

RAFFAEL

WIRKUNG EINES GENIES

Herausgegeben von
Andreas Stolzenburg und David Klemm für die Hamburger Kunsthalle

Mit Beiträgen von
David Klemm, Sandra Pisot, Jan Steinke, Andreas Stolzenburg und Klara Wagner
sowie einem Beitrag zu kunst- und materialtechnologischen Untersuchungen von Sabine Zorn
unter Mitarbeit von Uwe Golle, Carsten Wintermann und Oliver Hahn

MICHAEL IMHOF VERLAG

**HAMBURGER
KUNSTHALLE**

Gefördert von



Hans-Otto und Engelke Schümann
Stiftung

Herbert-Pumplün-Stiftung

Unter der Schirmherrschaft



Kulturpartner



Medienpartner



Inhalt

8	Grußwort <i>Giorgio Taborri</i>
9	Vorwort <i>Alexander Klar</i>
11	Raffael in der Hamburger Kunsthalle. Anmerkungen zur Sammlungsgeschichte <i>David Klemm, Andreas Stolzenburg</i>
17	Das zweite Leben. Zur Verbreitung von Raffaels Werken durch Druckgraphiken und Fotografien bis 1900 <i>David Klemm</i>
47	„Ah, siehe da! Unser Ruhm und unsere Freude; hier naht ein Unsterblicher!“ Zum Raffael-Kult des 19. Jahrhunderts <i>Andreas Stolzenburg</i>
97	Biographie Raffaels – Seine Wirkungsgeschichte durch die Jahrhunderte <i>David Klemm, Jan Steinke, Andreas Stolzenburg</i>
109	KATALOG <i>David Klemm, Sandra Pisot, Andreas Stolzenburg und Klara Wagner</i>
 ANHANG	
530	Verzeichnis der ausgestellten Werke mit Anmerkungen zum Katalog
589	Kunst- und materialtechnologische Untersuchungen an neun Zeichnungen Raffaels und seines Umkreises aus dem Zeitraum von ca. 1500 bis 1509 <i>Sabine Zorn unter Mitarbeit von Uwe Golle, Carsten Wintermann, Oliver Hahn</i>
604	Literatur
622	Register
630	Abbildungsnachweis
631	Impressum



Das zweite Leben.

Zur Verbreitung von Raffaels Werken durch Druckgraphiken und Fotografien bis 1900

Als Raffael am Karfreitag 1520 in Rom verstarb, verbreitete sich die Nachricht vom Tod des viel bewunderten Künstlers in Windeseile in der ganzen Stadt. Überall herrschte große Trauer und Bestürzung. Bereits am folgenden Tag berichtete der mantuanische Gesandte Pandolfo Pico der Herzogin Isabella d'Este, dass man von nichts anderem spräche als vom Verluste jenes Mannes, der nun sein erstes Leben beendet habe. Der Schreiber war sich aber sicher, dass nun Raffaels zweites Leben, jenes des von Zeit und Tod unabhängigen Nachruhms, unmittelbar beginnen und von ewiger Dauer sein werde.¹

Tatsächlich hat sich die Prophezeiung des Gesandten auf eindrucksvolle Weise erfüllt. Denn Raffael war nicht nur einer der herausragenden Künstler der Renaissance, sondern er setzte mit seinen Werken Jahrhunderte hindurch Maßstäbe für die Entwicklung der europäischen Kunst. Fragt man nach Gründen für diesen einzigartigen Erfolg, so sind zunächst die originalen Werke selbst zu benennen. Ohne Frage haben die Stanzen, die Loggien oder die zahlreichen Madonnenbilder die Menschen immer wieder mit ihrer Eleganz und Schönheit fasziniert und begeistert. Raffael beeindruckt mit seinem immensen Spektrum an Themen, das im Bereich der früher am höchsten geschätzten Historienmalerei biblische und mythologische Sujets umfasste sowie Ereignisse aus antiker und neuzeitlicher Geschichte anbot.² Ein wesentlicher Grund für die langanhaltende Verehrung war sein in der Kunstgeschichtsschreibung als ‚klassisch‘ beschriebener Stil, der Naturanschauung und Studium antiker Kunst zeitlos gültig miteinander verschmolz. Zudem gab es zahlreiche Autoren von Giorgio Vasari bis Johann Wolfgang von Goethe, die zum Ruhm Raffaels beitrugen.

Doch künstlerische Qualität und intellektuelle Unterstützung konnte man auch für andere herausragende Künstler wie Leonardo

da Vinci oder Tizian ins Feld führen. Keiner aber erreichte Raffaels außergewöhnliche Wertschätzung, schon gar nicht über Jahrhunderte hindurch anhaltend.

Wie also ist es zu dieser einzigartigen Wirkung Raffaels gekommen? Man nähert sich einer möglichen Antwort, wenn man sich die Frage stellt, was die Menschen in früheren Zeiten überhaupt von seinen Werken haben sehen können? Will man sich heutzutage einen Überblick über Raffaels Kunst verschaffen, so setzt man sich in ein Flugzeug und ist binnen weniger Stunden in Rom, Florenz, Wien, Oxford oder Paris. Ein Gang in gut sortierte Buchhandlungen oder Bibliotheken ermöglicht die Betrachtung prachtvoller Bildbände mit Detailaufnahmen vieler Werke des Künstlers. Es genügen wenige Klicks auf einem Smartphone, dann erscheinen nahezu sämtliche Gemälde und Wandmalereien sowie zahlreiche Zeichnungen Raffaels – der Großteil davon in Farbe und häufig mit vielfältigen Informationen aufbereitet. Diese geradezu unermessliche Verfügbarkeit ist ein Privileg des 21. Jahrhunderts und nicht zuletzt eine Folge der fortschreitenden Digitalisierung.

Frühere Generationen mögen von solchen Möglichkeiten geträumt haben – die Realität sah lange Zeit anders aus. Zwar waren viele von Raffaels Hauptwerken in Rom, dem vielbesuchten Ziel von Pilger- und Bildungsreisen, relativ gut erreichbar. Dennoch bekamen zunächst nur wenige wohlhabende Adlige oder Bürger die Originale Raffaels zu Gesicht. Noch schwieriger war es, die in entfernten Orten befindlichen Meisterwerke – etwa in Piacenza, Perugia oder Città di Castello – zu sehen. Illustrierte Bücher über Raffael sind frühestens im 19. Jahrhundert nachweisbar. Und viele seiner Werke standen lange Zeit gar nicht oder nur in Form von mehr oder weniger qualitätvollen Reproduktionen zur Verfügung. So erschien die erste Wiedergabe der *Schule von Athen* erst 1550 – zudem noch mit einem irrigen



Abb. 26

Jan de Bisschop, Das Urteil des Paris, um 1660, Feder in Braun, braun laviert, 37 x 53 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

syas dessen anderes, grausames Gesicht. Immer wieder ließen sich auch Zeichner von Druckgraphiken nach Raffael anregen. Einen kreativen Prozess der Anverwandlung zeigt beispielsweise Jan de Bisschops Auseinandersetzung mit Raimondis Kupferstich *Urteil des Paris* (Kat. 2, Abb. 26). Auffallend ist, dass wichtige Elemente der Komposition kreativ neu arrangiert wurden und damit z. B. die siegreiche Venus klarer herausgestellt ist. Dass druckgraphische Reproduktionen auch auf die Gestaltung von Gemälden wirkten, sei nochmals am Beispiel des *Paris-Urteils* verdeutlicht. Es war kein geringerer als

Abb. 27

Édouard Manet nach Marcantonio Raimondi nach Raffael, Das Frühstück im Grünen / Le Déjeuner sur l'herbe, 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264,5 cm, Paris, Musée d'Orsay



Édouard Manet, der sich 1863 von der rechts lagernden Gruppe zu seinem weltberühmten Skandalbild *Das Frühstück im Grünen* (*Le Déjeuner sur l'herbe*) inspirieren ließ (Abb. 27).

Der Umgang mit den Graphiken

Die von Raffaels Kunst ausgehende Faszination führte immer wieder dazu, dass sich einzelne Kunstinteressierte intensiv um Reproduktionen der Werke bemühten. Bei besonders kunstsinnigen und finanzkräftigen Sammlern konnte dies zu stattlichen Kollektionen führen.⁸⁶ Beispielsweise umfasste die von Pierre-Jean Mariette aufgebaute Sammlung des Prinzen Eugen zehn Bände.⁸⁷ Im Dresdner Kupferstichkabinett wurde seit 1720 eine auf Vollständigkeit hin angelegte Sammlung graphischer Wiedergaben der Werke Raffaels aufgebaut. Sie umfasste 1756 bereits zehn Lederbände mit 1653 Blättern und wurde im 19. Jahrhundert systematisch erweitert.⁸⁸ Umfangreichere Bestände gab es damals auch bereits in anderen großen Sammlungen Europas, etwa in Paris und London.

Die Druckgraphiken wurden häufig in Klebebänden verwahrt, was die Verfügbarkeit erleichterte, aber hinsichtlich der Vergleichbarkeit der Blätter und auch aus konservatorischen Gründen problematisch war. Viele Sammler hoben dagegen ihre Schätze in Mappen auf. In jedem Fall wurden diese Bestände allein oder mit anderen Kunstinteressierten betrachtet und besprochen. So war Raffael zwar in den Köpfen der Kunstfreunde präsent, aber nur begrenzt sichtbar. Das sollte sich spätestens seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhundert ändern. Seit jener Zeit verdichten sich die Hinweise, dass Graphiken nach Raffael in vielen Zimmern als Wandschmuck zu sehen waren. Damals erschienen mehrere großformatige Serien, die sich als solcher hervorragend eigneten. Besonders gefragt waren die im besten Sinne bildwirksamen Druckgraphiken der Stanzen von Giovanni Volpato und Raphael Morghen. Ein geradezu idealer Wandschmuck waren die großformatigen Wiedergaben der Loggien, an denen ebenfalls Volpato beteiligt war. Diese Blätter gab es auch aufwändig koloriert, was ihre Eignung zur Dekoration nochmals erhöhte (Abb. 28). Eine aufschlussreiche Quelle für das Raffael-Verständnis des frühen 19. Jahrhunderts stellt Hans Heinrich Füßli dar, der in seiner 1815 in Zürich veröffentlichten Raffael-Vorlesung einen Vorschlag zu einer besonders edlen ‚Zimmerverzierung‘ machte. Danach schlug er für einen solchen Raum u. a. Edelincks *Hl. Familie von Franz I.* (Kat. 115), die *Sixtinische Madonna* von Müller (Kat. 99)⁸⁹, Dorignys Radierungen nach der *Transfiguration* (Kat. 117) und den Teppich-Kartons (Kat. 80) oder die *Hl. Cäcilie* von Robert Strange vor.⁹⁰ Zahlreiche, häufig farbige Aquarelle oder Gouachen von Innenräumen belegen, dass Reproduktionen nach Raffael tatsächlich als Wandschmuck beliebt waren – und dies sogar bei Herrscherhäusern, die sich mühelos einige der damals zahlreich angefertigten Gemälde-Kopien hätten leisten können.⁹¹ Beispielhaft sei Preußen erwähnt, wo

die Nutzung von Reproduktionen nach Raffael u. a. im Arbeitszimmer Friedrich Wilhelms III. im Kronprinzenpalais in Berlin oder in Charlottenhof in Potsdam dokumentiert ist.⁹² Die Vorliebe für Raffael findet sich im 19. Jahrhundert nicht nur beim Adel, sondern auch im Bürgertum. So lässt sich beispielsweise 1833 der Hamburger Pastor Johann Wilhelm Rautenberg mit seiner Familie im häuslichen Wohnzimmer mit einer Reproduktion nach Raffaels *Grabtragung Borghese* darstellen (Abb. 29). Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfte es sich um den nur kurz zuvor vollendeten Kupferstich von Samuel Amsler handeln (Kat. 93).⁹³ Wenige Jahre später sehen wir den damals in Lübeck tätigen Lehrer Johannes Classen und Familie, ebenfalls in einem von mindestens drei Raffael-Graphiken geschmückten Wohnzimmer.⁹⁴ Und um 1869 ließ sich der aufstrebende Hamburger Architekt Martin Haller mit Frau und Kind ebenfalls vor Raffael-Reproduktionen abbilden.⁹⁵ Doch diese fanden sich überall, nicht nur in privaten Haushalten. So hingen Stiche aus Volpatos Stanzen-Serie z. B. im Berliner kunstgeschichtlichen Seminar, wo sie für die Studierenden eine dauernde ästhetische Richtschnur bildeten.⁹⁶ Wie weitgehend Raffael wirkte, belegt ein Blick in die Privaträume einiger der berühmtesten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. So ist etwa dokumentiert, dass das Musikzimmer von Johannes Brahms in der Wiener Karlsgasse eine Reproduktion der *Sixtinischen Madonna* von Moritz Steinla schmückte.⁹⁷ Und auch Lew Nikolajewitsch Tolstoi räumte dem berühmten Dresdner Gemälde gebührenden Platz in seinem Arbeitszimmer in Jasnaja Poljana ein.⁹⁸ (Abb. 30) Dabei ist allerdings bemerkenswert, dass das mehrteilige Tableau der Hauptfiguren des Gemäldes durch den späteren Anbau eines Bücherregals in seiner Wirkung begrenzt wurde.

Wie nachhaltig prägend insbesondere die Reproduktionen nach Raffael gegenüber den Originalen waren, hat der Kunsthistoriker Hermann Grimm überliefert, der derartige Werke – etwa die *Sixtinische Madonna* von Müller – von Kind auf kannte und bei der späteren Begegnung mit dem Original – im Eindruck erster Verwirrung – sogar dem Stich den Vorzug gegeben hätte.⁹⁹ Auch kamen ihm bei der Erwähnung bestimmter Gemälde Raffaels zunächst deren Reproduktionen in den Sinn.¹⁰⁰

An all diesen Beispielen ist übrigens eindeutig erkennbar, dass die Graphiken und Fotografien aktiv benutzt wurden. Sie waren dabei bisweilen jahrzehntelang dem Licht ausgesetzt, was zu einer dauerhaften Beschädigung führte. Unverkennbar mussten konservative Bedenken gegenüber dem Wunsch, die Werke Raffaels sehen zu können, zurückstehen. Benutzt wurden diese Werke auch für Lehrveranstaltungen oder Führungen. So ist etwa für die Hamburger Kunsthalle dokumentiert, dass ihr erster Direktor Alfred Lichtwark



Abb. 28

Giovanni Ottaviani nach Gaetano Savorelli und, Pietro Camporesi d. Ä. nach Raffael und dessen Werkstatt, Pilaster VII mit Vogelfänger, 1772, Kupferstich, Radierung, koloriert, 1078 x 494 mm (Blatt), Aus: Loggie di Rafaele nel Vaticano Teil I, Taf. 7, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett



„Ah, siehe da! Unser Ruhm und unsere Freude;
hier naht ein Unsterblicher!“¹

Zum Raffael-Kult des 19. Jahrhunderts²

Auch wenn man meist ganz selbstverständlich das Erstarken des Kultes um den schon früh als göttlich bezeichneten Künstler Raffael mit der literarischen deutschen Romantik (Wackenroder, Tieck, Schlegel) und der durch sie unmittelbar beeinflussten Künstlergruppe der Nazarener um den Lübecker Maler Friedrich Overbeck zusammenbringt, so ist doch das Wiederaufleben dieser hohen Verehrung des Künstlers und seiner einflussreichen Werke bereits zuvor, spätestens im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Frankreich zu finden.³ Dazu sei erwähnt, dass der „Leitstern Raffael“⁴ nicht zuletzt auch durch die von Giorgio Vasari verfasste Vita⁵ im Gegensatz zu anderen Meistern der Renaissance – wie Leonardo da Vinci, dessen Werk zwischenzeitlich in Vergessenheit geraten war – in verschiedensten Abstufungen bei der französischen, deutschen und italienischen Künstlerschaft stets präsent geblieben war. Besonders französische Kunsttheoretiker wie beispielsweise Roland Fréart de Chambray, André Félibien, Charles-Alphonse Dufresnoy, Roger de Piles und Denis Diderot⁶, der Italiener Giovanni Pietro Bellori⁷ sowie die Deutschen Georg Wolfgang Knorr (Kat. 146), Johann Joachim Winckelmann, Christian Ludwig von Hagedorn⁸ und Anton Raphael Mengs⁹ sahen in Raffael die Verkörperung der Wiedergeburt der bewunderten antiken Malerei und räumten ihm meist den ersten Platz unter den Künstlern ein.

In Italien selbst bestand der Ruhm des Urbinaten stets ungebrochen fort und seine Werke hatten nicht nur unbestrittenen Vorbildcharakter für die Entwicklung der italienischen Kunst der nachfolgenden Jahrhunderte: Vielmehr erlangte Raffael eine äußerst breitenwirksame Popularität, deren Fixpunkt als Maßstab für gute oder schlechte Kunst bis in die römischen Wirtshäuser reichte, wie Johann Heinrich Wilhelm Tischbein es scherzhaft in den Erinnerungen an seine Zeit in der Ewigen Stadt bildhaft geschildert hat.¹⁰

Auch im Zuge der für viele Adlige obligatorischen Grand Tour gehörten die Werke Raffaels zum Kanon dessen, was man gesehen haben musste. Man war bestrebt, die bekannten Hauptwerke in Florenz und Rom im Original zu sehen. Aber auch das kleine Foligno war ein Ziel, befand sich dort doch die hochgerühmte *Madonna di Foligno*. Sie wurde z. B. von Franz Anhalt von Dessau und seinem Bruder, dem Prinzen Johann Georg, aufgesucht.¹¹ Herzog Carl Eugen von Württemberg besah sich neben Werken des Künstlers, beispielsweise in den Stanzen im Vatikan, auch dessen Grab im Pantheon, wobei die Grabinschrift und der angebliche Schädel Raffaels eigens Erwähnung finden.¹²

Die Künstler, Kunstkritiker und Literaten in Frankreich (schon im 17. Jahrhundert), England (zu Beginn des 18. Jahrhunderts) und schließlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland machten Raffael jeweils zu einem der ihren und sahen ihn als einen Landsmann an, der – wenngleich oft aus ganz verschiedenen Gründen – überzeitlich allen als Vorbild diente.¹³

Erste Darstellungen aus Raffaels Leben: Julien de Parme – Füßli – Harriet – Monsiau – Bergeret

Begebenheiten aus dem Leben Raffaels wurden – fußend auf den Berichten Giorgio Vasaris in seinen zwei Ausgaben der Künstlerviten von 1550 und 1568 – erst sehr spät selbst zum Thema in der bildenden Kunst. Bei der heute als früheste geltende Darstellung handelt es sich um eine Zeichnung von Jean-Antoine Julien, gen. Julien de Parme, die auf 1774 datiert ist¹⁴ und überraschenderweise keine Episode aus dem Leben, sondern den Tod des Künstlers zeigt (Abb. 1).¹⁵



Abb. 16
Heinrich Lengerich, Kopie nach Raffaels Grablegung Borghese, 1825, Öl auf Leinwand, 183 x 174 cm, Potsdam, Park Sanssouci, Orangerieschloss, Raffael-Saal

Erwähnt sei für Italien beispielhaft der Trentiner Maler Giuseppe Craffonara (vgl. Kat. 128), der 1818 eine von Antonio Canova als „essatissima copia“ bezeichnete und von Kaiser Franz I. von Österreich 1819 persönlich bewunderte, gemalte Kopie der *Grablegung Christi* (*Grablegung Borghese*) schuf, die ihm über viele Jahre eine Pension für seinen römischen Aufenthalt einbrachte.¹³⁸ Genannt seien auch die Zeichnungskopien eines weiteren – mit Craffonara befreundeten – Trentiners, dem Maler Bernardino Piceller, der sich nach verschiedenen Romaufenthalten endgültig in Perugia niederließ und dort zusammen mit dem puristischen Maler Tommaso Minardi an der Akademie lehrte. Er schenkte 1825, dem Vorbild Craffonaras folgend, ein Konvolut von fast 50 großformatigen Kohlezeichnungen nach Werken Raffaels, u. a. den Fresken in den Stanzen, der *Verklärung Christi* (*Transfiguration Christi*), der *Madonna di Foligno*, der *Grablegung Christi* (*Grablegung Borghese*) sowie der *Madonna della Seggiola* an das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, das dankend immerhin die Transportkosten übernahm.¹³⁹



Abb. 17
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Die Verlobung Raffaels mit der Nichte des Kardinals Bibbiena, 1813, Öl auf Papier (auf Leinwand aufgezogen), 59,3 x 46,3 cm, Baltimore/U.S.A., Walters Art Gallery

„Raphael war nicht nur der größte aller Maler;
er war wunderschön, er war gut, er war Alles!“¹⁴⁰
Ingres' Raffaelbilder und ihr Fortwirken in Frankreich

Der französische Maler Jean-Auguste-Dominique Ingres war seit seinem ersten römischen Aufenthalt ab Oktober 1806 wegweisend für die Rezeption Raffaels in Frankreich und darüber hinaus in ganz Europa. Für Ingres war Raffael ein vom Himmel gestiegenes geistiges Wesen, das strahlend vor Schönheit über Rom waltet.¹⁴¹ Neben verschiedenen in der Frühzeit in Paris angefertigten Wiederholungen von Madonnenbildern Raffaels¹⁴² sowie dessen *Merkur* in der Farnesina¹⁴³ kopierte Ingres 1820/24 als Reverenz an den verehrten Meister auch dessen berühmtes *Selbstbildnis* in den Uffizien in Florenz (vgl. Kat. 145).¹⁴⁴

Ingres' erste Beschäftigung mit der Vita Raffaels – der Künstler plante wohl einen umfangreicheren, doch nicht realisierten Zyklus von Werken dieses Themas – brachte ein noch streng klassizistisches Bild



Abb. 18

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Raffaello und die Fornarina, 1814, Öl auf Leinwand, 64,8 x 53,3 cm, Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943



MARCANTONIO RAIMONDI UND
SEINE SCHULE

I Lukretia, um 1510/11

Kupferstich, teilweise ergänzt, 215 x 134 mm (Blatt)

Raffael war einer der ersten Maler, der zur Verbreitung seiner Kompositionen im größeren Umfang gezielt auf das Medium der Druckgraphik zurückgriff.¹ Anders als beispielsweise Leonardo da Vinci, interessierte sich Raffael nachdrücklich dafür, dass seine Bilderfindungen eine breitere Öffentlichkeit erreichen konnten. Dabei ist von Interesse, dass er im Gegensatz etwa zu seinem Zeitgenossen Albrecht Dürer niemals selbst als Graphiker tätig war. Raffael und teilweise auch seine Werkstattmitarbeiter lieferten die zeichnerischen Erfindungen, die dann von kompetenten Stechern in das Medium der Druckgraphik übersetzt wurden. Diese Vorlagen waren teils gezielt für den Druck entworfen, in vielen Fällen aber auch eine Art Weiterverwendung von Studien für Gemälde und Fresken. Für diese Form der Kooperation stand Raffael ab ca. 1510 mit dem kurz zuvor aus Bologna nach Rom gekommenen Kupferstecher Marcantonio Raimondi ein kongenialer Partner zur Verfügung. Aufgrund des großen Erfolges stießen ab etwa 1515 weitere sehr begabte Graphiker – Agostino Veneziano, Marco Dente oder Ugo da Carpi – dazu. Gemeinsam schufen sie in den folgenden Jahren zahlreiche Druckgraphiken, die gemeinhin als Raffael-Graphiken bezeichnet werden. Diese Werke trugen wesentlich dazu bei, dass Raffaels Erfindungen bereits zu seinen Lebzeiten, aber auch weit darüber hinaus, große Wirkung entfalten konnten (Vgl. S. 18–20).

Trotz fehlender schriftlicher Dokumente und des Verlustes zahlreicher Entwurfszeichnungen Raffaels können, nicht zuletzt dank neuerer Forschungen, wichtige Aussagen zu den Arbeitsabläufen gemacht werden.² Demnach scheint sicher, dass Raffael sehr planmäßig die Produktion der Druckgraphik steuerte. Er war an der Auswahl der Motive beteiligt, bereitete auf akribische Weise deren Umsetzung vor und kümmerte sich auch um bisweilen notwendige Korrekturen. Trotz dieses starken Engagements vermochten Raimondi und seine Mitarbeiter kraftvolle eigene Akzente zu setzen. Dies betraf vor allem die individuelle graphische Umsetzung, bisweilen aber auch die Ausführung kompositioneller Details.

Ein frühes Beispiel der so folgenreichen Zusammenarbeit zwischen Raffael und Raimondi stellt der Kupferstich mit der unglück-

lichen Römerin *Lukretia* dar. Diese war durch den römischen König Sextus Tarquinius vergewaltigt worden, was sie aus Verzweiflung in den Selbstmord trieb (Livius, *Ab urbe condita*, Buch 1, 56,3–60,4). Die Darstellung zeigt den Moment unmittelbar vor dem Freitod. Lukretia steht trotz ihres Schmerzes in würdevoller Haltung vor einem antiken Portikus, im Hintergrund sind links das Kolosseum und rechts eine eher nordisch wirkende Landschaft zu sehen. Die griechische Inschrift verewigt gleichsam das Motiv für den Freitod, denn Lukretia wollte lieber sterben als in Schande weiterleben.

Es wird seit langem darüber diskutiert, welcher Stellenwert diesem Kupferstich in Bezug auf die Kooperation zwischen Raffael und Raimondi zukommt. So wurde angenommen, dass Raimondi das Werk ohne Auftrag Raffaels, aber nach einer Zeichnung von diesem ausführte. Dieser Stich habe dann Raffaels Aufmerksamkeit auf Raimondi gelenkt und sei der Startpunkt ihrer Zusammenarbeit geworden.³ Dies ist allerdings trotz einer darauf hindeutenden Aussage Vasaris nicht sicher zu belegen.⁴ Noch etwas früher dürfte eine Druckgraphik mit einer formal recht ähnlichen Darstellung von *Dido* anzusetzen sein. Denn Raimondis *Lukretia* erscheint wie eine überarbeitete Version dieses in manchen gestalterischen Details noch unsicheren Stiches.⁵ Dass Raimondi bei diesen Druckgraphiken mindestens auf eine Vorstudie Raffaels zurückgegriffen hat, wurde stets vermutet, kann aber erst durch eine erstmals 1984 von Julian Stock publizierte Raffael-Zeichnung als sicher angenommen werden.⁶ Die baumreiche Landschaft im Hintergrund geht dagegen auf Lucas van Leyden zurück und dürfte von Raimondi selbst hinzugefügt worden sein. Insgesamt gelingt dem Graphiker eine harmonische Zusammenfügung von Figur, Architektur und Natur. Im Gegensatz etwa zur *Dido* sind die Körperlichkeit der Lukretia wie auch die Hell-Dunkelpartien überzeugender herausgearbeitet.

Mit diesem sehr qualitätvollen Werk setzten Raffael und Raimondi schon am Beginn ihrer Zusammenarbeit ein beeindruckendes Zeichen.⁷ Weitere Spitzenwerke sollten nun in dichtem Abstand folgen.

DK



4I Die Befreiung Petri, 1784

Kupferstich, Radierung, 516 x 734 mm (Bild), 576 x 758 mm (Platte), 649 x 974 mm (Blatt)

Aus: Le stanze di Raffaello, Blatt 8

Die Apostelgeschichte erzählt nur in wenigen, aber umso nachdrücklicheren Sätzen, wie der ins Gefängnis gebrachte Petrus von einem Engel befreit wurde (Apg. 12, 6–10). Danach lag der streng bewachte Apostel in Ketten, als ein Engel zu seiner Rettung erschien. Dieser entscheidende Augenblick wurde von Raffael zum zentralen Motiv seines Wandbildes an der Südseite der Stanza di Eliodoro gewählt. Zu sehen ist ein resignativ wirkender Petrus, der sich angesichts seiner hoffnungslosen Lage fast teilnahmslos seinem Schicksal zu ergeben scheint. In diesem Moment der Hilflosigkeit erscheint der Engel, der das finstere Verlies mit seiner Erscheinung hell erleuchtet. Fürsorglich beugt er sich zu dem Gefangenen, um ihn im nächsten Augenblick zur Flucht aufzufordern. Die links und rechts erkennbaren Wächter nehmen diese Rettungsaktion nicht wahr.

Raffael komponierte die Szene – wie bei der gegenüberliegenden *Messe von Bolsena* – indem er die vorgegebene, von einem großen Fenster durchbrochene Wand geschickt in die Komposition einbezog. Links und rechts von dieser Öffnung arrangierte Raffael fingierte Treppen, auf denen weitere Wärter schlafend oder auf unterschiedliche Weise auf das Geschehen im Kerker reagierend zu sehen sind. Auf der rechten Seite wird der von seinen Ketten befreite Petrus vom Engel an die Hand genommen und aus dem Gefängnisareal geleitet.

Die malerische Umsetzung dieser Komposition darf als eine der genialsten Leistungen Raffaels bezeichnet werden.¹ Das dramatische Ereignis wird nicht nur von der kraftvollen Präsenz der Figuren, sondern vor allem von den sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen des Lichtes bestimmt. Während der links oben befindliche Mond noch die Nacht erhellt, kündigt sich am Horizont bereits die Morgenröte an. Hinzu kommt das Fackellicht des Soldaten links, welches die metallischen Rüstungen der Wächter zum Glänzen bringt. Rechts entfaltet das göttliche Licht starke Effekte. Dies gilt auch ganz besonders für das Zentrum, in dem das um den Engel erkennbare Licht

geradezu gleißend ist. Die übernatürliche Erscheinung wird noch dadurch gesteigert, dass Raffael die Idee hatte, das Gefängnis mit dunklen Stäben zu vergittern. Zur irritierenden und faszinierenden Wirkung trägt letztlich auch das natürliche Tageslicht bei, das bei geöffnetem Fenster den Betrachtenden entgegenströmt.² Auf diese Weise entstand eines der bedeutendsten Beispiele für eine Gegenlichtmalerei in der europäischen Kunst.³

Dieses Feuerwerk an malerischer Feinkultur stellte die Reproduktionsgraphiker vor größte Herausforderungen. Es wundert daher nicht, dass die *Befreiung Petri* nur sehr selten als Druckgraphik Verbreitung fand.⁴ Vor diesem Hintergrund verdient Giovanni Volpatos auf einer Farbkopie von Bernardino Nocchi basierenden Reproduktion umso mehr Bewunderung. Tatsächlich gelang es dem Künstler, Raffaels differenzierte Lichtführung – soweit dies mit graphischen Mitteln möglich ist – hervorragend umzusetzen. Wiederum kam Volpato dabei die von ihm bevorzugte kombinierte Verwendung von Kupferstich und Radierung zugute. Auf diese Weise gelangen ihm gleichsam malerische Effekte. Die Reproduktion ist das achte Blatt innerhalb von Volpatos Serie der Wiedergabe der wichtigsten Wandbilder der Stanzen (vgl. Kat. 17).

Wie bei den anderen Bildern der Stanza di Eliodoro ist die Themenwahl der *Befreiung Petri* eng mit der Biographie des Auftraggebers Julius II. verknüpft.⁵ Dessen Titularkirche war San Pietro in Vincoli (Sankt Peter in Ketten), der Überlieferung nach Aufbewahrungsort jener Ketten, an die Petrus gebunden war. Es war auch diese Kirche, in der Julius II. sich nach dem wichtigen Sieg über die Franzosen zum Dankgebet zurückzog. Wie Petrus war also auch Julius II. durch das göttliche Eingreifen gerettet worden. So war es folgerichtig, dass Petrus die Gesichtszüge des Papstes erhielt. Julius II. starb während Planung und Ausführung des Wandbildes, das Raffael bis 1514 mit partieller Unterstützung seiner Werkstatt vollendete. DK



PIO SEXTO PONT. MAX.

IOHANNES VOLPATO D.D.D.
1711

62 Merkur schwebt vom Olymp herab (Kopie nach dem *Merkur* in der Loggia der Villa Farnesina in Rom), 1830/34 (?)

Gouache, 490 x 355 mm (Bild), 580 x 442 mm (Blatt)

Die leuchtende, auf einem beeindruckend gleichmäßig hellblauen Grund gefertigte Gouache mit der Figur des fliegenden *Merkur* nach Raffaels Loggien-Fresko in der Farnesina (vgl. Kat. 59) wurde 1957 als Werk des Hamburger Künstlers Erwin Speckter erworben.¹ Diesem wird es in Ermangelung überzeugender Alternativen noch heute zugeschrieben, obwohl es keinen direkten dokumentarischen Beweis gibt. Gleichzeitig wurden damals beim Hamburger Auktionshaus Dr. Ernst Hauswedell weitere Gouachen mit Kopien nach der Farnesina versteigert, die alle aus einer Sammlerhand – wahrscheinlich einer Hamburger Privatsammlung, möglicherweise mit tradierter Kenntnissen zur Zuschreibung – eingeliefert wurden.²

Die im Sinne des Originals seitenrichtig wiedergegebene Figur Merkurs hat eine gewisse Verwandtschaft mit Speckters Entwürfen zu den auf Philipp Otto Runge's Werk basierenden, schwebenden, weiblichen Figuren der *Tageszeiten* für die Malereien in dem von Alexis de Chateaufort entworfenen Kabinett des Syndicus Karl Sieveking im 1829–31 umgebauten Hammerhof in Hamburg-Hamm (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg).³ Chateaufort schrieb zur Inspiration Speckters durch Raffael in seinem Nachwort der Briefe Speckters aus Italien: „Erst einige kleine Entwürfe für die Arbeit des nächsten Sommers waren vorhanden. Die Cartons für die wirklichen Ausführungen sollten alle erst gemacht und theils erst entworfen werden. Der Bau des Hauses war bis auf die innere Ausschmückung so ziemlich vollendet und es konnten unserm Erwin einige Zimmer im obern Stockwerk gegeben werden, worin er sich zu größeren Arbeiten einrichtete, und sogleich waren die Wände mit Kupferstichen nach Michel Angelo's und Rafael's Meisterwerken behängt.“⁴

Auch im Zusammenhang mit den Fresken im Festsaal und im Balkonzimmer des 1832–36 erbauten Stadthauses des Juristen August Abendroth am Neuen Jungfernstieg (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), deren Bildprogramm mit ornamentalen Pflanzenranken, fantastischen Menschen- und Tierfiguren, Erosen, Fabelwesen und Allegorien deutlich von Speckters Italienaufenthalt inspi-

riert sind, könnten die Gouachen nach Raffael, die nicht zwangsläufig vor Ort, sondern auch nach kolorierten älteren Vorlagen gearbeitet sein könnten, entstanden sein.⁵ Trotz allem lässt sich aber eine wirklich individuelle Handschrift bei der Gouache des Merkurs (und auch der anderen Blätter) aufgrund des Kopiecharakters, den solche Andenkenblätter, die auch in Italien von einer ganzen Künstlerindustrie für Reisende hergestellt wurden, nicht erkennen, welche eine Identifizierung des Verfertigers zweifelsfrei ermöglichen würde.

Wenn also die Zuschreibung an Speckter auch weiterhin als nicht gänzlich gesichert erscheinen mag, so soll hier der Hamburger Künstler, der meist in Rom lebte, aber auch die Ausgrabungen in Pompeji bei Neapel besuchte, dennoch durch seine verehrenden Beobachtungen anhand von Raffaels Farnesina-Fresken und Michelangelos Ausmalung in der Sixtinischen Kapelle in seinen zwischen 1830 und 1834 in die Heimat Hamburg geschriebenen Briefen zu Wort kommen: „Nun will ich Euch noch erzählen, daß ich die Farnesina und die Sixtinische Kapelle gesehen und von beiden gleich überrascht worden bin. Besonders aber doch durch die Sixtinische! [...]; aber keinen Meister kann man weniger aus Kupferstichen kennen lernen, als Michel Angelo. Gegen diesen göttlichen Riesen freilich muß Rafael zurücktreten. [...]. Ja, gegen diesen gereiften riesenhaften Helden scheint Rafael ein Kind, oder eine Jungfrau, die gegen falsche Rüstung nichts als ihre Grazie, Unschuld und Schönheit hat. – [...]. Je mehr ich von Rafael sehe, je mehr lieb' und vergöttere ich ihn. Alles entzückt mich, diese reiche Phantasie, diese jugendliche Freundlichkeit, Anmuth und Schönheit [...].“⁶ Dieses Urteil über Raffael als Maler der Grazie und Anmut entspricht ganz dem nazarischen Gedankengut, dem Erwin Speckter sich in Rom eng anschloss und das er in seine protestantische Heimat Hamburg zu transportieren gedachte. Sein früher Tod verhinderte dieses künstlerische Bestreben bis auf die erwähnten Wandbilder im Auftrag Hamburger Mäzene und einem reichen zeichnerischen Nachlass, der sich zum größeren Teil im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle befindet.⁷

AS



MERCURIO



REPRODUKTIONEN
NACH GEMÄLDEN UND
ZEICHNUNGEN

97 Sixtinische Madonna, wohl nach 1783

Kupferstich, Radierung, Nadelschrift, 625 x 476 mm (Bild), 693 x 523 mm (Platte), 701 x 528 mm (Blatt)

Nachdem Raffaels *Sixtinische Madonna*¹ 1754 für die Dresdener Gemäldesammlung erworben worden war, begann die bildliche Verbreitung des Motivs über die Reproduktionsgraphik, die maßgeblich für den Ruhm des Bildes und seine Rezeption verantwortlich war. Allerdings dauerte es einige Jahrzehnte, bis erstmals eine vollständige Wiedergabe erschien. Dabei handelt es sich um einen großformatigen Kupferstich von Christian Gottfried Schultze nach einer verlorenen Vorzeichnung von Crescentius Seydelmann. Seit 1783 war Schultze in Dresden als Kupferstecher am sächsischen Hof tätig und für die Reproduktionen der Gemälde, die als Dresdener Galeriewerk in mehreren Bänden veröffentlicht wurden, verantwortlich. Die Wiedergabe der *Sixtinischen Madonna* war als letztes Blatt des dritten Bandes geplant, jedoch kam dessen Drucklegung zunächst nicht zustande.² Schultzes wohl in den 1780er Jahren fertiggestellte Reproduktion³ wurde aber einzeln verkauft, was für die Wirkungsgeschichte des Bildes vor allem in der Zeit um 1800 wichtig war. Das geplante Galeriewerk wurde dann 1870 doch noch fortgesetzt. Dass Schultzes *Sixtinische Madonna* dort nun den Auftakt bildete, belegt die sich inzwischen gewandelte Wertschätzung des Bildes.⁴

Charakteristisch für Schultzes Werk ist die große Genauigkeit der Wiedergabe, wobei er sich in einzelnen Partien – etwa bei den himmlischen Wesen und den Wolken – vereinfachende Änderungen erlaubte. Schultze verwendete eine Mischtechnik aus Kupferstich und Radierung, wobei Umrisse und Details mittels Hauptlinien akzentuiert sind.⁵ Im Vergleich zu der später maßgeblichen Reproduktion von Friedrich Müller (Kat. 98) ist Schultzes Blatt heller und weniger kontrastreich.

Mit der *Sixtinischen Madonna* schuf Raffael um 1512 einen Höhepunkt seines römischen Œuvres und eine völlig neue Bildkomposition (Abb. S. 99).⁶ Wie schon im kurz zuvor entstandenen Schwes-

terbild, der *Madonna di Foligno*,⁷ verzichtete er auf die klassische Anordnung der Figuren als sog. *Sacra Conversazione* mit der im Zentrum thronenden Madonna mit dem Kind auf dem Schoß umringt von Heiligen. Stattdessen gelang es ihm, die himmlische Erscheinung der Madonna sichtbar zu machen und das Bild als eine Vision für den Betrachter zu gestalten. Und so schreitet die Madonna aus den Weiten des Himmels, um das Jesuskind auf die Erde zu tragen. Im Himmelblau sind die Engelsköpfe, die eine Gloriole um die Gottesmutter bilden, nur zart angedeutet. Die beiden knienden Heiligen zu ihrer Seite – Sixtus, der Patron der Kirche, und Barbara mit dem Turm als Attribut – betonen die Herausgehobenheit der Madonna.⁸ Raffael ordnete die Heiligenfiguren und die Gottesmutter so an, dass sie in ein Dreieck eingeschrieben sind. Besonderes Augenmerk legte er jedoch auf die Beziehung zwischen Mutter und Kind. Das Wissen um die Passion, die der Sohn Gottes auf sich nehmen wird, spiegelt sich in ihren ernsten Gesichtszügen wider. Da auf dem Lettner der Kirche San Sisto in Piacenza, wo das Leinwandbild spätestens seit 1514 aufgestellt war (und dort beinahe 240 Jahre mehr oder weniger unbeachtet blieb) wohl ein Kreuz aufgestellt war, könnten ihre Augen unmittelbar auf das Leiden Christi gerichtet gewesen sein.

Relativ spät malte Raffael die beiden Engelchen am unteren Bildrand auf die Brüstung. Ursprünglich hatte er an dieser Stelle Wolken vorgesehen, entschied sich dann jedoch im Verlauf des Malprozesses für die beiden Engel, um die Komposition optisch zusammenzuführen. Ihr Warten ist wohl zudem auf die Messfeier bezogen, denn sie tragen gewissermaßen die verwandelte Hostie in den Himmel.

Auffallend ist das Fehlen der durchgebogenen Vorhangstange im Stich Schultzes. Erst durch eine Restaurierung des Bildes 1826 wurde sie wieder freigelegt, nachdem der obere Rand der Leinwand schon in Piacenza umgeschlagen worden war. SP



*Disegno di Raffaello d'Urbino
della Galleria Ottomana di Vienna
1789. per la stampa di Napoli, per la prima volta.*



*Stampe di Raffaello d'Urbino
di la Galleria Ottomana di Vienna
per la stampa di Napoli, per la prima volta.*

GIUSEPPE MARRI (1788–1852), *Stecher* · nach *Samuele Jesi* (1788–1853), *Zeichner* · *Tipografia Galileiana, Drucker* · *Luigi Bardi, Verleger* · nach *Raffael*

II3 Bildnis Papst Leos X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi, 1837

Kupferstich, 277 x 214 mm (Bild), 385 x 300 mm (Platte), 445 x 330 mm (Blatt)

Aus: L'Imperiale e Reale Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi, Florenz, 1837–1842, Bd. 1, 1837, Tafel 87

Das *Bildnis Leos X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi* entstand um 1518–1519 und zählt damit zum Spätwerk Raffaels. Angesichts seiner großen künstlerischen Bedeutung überrascht es, dass eine intensive graphische Auseinandersetzung mit dem Gemälde erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte. Ein wichtiges Beispiel dafür stellt Giuseppe Marris großformatiger Kupferstich dar. Wie aus der Signatur hervorgeht, wurde das Blatt in Faenza, dem Geburtsort Marris, gestochen, an den dieser 1830 nach Aufenthalt in Rom und in Mailand zurückkehrte; publiziert wurde es im ersten der insgesamt vier Bände von Luigi Bardis Katalog der Galleria Pitti in Florenz 1837, für die Marri noch weitere Reproduktionen anfertigte.¹ Als Stichvorlage diente Marri eine Zeichnung des nahezu gleichaltrigen Samuele Jesi, der selbst einen vielgerühmten Stich nach dem Gemälde fertigte. Da Passavant diesen in seiner Raffael-Monographie erwähnt, muss er vor 1839 entstanden sein.² Von Interesse ist, dass der Kunsthistoriker Leopoldo Cicognara Jesi bereits in einem Brief von 1831 mitteilte, er erwarte den Kupferstich sehnsüchtig.³ Insofern ist es gut möglich, dass die Stichzeichnung deutlich vor 1839 entstand, Marri sie kannte und seiner eigenen Version aufgrund ihrer außerordentlichen Qualität zugrunde legte. Dass sich beide Stecher für eine graphische Wiedergabe des Gemäldes entschieden, spricht für ein großes Interesse des Marktes am Papstportrait.

Raffaels Bildnis zeigt Leo X. an einem Tisch sitzend, die rechte Hand auf ein prunkvoll illuminiertes Buch gelegt, in der linken Hand eine Lupe haltend. Eine verzierte Silberglocke steht neben dem aufgeschlagenen Band und ergänzt die stillebenartig anmutende Objektgruppe innerhalb des Portraits. Die Kardinäle Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi, Neffen des Papstes, stehen hinter ihm zu seiner Rechten und zu seiner Linken. Auffällig ist Raffaels überaus feine Ausdifferenzierung der kostbaren Materialien und die Ausarbeitung des Gemäldes bis ins kleinste Detail.⁴ In der Forschung gibt es verschiedene Deutungsansätze für den Anlass des Gemäldes, beispielsweise als offizielles Staatsbildnis oder aber als privateres Familienbildnis.⁵ In seinem Kupferstich gelingt es Giuseppe Marri hervorragend, den erwähnten Detailreichtum des Portraits in all seinen Feinheiten darzustellen; auch das Modellieren der Hell-Dunkel-Kontraste ist überzeugend. Lediglich in Bezug auf die Wiedergabe der kostbaren Stoffe wie etwa dem Samt der Gewänder wirkt das Blatt aufgrund der technischen Eigenschaften des Mediums deutlich härter. Die Reproduktion zeugt dennoch von der Expertise und Virtuosität Marris als Stecher und verweist zugleich auf dessen Anknüpfen an die ihm von seinem Lehrer Giuseppe Longhi vermittelte hervorragende italienische Stecherschule seiner Zeit.

DK/KW



Disegno di Raffaello

Incisa da

G. Manti scultore

LEONE X.

