. 9. 1983.