

Sein Werk in der wissenschaftlichen und öffentlichen Wahrnehmung

Raffael neu entdeckt

Jürg Meyer zur Capellen

Die Gemälde Raffaels gehören zu den Glanzpunkten europäischer und amerikanischer Sammlungen und ziehen nach wie vor ein großes Publikum an. Die großen Restaurierungskampagnen und die zahlreichen Veröffentlichungen, die im Zusammenhang mit dem Raffael-Jahr 1983 standen, haben eine Fülle neuer Einsichten vermittelt, die in ihrer Gesamtheit kaum noch zu überschauen sind. In dem am Institut für Kunstgeschichte angesiedelten Raffael-Projekt wird ein Werkverzeichnis erarbeitet, das die Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte zugänglich machen soll.

Als im Jahr 1996 das Bibliographische Institut und die Brockhaus AG eine mehrbändige Publikation zu den ein-tausend weltweit bedeutendsten Persönlichkeiten aus Geschichte und Kultur planten, befanden sich in deren Liste natürlich auch berühmte Künstler wie Michelangelo und Leonardo, Rembrandt, Goya und Cézanne. Raffael gehörte nicht dazu, er war wohl für ein derartiges Vorhaben, um mit den Begriffen unserer Zeit zu sprechen, nicht interessant oder besser gesagt, nicht „spannend“ genug. Das Unbehagen an der Kunst Raffaels ist nicht neu, denn schon die Vorreiter der Klassischen Moderne liebten es, sich dezidiert von seinem Werk abzusetzen, das Jahrhunderte lang als vorbildhaft angesehen und



dementsprechend an den Akademien gelehrt wurde. Seinen Zeitgenossen galt Raffael nicht zu Unrecht als der Protagonist harmonischer Bildkompositionen, aber es war erst die akademische Lehre, die seine Kunst zum Kanon erhob und damit im frühen 20. Jahrhundert zur Zielscheibe der Neuerer machte. Die Gunst seines Publikums hat Raffael indes nicht verloren. In den großen Museen, die bedeutende Werke von seiner Hand besitzen, findet man

Abb. 1: Raffael „Madonna im Grünen“ („Madonna del Prato“). Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 628. Pappelholz, 113 x 88 cm. Sichtbar datiert 1506

gerade vor seinen Bildern immer wieder größere Gruppen interessiert bis andächtig Schauender, und auch die Ausstellungen, die seinem malerischen oder graphischen Werk in den letzten Jahrzehnten gewidmet wurden, zogen ein

Abb. 2: Raffael „Kompositionsstudien“. Wien, Albertina, no. 207 recto. Zeichnung, 24.6 x 36.3 cm

breites Publikum an. In Anbetracht dieser Tatsache und der unzweifelhaften Bedeutung des Künstlers – er gehört mit Leonardo und Michelangelo zum „Dreigestirn“ der italienischen Malerei der Hochrenaissance – sollte man annehmen, dass sein Œuvre auch in wissenschaftlicher Hinsicht auf einem angemessenen neuen Stand erschlossen ist. Das Gegenteil ist der Fall.

Am Beginn der modernen Raffael-Forschung steht das noch heute in vieler Hinsicht wegweisende Werk von Johann David Passavant „Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi“, das in drei Bänden von 1839 bis 1858 veröffentlicht wurde und das mit einem für die Wissenschaft unverzichtbaren Werkkatalog versehen ist. Im 19. und 20. Jahrhundert erschien zwar eine Vielzahl von Einzelpublikationen, doch es war erst Luitpold Dussler, der 1966 in deutscher und 1971 in englischer Sprache ein wenn auch vergleichsweise schmales Werkverzeichnis der Gemälde und Teppichentwürfe vorlegte, das auf dem neuesten wissenschaftlichen Stand basierte und einen zielgerichteten Zugriff auf die einschlägigen Publikationen zu den Werken Raffaels ermöglichte. Mit dem Raffael-Jahr 1983, in dem sich der



geburtstag des Künstlers zum 500. Mal jährte, geschah das in solchen Fällen Unvermeidliche. Kaum ein Museum, in dessen Beständen der Künstler vertreten war, verzichtete auf eine ihm gewidmete Ausstellung, zahlreiche Fachleute legten ihm zu Ehren zumindest eine Publikation vor und zudem sorgten Symposien für eine Flut weiterer wissenschaftlicher Beiträge.

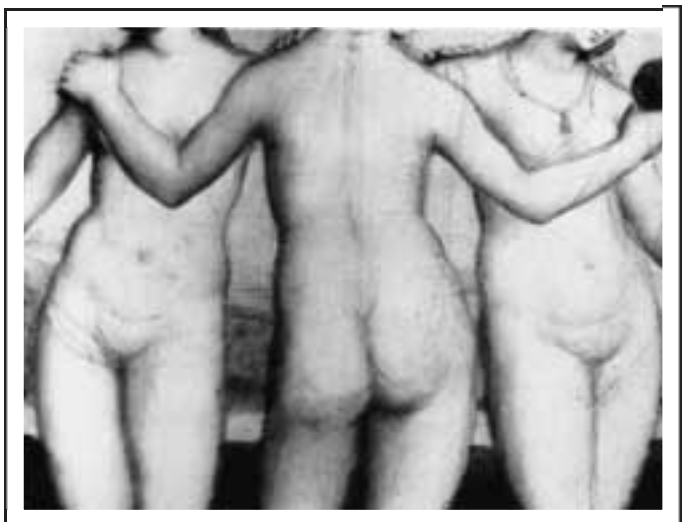
Nach diesem Großereignis war Raffael längere Zeit kaum noch ein Thema. Erst in den vergangenen Jahren wenden sich gerade auch jüngere Kollegen ihm wieder zu, wobei es allerdings häufig mehr um den theoretischen Diskurs als um seine Werke selbst geht. Ein

großer Teil der Letzteren hatte im Zusammenhang mit dem Jubiläum im Jahr 1983 bemerkenswerte Veränderungen erfahren. Zahlreiche große Museen ließen ihre Raffael-Gemälde technisch untersuchen und auf dem neuesten Stand der Wissenschaft restaurieren. Das Ergebnis schlug sich auch in einschlägigen Veröffentlichungen nieder, in denen viele der Gemälde Raffaels nun in leuchtenden Farben erstrahlen. Doch ist es nicht allein der frische Glanz der Bilder, der Fachleute wie interessierte Laien gleichermaßen beeindruckt, sondern es sind auch die im Zusammenhang mit den Restaurierungen gewonnenen wissenschaftlichen Er-



Abb. 3 (li.): Raffael „Die Drei Grazien“. Chantilly, Musée Condé, Inv. 38. Holz, 17 x 17 cm

Abb. 4 (unten): Raffael „Die Drei Grazien“, Infrarot Detail. Chantilly, Musée Condé, Inv. 38



kenntnisse, welche ganz neue Zusammenhänge offenlegen. In dieser Hinsicht spielen neben den Röntgenaufnahmen vor allem die Infrarotreflektogramme eine wichtige Rolle, erlauben es diese doch, den Gemälden gleichsam unter die Haut zu sehen. Beispielsweise werden Übertragungsmethoden ebenso erkennbar wie kleinere oder größere konzeptionelle Abwandlungen, welche der Künstler vor der endgültigen Fertigstellung eines Bildes vornahm. Aber auch spätere Veränderungen von anderer Hand lassen sich heute mit technischen Mitteln relativ gut feststellen. Insgesamt also haben sich in den letzten dreißig Jahren so grundsätzliche neue Erkenntnisse ergeben und ist die Zahl der Publikationen zum Künstler so sehr angestiegen, dass der verdienstvollen Publikation von Dussler nur noch ein relativer Stellenwert zukommt.

Zielsetzungen

Vor diesem Hintergrund gelang es Anfang der neunziger Jahre am Institut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit dem Kunstgeschichtlichen Institut der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, ein Projekt ins Leben zu rufen, das sich die Aufgabe gestellt hat, das malerische Œuvre Raffaels auf dem aktuellen Stand der wissenschaftlichen Diskussion sowie der technischen Erforschung zugänglich zu machen. Dabei sind die eigentlichen Spezialisten weniger das Zielpublikum als die Fachkollegen an den Universitäten und Museen, besonders aber auch die Studierenden, denen ein schneller wissenschaftlicher Zugriff auf die Gemälde ermöglicht werden soll. Nach einer Vorabpublikation („Raffaels in Florenz“ 1996) begann die Arbeit an dem eigentlichen Werkverzeichnis, das in englischer Sprache abgefasst ist, um einen angemessenen Verbreitungsgrad zu erreichen. Das Verzeichnis sieht drei Bände vor, deren erster 2001 veröffentlicht werden konnte („Raphael – The Paintings. The Beginnings in Umbria and Florence ca. 1500-1508“). Der zweite Band zu den römischen Altar- und Staffeleibildern ist in Arbeit, und auf diesen soll noch ein Band zu den



Wandgemälden und Teppichentwürfen folgen.

In den im ersten Band behandelten Anfängen der umbrischen und der nachfolgenden florentinischen Zeit bis 1508 geben die Bildgattungen der Altargemälde, der Andachtsbilder sowie der Porträts die entscheidenden Aufschlüsse über den Werdegang des jungen Raffaels und seine künstlerischen Beziehungen zu den großen Zeitgenossen sowie der Tradition des 15. Jahrhunderts. Hier geht es zum einen darum, eine weitgehend schlüssige Chronologie der Werke zu entwickeln sowie zum anderen, das Œuvre von irrigen Zuschreibungen zu befreien. Während hinsichtlich der Chronologie in der Fachliteratur noch erhebliche

Abb. 5: Raffaels „Madonna di Loreto“. Chantilly, Musée Condé, Inv. 68. Pappelholz, 120 x 90 cm

Differenzen bestehen, hat dagegen die Kunstkritik der letzten Jahrzehnte zur Bereinigung des Œuvres wesentliche Vorarbeiten geleistet und es verblieben vergleichsweise wenige zweifelhafte Gemälde, die ausgesondert werden mussten. Um das Problem zu vermeiden, auf der Basis strittiger Zuschreibungen noch strittigere hinzuzufügen, galt das Prinzip, alle diejenigen Gemälde auszuschneiden, die sich nicht unmittelbar mit der Malweise Raffaels verbinden und chronologisch einordnen lassen.

Raffaels Studium in Florenz

Schon in der wichtigen frühen Quelle zum Leben Raffaels, in der Vita des Kunsthistorikers Giorgio Vasari (1550 und 1568), werden die Florentiner Jahre des Künstlers als Lehrzeit bezeichnet. Die vergleichsweise zahlreich erhaltenen Zeichnungen aus dieser Zeit lassen erkennen, dass sich der Maler systematisch ein Formvokabular aneignete, welches zunächst zur Lösung konkreter Aufgaben eingesetzt wurde, später dann die Grundlage für sein weiteres, auf größere Ziele gerichtetes Schaffen bilden sollte. Ein Beispiel für seine Arbeitsweise bietet die um 1505/6 entstandene „Madonna im Grünen“ des Wiener Kunsthistorischen Museums (Abb. 1). Für dieses Gemälde haben sich zahlreiche Vorstudien erhalten, von denen diejenigen auf einem doppelseitig genutzten Blatt besonders aufschlussreich sind. Während das Verso eine Vielzahl von Einzelstudien zu den

Kindern gibt, zeigt das hier abgebildete Recto Variationen der Mutter mit dem Kind, denen in einem Fall auch der Johannesknabe beigegeben ist (Abb. 2). Raffael umkreist gleichsam sein Thema solange, bis er die ihn befriedigende Form gefunden hat. Auf der Grundlage derartiger Skizzen wird – nach eventuellen Zwischenschritten – ein maßstabstreu, die Komposition genau festlegender Karton erstellt worden sein, der dann die Basis der malerischen Ausführung bildete, indem seine Daten auf die grundierte Malfläche übertragen wurden. Zumeist sind uns die Kartons nicht erhalten, doch können wir mit technischen Hilfsmitteln, insbesondere der Infrarotfotografie beziehungsweise dem Infrarotreflektogramm Spuren der Übertragung auf der Grundierung nachweisen. Dabei erkennen wir aber auch, dass der Künstler – wie im Übrigen seine Zeitgenossen auch – keinem festen Schema hinsichtlich der Bildkonzeption und der Ausführung, aber auch bezüglich der Methoden der Übertragung folgte.

Während zahlreiche Gemälde in den Infrarotaufnahmen sehr genaue, die Komposition im Einzelnen festlegen-

de, auf den vorbereiteten Gemäldegrund aufgetragene Unterzeichnungen erkennen lassen, zeigen beispielsweise die „Drei Grazien“ des Musée Condé in Chantilly (ca. 1504, Abb. 3 und 4) einen sehr freien zeichnerischen Entwurf, welcher in der malerischen Durchführung erheblich abgewandelt wurde. Die deutlichste Veränderung wurde an der rechts stehenden Grazie vorgenommen, die ursprünglich keine Kugel halten, sondern mit ihrer Linken in der Art eines „Pudicitia“-Motivs ihre Scham bedecken sollte. Auch der mittleren Figur war zunächst keine Kugel zugeordnet gewesen, indem sie ihre Hand auf die Schulter der rechts von ihr Stehenden gelegt hatte. Aus Abwandlungen dieser Art ergeben sich nicht unerhebliche Schlussfolgerungen. So dürfen wir annehmen, dass der Künstler offenbar nur eine knappe Entwurfszeichnung vorbereitete, die Komposition in lockeren Pinsel- oder Kreidestrichen auf dem Malgrund festlegte

Abb. 6: Raffael „Lo Spasimo“. Madrid, Prado, Inv. 298. von Holz auf Leinwand übertragen, 318 x 229 cm. Signiert: RAPHAEL VR/BINAS

Abb. 7: „Lo Spasimo“. Nachstich von Agostino Veneziano (ca. 1490-1540) 1517



und während der recht freien malerischen Durchführung noch erhebliche Veränderungen vornahm. Letztere sind zudem auch von inhaltlicher Bedeutung, denn während wir das Gemälde auch auf Grund seiner formalen Beziehung zu einer antiken Marmorgruppe als die „Drei Grazien“ bezeichnen, weisen die erst im letzten Stadium der Ausführung beigegebenen Kugeln, die man auch als goldene Äpfel auffassen kann, auf die Hesperiden. Dabei bleibt offen, ob diese Veränderung auf einen Gedanken des Künstlers selbst zurückzuführen ist oder im Zusammenhang mit einem möglichen Auftrag steht. Raffael arbeitete zu dieser Zeit noch im Wesentlichen allein, wir hören in den Quellen gelegentlich von Mitarbeitern, können deren Tätigkeiten aber bestenfalls annäherungsweise umreißen. Das bedeutet auch, dass es bei der Diskussion der frühen Schaffensjahre immer um die Eigenhändigkeit der Werke geht, und entsprechend einfach sind hier noch die Fragestellungen.

Raffael in Rom

Das Spektrum der Probleme erhöht sich in der römischen Zeit erheblich, in gewisser Weise analog vom Aufstieg des unmittelbar schaffenden Künstlers zum Vorstand einer großen Werkstatt und Mitglied des päpstlichen Hofstaates unter Julius II. und Leo X. In dieser Zeit decken die Tafelbilder einen zunehmend geringeren Teil von Raffaels Schaffensgebiet ab; man denke etwa auch an seine großen malerischen und dekorativen Zyklen für die Päpste und andere hochgestellte Auftraggeber, oder auch nur an seine architektonischen Aufgaben. Dennoch sind es immer wieder die Tafelbilder, die nicht nur seine Handschrift zeigen, sondern es sind an ihnen auch die künstlerischen Wandlungen besonders deutlich zu verfolgen. Die sich aus der neuen Situation in Rom ergebenden Fragestellungen können sich nicht allein darauf konzentrieren, die Hand Raffaels von jener seiner Schüler zu scheiden, sondern sie müssen die Besonderheiten raphaelischer Bildkonzepte im Gegenüber mit denen seiner Schüler und Nachfolger präzisieren. In dieser Hin-



Abb. 8: Raffael „Maria mit Kind und der hl. Elisabeth mit dem Johannesknaben“ („La Perla“). Madrid, Prado, Inv. 301. Pappelholz, 144 x 115 cm

sicht ist ein grundsätzlicher Mangel gerade in der jüngeren Raffael-Literatur festzustellen, und daher erscheint es besonders erfolgversprechend, hier an eine deutsche Tradition der Kunstgeschichtsschreibung anzuknüpfen, der es ein Anliegen war, das künstlerische Konzept zu analysieren. Zudem sind nun die zunehmend komplexeren ikonographischen Aspekte zu erläutern und die unterschiedlichen Thesen der Fachliteratur kritisch gegeneinander abzuwägen. Man denke etwa an Gemälde wie das der „Sixtinischen Madonna“ in Dresden oder jenes der „Transfiguration“ der Vatikanischen Pinakothek, beides Werke, über die sich ein Strom wissenschaftlicher Beiträge ergossen hat, ohne dass deren Gehalt

klarer erkennbar würde - nachfolgend seien an wenigen Exempeln einige für die römische Zeit bezeichnende Fragestellungen demonstriert.

Während die Zyklen der Wandmalerei auf Weisung der Päpste beziehungsweise des Bankiers Agostino Chigi entstanden, wurden die großen Altarwerke wie auch die Staffeleibilder zumeist für eine andere Klientel geschaffen, nur in wenigen Ausnahmefällen kann man die höchste Auftraggeberschaft mehr vermuten als nachweisen wie beispielsweise bei der „Sixtini-

schen Madonna“. Einen ähnlichen Fall bezeichnet die „Madonna di Loreto“ von etwa 1511/12 (Abb. 5), hinter der man Julius II. als Auftraggeber auch deswegen annehmen kann, weil dieses Gemälde schon im frühen 16. Jahrhundert gemeinsam mit dem Bildnis dieses Papstes in S. Maria del Popolo öffentlich ausgestellt wurde, in einer Kirche, zu der Julius enge Beziehungen unterhielt. Das originale Gemälde verschwand im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts, seine Komposition war jedoch so populär, dass wir noch heute mehr als hundert Kopien nachweisen können. Dementsprechend hat man frühzeitig intensiv nach dem Original gesucht und lange Zeit galt eine Kopie in der Santa Casa von Loreto, die dem Gemälde den Beinamen gegeben hat, als das originale Werk. Erst auf der Grundlage jüngerer archivalischer Forschungen konnte die Fassung des Musée Condé in Chantilly als das von Raffael geschaffene Werk identifiziert werden, eine Annahme, die sich auch durch die gründlichen Untersuchungen im Zusammenhang mit der Reinigung des Bildes bestätigte. In diesem Fall zeigen die technischen Aufnahmen zudem, dass die Figur des hl. Josef wohl noch von Raffael selbst dem Bild hinzugefügt wurde. Es bleibt indes unklar, auf



wessen Veranlassung dieses geschah. Damit werden wir wieder mit dem Tatbestand konfrontiert, dass der Gehalt des Bildes wesentlich verändert wurde: Der ikonographisch präzise Bildtypus einer „Madonna mit dem Schleier“ wurde zu einer „Heiligen Familie“. Dennoch stehen wir mit diesem Gemälde aus der frühen römischen Zeit erst am Anfang der eigentlichen Probleme, da Raffael seine Werke zu dieser Zeit noch weitgehend eigenhändig ausführte.

Die sich schon bald ändernde Situation wirft dann ganz neue Fragen auf. In dieser Hinsicht besonders interessant ist der heute im Madrider Prado befindliche, um 1515/16 entstandene „Spasimo di Sicilia“ (Abb. 6), dessen Titel man etwa mit „Qualen Mariens“ übersetzen kann. Dieses Bild lässt beispielhaft neue künstlerische Strategien erkennen, welche Raffael auf Grund der auch aus seiner Tätigkeit am päpstlichen Hof sich ergebenden hohen Arbeitsbelastung entwickelte. Es ist bekannt, dass er sich in den Wandmalereien der späteren Stanzen sowie der Loggien des Vatikan auf den Entwurf der Bildkonzepte konzentrierte, die Ausführung indes seinen bewährten Mitarbeitern überließ. Im Fall des „Spasimo di Sicilia“ darf man aus der Urkundenlage schließen, dass dessen Auftraggeber der palermitanische Rechtsgelehrte Giacomo Basilicò war, der als historische Persönlichkeit ein unbeschriebenes Blatt geblieben ist.

Man hat sich lange Zeit darüber Gedanken gemacht, wie es einer im weit entfernten Palermo lebenden, anscheinend unbedeutenden Person gelingen konnte, von Raffael ein großformatiges, signiertes Altarbild (3,18 x 2,29 m) zu erhalten, während hochgestellte Persönlichkeiten, wie der Herzog Alfonso d'Este von Ferrara, sich vergebens um Gemälde von der Hand des Künstlers bemühten. Die genaue Analyse des Gemäldes lässt indes erkennen, dass neben einigen brillanten malerischen,

Abb. 9: Giulio Romano „Figurenstudie zum Christusknaben“. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Zeichnung 17,3 x 9,7 cm, Inv. 21551v



Abb. 10: Raffael „Maria mit Kind und der hl. Elisabeth mit dem Johannesknaben“ („La Perla“) Röntgenaufnahme. Madrid, Prado, Inv. 301

sicher Raffael selbst zuzuweisenden Partien große Teile stehen, die qualitativ erheblich schwächer ausfallen und nur Werkstattmitgliedern zuzutrauen sind. Von außerordentlicher Bedeutung ist indes die ungewöhnliche und einfallsreiche Komposition, in welcher Raffael ein komplexes ikonographisches Programm ersann, nordische Bildtraditionen inkorporierte und im Ergebnis ein auf den Barock vorausweisendes Bildkonzept schuf. Dem Künstler muss es in erster Linie um die Entwicklung der Komposition gegangen sein. In diesem Zusammenhang ist eine These von Interesse, die jüngst von Konrad Oberhuber und Achim Gnann aufgestellt wurde („Raphael und der klassische Stil in Rom“, 1999). Demzufolge habe Raffael Stiche nach seinen Entwürfen anfertigen lassen, um seine Bildideen verbreiten zu können. Am Beispiel des „Spasimo“ findet sich diese Annahme bestätigt. Der Künstler ließ – wohl auf der Basis eines Modells – den Stecher Agostino Veneziano bereits 1517 einen Nachstich herstellen, auf den sich auch die Kunstkritik bezog, allen voran Giorgio Vasari, der das Bild, will heißen die Komposition, in höchsten Tönen lobte, ohne das Gemälde selbst jemals gesehen zu haben (Abb. 7). Man geht wohl nicht zu weit mit der Annahme, dass es Raffael hier – und in anderen Fällen – mehr um die Verbreitung sei-

ner Bildideen mit Hilfe der Druckgraphik zu tun war, als für einen weit entfernten Ort bestimmte Gemälde eigenhändig auszuführen. In diesem Fall mag der Auftrag des Giacomo Basilio in gewisser Weise als Mittel zum Zweck gedient haben.

Ein helleres Licht auf die Zusammenarbeit von Meister und Schüler in den späten Jahren Raffaels werfen die Untersuchungen zu dem Gemälde der um 1518 entstandenen „Maria mit Kind und der hl. Elisabeth mit dem Johannesknaben“, die so genannte „Perla“ des Prado in Madrid. Dieses gelangte im 17. Jahrhundert in den Besitz des spanischen Königs Philipp IV., welcher der Überlieferung zufolge das Gemälde als Perle seiner Sammlung bezeichnet haben soll – daher der noch heute gebräuchliche Beiname (Abb. 8). Der Ruhm des Bildes verblasste erst im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert, als man

die Autorschaft Raffaels in Zweifel zu ziehen begann und schließlich Entwurf und Ausführung ganz seinem Schüler Giulio Romano zuwies. Die neueren technischen Analysen erlauben nun eine Revision dieser Annahme, indem die Entstehungsumstände präzisiert und die Vorgehensweise in Raffaels Werkstatt beleuchtet werden kann.

Zweifellos auf der Basis eines an Leonardo orientierten Kompositionsentwurfs der zentralen Gruppe, der in seiner Komplexität nur Raffael selbst zutrauen ist, hat Giulio Romano Einzelstudien geschaffen, wie jene des Christuskindes (Abb. 9). Die Studien wurden dann in einen Karton integriert und dieser auf die Leinwand übertragen. Die Röntgenaufnahme (Abb. 10) zeigt, dass gerade die zentrale Gruppe mit Maria, Elisabeth und dem Christusknaben in der endgültigen Ausführung korrigiert und malerisch über-

gangen wurden. Wir dürfen hier den unmittelbaren Eingriff von Raffael sehen, zumal auch diese Partien sich in der malerischen Faktur durch besondere Qualitäten auszeichnen. Die übrigen Partien, insbesondere die Hintergrundlandschaft, gab er wieder an Giulio Romano, dem er damit weitgehende Freiheiten zugestand. Damit gibt die „Perla“ ein signifikantes Beispiel für die enge Zusammenarbeit von Raffael und seinen Mitarbeitern.

An einem solchen Werk gerät unsere Vorstellung vom Original ins Wanken, vor allem dann, wenn wir dieses mit einem eigenhändig ausgeführten Bild gleichsetzen. Es gilt daher, in jedem Fall so weit wie möglich die Anteile des Meisters und die seiner Schüler zu präzisieren und damit die Qualitäten des jeweiligen Originals zu bestimmen. Zu dieser Frage gesellt sich in der fortgeschrittenen römischen Zeit auch jene nach den Wiederholungen, die schon sehr früh nach bekannten Werken angefertigt wurden – die zahlreichen Kopien der „Madonna di Loreto“ (Abb. 5) wurden bereits erwähnt. Grundsätzlich ist zwischen einer Kopie, also einer späteren Wiederholung von anderer Hand, und einer Replik zu unterscheiden – die letztere wird von der Werkstatt und unter Umständen vom Künstler selbst realisiert. Hier sei zunächst das Augenmerk auf die Kopienkritik gerichtet, die in anderen Disziplinen, etwa der Archäologie, zur integralen wissenschaftlichen Methodik gehört.

Dass diese auch in unserem Fall erweiterte Kenntnisse bescheren kann, zeigt das in der Fachliteratur durchweg für Raffael in Anspruch genommene und in die frühe römische Zeit gesetzte „Porträt eines jungen Mannes“, das sich im Muzeum Czartoryski in Krakau befand. Das Bild wurde offenbar um 1944 von dem deutschen Gauleiter oder seinem Mitarbeiter entwendet und ist seitdem spurlos verschwunden – möglich, dass es im Krieg zerstört wurde, möglich aber auch, dass es sich heute im Privatbesitz befindet. Nun gibt es einige



Abb. 11: Kopie nach Raffael „Porträt eines jungen Mannes“. Bergamo, Accademia Carrara, Öl auf Leinwand, 77 x 62 cm.

Schwarz-Weiß-Aufnahmen, aber nur eine sehr schlechte alte Farbaufnahme, die nichts mehr über die Qualität des Bildes aussagt. In der Accademia Carrara in Bergamo dagegen befindet sich eine sehr gute Kopie des frühen 16. Jahrhunderts (Abb. 11). Dieses Gemälde, wenngleich mit Sicherheit nicht mehr aus der Werkstatt Raffaels stammend, sondern möglicherweise von der Hand eines Oberitalieners, vermittelt eine lebhaftere Vorstellung von den malerischen Qualitäten des verschollenen Originals, insbesondere in den feinen farblichen Abstufungen des Gewandes und des Inkarnats, aber auch in der differenzierten Wiedergabe der Stoffe. Diese Kopie mag auf Grund ihrer Qualität einmal bei einer Identifizierung des möglicherweise wieder aufzufindenden Originals eine Rolle spielen.



Abb. 12: Raffael „Madonna mit den Nelken“. London, National Gallery. Holz, 29 x 23 cm, Inv. NG 6596

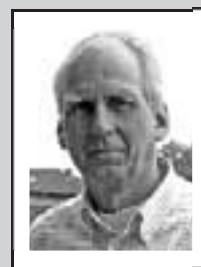
Das materielle und wissenschaftliche Interesse

Ganz andere Dimensionen eröffnet hingegen die Frage nach Repliken beziehungsweise Variationen, an denen der Künstler selbst beteiligt gewesen sein könnte. Die hohe Wertschätzung von Raffaels Gemälden beziehungsweise von deren Kompositionen in seiner fortgeschrittenen römischen Zeit legt die Vermutung nahe, dass schon zu Lebzeiten weitere Fassungen von seiner Werkstatt auf Anfrage ausgeführt wurden. Diese Annahme verbindet sich mit der Tatsache, dass wir zahlreiche Wiederholungen der wichtigen Kompositionen kennen, von denen sich auch heute noch viele im Privatbesitz befinden. Nun hat die Beziehung von Wissenschaftlern, insbesondere jenen, die sich mit der Malerei und Graphik beschäftigen, zu privaten Sammlern beziehungsweise zum Kunsthandel eine lange und auch gute Tradition, denn oft lassen sich nur über entsprechende Kontakte Kunstwerke im Privatbesitz erschließen und wertvolle Informationen gewinnen. Dennoch hat sich in den vergangenen Jahren die Situation dergestalt verändert, dass die wissenschaftliche Arbeit gelegentlich in problematischer Weise berührt wird. Die hohen Summen, die zuweilen bei Versteigerungen von Gemälden großer

Meister erzielt werden, haben in der Öffentlichkeit, aber auch bei Sammlern einer in besonderem Maße materiell geprägten Einstellung zu Kunstwerken Vorschub geleistet.

Im Falle Raffaels mag man an die um 1506 entstandene „Madonna mit den Nelken“ denken (Abb. 12), von der eine Fassung, unlängst im Privatbesitz wiederentdeckt, dem Künstler selbst zugeschrieben wurde und jüngst in Konkurrenz mit dem Getty Museum in Los Angeles für rund 40 Millionen Euro an die Londoner National Gallery ging. Es ist zwar verständlich, dass so manch ein privater Sammler, wenn er denn eine Version einer Komposition von Raffael sein Eigen nennt, sich gern einer solchen Erfolgsgeschichte anschließen möchte. Nach meinen Erfahrungen können aber Begleiterscheinungen derartiger Erwartungshaltungen auch für diejenigen, der im Begriff ist, ein Werkverzeichnis zu erstellen, problematisch werden, da besagte Sammler oder Kunsthändler (oder heute häufiger deren Anwälte) gelegentlich der Meinung zu sein scheinen, mit dem richtigen Gutachten ein Gemälde in der Weise nobilitieren zu können, dass dieses dann als ein Original gilt. Es ist leicht vorstellbar, dass unter diesen Vorzeichen die Versuchung groß ist, entsprechenden Druck auf den betreffenden

Wissenschaftler und damit auf das zu erstellende Werkverzeichnis auszuüben. Dessen ungeachtet liegt aber gerade im Bereich der Kopien und Repliken ein weiteres Feld für die zukünftige Forschung, indem etwa Fragen zu klären wären, in welcher Weise und in welchem Maße am Zustandekommen früher Versionen noch Mitarbeiter Raffaels beteiligt waren. Dabei kann es nicht das Ziel sein, neue, eigenhändige Werke, also im landläufigen Sinne „Originale“ zu entdecken, sondern vor allem genauere Einblicke in die Werkstattpraxis zu gewinnen. Abermals sei ein Hinweis auf die Archäologie erlaubt – wie dort geht es auch in der Kunstgeschichte nicht um neue „Goldfunde“, sondern vorrangig um das mühsame Freilegen historischer und künstlerischer Prozesse.



Jürg Meyer zur Capellen, geboren 1941 in Göttingen. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und italienische Philologie an den Universitäten München, Göttingen und Würzburg, 1972 Dissertation über den venezianischen Maler Andrea Previtali, ab 1974 Assistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Freiburg, 1982 Habilitation über Gentile Bellini, Lehraufträge in Freiburg, Köln und Münster, seit 1988 Professor für Kunstgeschichte der Universität Münster. Veröffentlichungen zur italienischen Malerei und die Kunst des 20. Jahrhunderts sowie zum europäisch-islamischen Kulturaustausch; darunter Arbeiten zum osmanischen Porträt, zu Tizian, Paolo Veronese und jüngst zu Raffael. Seit mehreren Jahren Leitung des an den Universitäten Münster und Würzburg angesiedelten „Raffael Projektes“