STAATSGALERIE STUTTGART

Raffael zugeschriebene Zeichnungen „Gott erscheint Isaak“, „Vier Elefanten-Studien“: *Schöpfen aus einem Sturzbach von Ideen*

KUNST

Zurück zum Meister

Der Nachlaß Raffaels wächst unaufhaltsam. Während Fachleute das Werk anderer Klassiker wie Rembrandt reduzieren, entdecken sie die Handschrift des Renaissance-Genies auch in immer mehr angeblichen Schüler-Arbeiten. Eine Ausstellung in Mantua verstärkt den Trend.

Das Angebot war unscheinbar. Nur auf 5000 Mark taxierte das Stuttgarter Auktionshaus Fritz Nagel die bräunliche Feder- und Pinselzeichnung mit dem Bibel-Motiv „Gott erscheint Isaak“. Als ihr Urheber wurde ein nicht näher bestimmbarer „Schüler des Raffaello Santi“ vermutet.

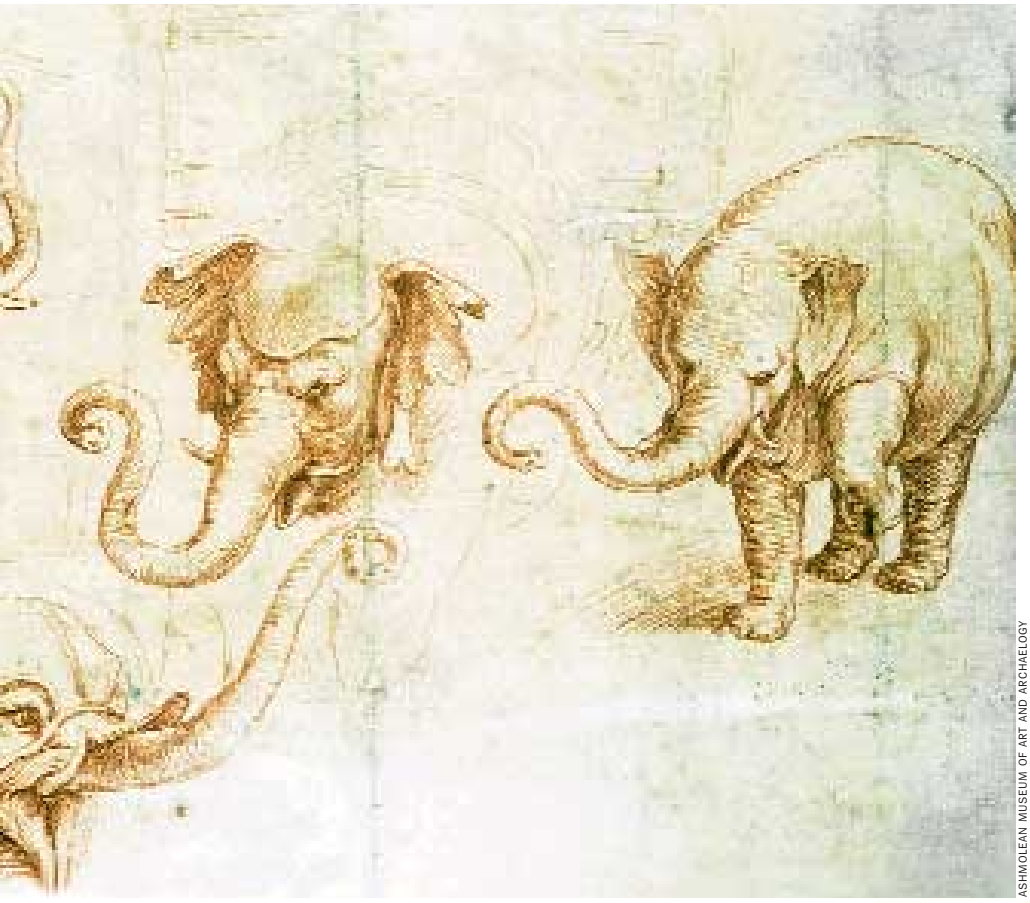
Bei der Versteigerung allerdings, im Juni 1996, mußte die Staatsgalerie Stuttgart dann doch 28 000 Mark bieten, um in den Besitz des bloß 18 mal 23 Zentimeter großen, leicht abgeschabten Blattes zu gelangen. Trotzdem hat sie wohl ein Schnäppchen gemacht – fast ungläubig gewöhnen sich die Museumsleute an den Gedanken, um einen echten Raffael reicher zu sein.

Dabei hilft ihnen der Zuspruch einer internationalen Fachautorität: Konrad Oberhuber, Direktor der staatlichen Graphischen Sammlung Albertina in Wien, schwärmt für die „erzählerische Klarheit“ und die „dynamische Raumdarstellung“, mit denen niemand anders als „der Genius Raffaels“ auf der Stuttgarter Erwerbung glänze. Kein Schüler hätte dergleichen „mit soviel Freiheit“ hinbekommen.

AKG

Raffael-Selbstporträt (Ausschnitt)
„Sterblicher Gott, zur Zärtlichkeit geneigt“

Die Aufwertung liegt im Trend. Oberhuber präsentiert und preist die rasante Gottes-Erscheinung inmitten einer großen Ausstellung im Palazzo Te des oberitalienischen Mantua. Unter dem akademischen Titel „Rom und der klassische Stil Raffaels“ spürt sie detektivisch den künstlerischen Werkstattpraktiken und Propagandastrategien, den Abhängigkeiten und Rivalitäten in der Papststadt der Jahre 1515 bis 1527 nach. Und erstaunlich: Gemessen daran, was Kenner dem Großkünstler früher zugestehen wollten, scheint seine Hinterlas-



ASHMOLEAN MUSEUM OF ART AND ARCHAELOGY

manchen Verehrer noch immer tief. Wohl mögen die Skeptiker in Einzelfällen über das Ziel hinausgeschossen sein, doch die ganze Tendenz ist schwerlich umkehrbar; zu fundiert sind die neuen Einsichten. Große Rembrandt-Ausstellungen, etwa 1991 in Berlin oder demnächst in London, umgeben den Chef zum Vergleich mit einer Korona von Eleven. In Mantua geschieht das jetzt mit Raffael.

Dennoch liegt dieser Fall anders. Auch dem Renaissance-Idol hatte die schwärmerische Nachwelt bis ins späte 19. Jahrhundert eine Fülle von Werken zugeschrieben; fast alles, was die Ausstellung in Mantua nun für Raffael reklamiert, trug schon einmal dessen Namen. Dann aber machten sich die Spezialisten ein allzu glattes, harmonisches Bild von seiner Produktion. Was dieses Bild störte, wurde bedenkenlos den Schülern angelastet.

Wozu die aber wohl im einzelnen fähig waren, dieser Frage gehen Forscher wie Oberhuber und Gnann erst neuerdings mit geschärfter Aufmerksamkeit nach. Nur selten helfen dabei technische Verfahren, etwa Röntgen- oder Infrarot-Aufnahmen. Im Vordergrund steht – noch klarer als bei Rembrandt, dem gelegentlich auch die Bestimmung von Pigmenten und Holzbrett-Jahresringen auf die Schliche kommt – die Stilanalyse. Auch sie erbringt Beweise.

senschaft nun mächtig anzuschwellen. Soviel Raffael war lange nicht*.

Fast 70 der rund 300 Schaustücke in Mantua sind, mit mehr oder weniger Sicherheit, als Raffael-Werke etikettiert. Der weitaus größere Teil davon hat zumindest zeitweilig die Namen von Gehilfen, Nachfolgern und Nachahmern getragen – meist die der nächsten Mitarbeiter Giulio Romano und Giovanni Francesco Penni.

Raffael, der Virtuose lieblicher Madonnen und grandioser Historien, war ein Superstar seiner Epoche. Die Mitwelt bescheinigte ihm, laut dem Künstlerbiographen Giorgio Vasari, „Anmut, Fleiß, treffliche Sitten“, fand ihn auch „sehr zur Zärtlichkeit geneigt und den Frauen ergeben“. Er galt als „sterblicher Gott“, in dessen Gegenwart „jede üble Laune schwand“.

Als Künstler war er entschieden überbeschäftigt. Päpste spannten ihn für die Ausmalung vatikanischer Gemächer ein, orderten Teppichentwürfe für die Sixtinische Kapelle und betrauten ihn mit dem Neubau der Peterskirche. Einem Papst-Vetter sollte er einen Gartenpalast in antikem Stil errichten, Auftraggeber von weither verlangten nach Altarbildern oder Porträts. Er mußte Arbeit delegieren, um der Nachfrage auch nur halbwegs gerecht zu werden; vieles blieb trotzdem liegen. Doch falls sich Oberhuber und sein Mitarbeiter Achim Gnann nicht völlig täuschen, hat Raffael die Szene weit über sein kurzes Leben (1483 bis 1520) hinaus mit eigenhändigen Entwürfen befruchtet.

Kunsthistoriker kennen das Problem – bei Raffael-Zeitgenossen wie aus anderen Epochen: Erfolgskünstler trainieren Assistenten auf die Meister-Handschrift, Kollegen und Nachgeborene versuchen sich als Trittbrettfahrer. Die Geschäftigkeit der Trabanten verwischt das Profil des Genies, doch moderne Betrachter möchten es genauer wissen.

So sind auch Zeichnungen zweier anderer Renaissance-Giganten, Leonardo da Vincis und Michelangelos, in heftige Diskussion geraten. Vor allem aber hat während der letzten drei Jahrzehnte die Zuschreibungs- und Abschreibungsdiskussion um das dabei dramatisch geschrumpfte Rembrandt-Œuvre die Gemüter erhitzt.

Daß nebst anderen altvertrauten Lieblingsbildern der Berliner „Mann mit dem Goldhelm“ gewiß nicht von der Hand des überragenden Holländers stammt, kränkt

PALAZZO BARBERINI

Raffael-Zuschreibung „Madonna Hertz“: *Etikett veraltet?*

Als Schöpfer jener kleinen Motive aus dem Alten Testament beispielsweise, zu denen das Stuttgarter Isaak-Blatt gehört, war überwiegend der Gehilfe Penni verdächtigt worden. Doch der hat nachweislich Jahre nach dem Tod des Meisters recht fade Historienszenen aufs Papier gebracht

* Bis 30. Mai; vom 23. Juni an in der Albertina, Wien. Katalog 428 Seiten; 80 000 Lire (später auch deutsch).

und seine Figuren bildparallel „wie Marionetten an unsichtbaren Fäden“ (Gnann) aufgereiht. Konnte er frühere Fähigkeiten derart radikal verlernt haben?

Nein, die souveräne, an antiken Reliefs geschulte Darstellung von Raum und Körper, von Bewegung und Emotion ist ein Monopol des Meisters geblieben. Die Eleven setzten es nur unvollkommen in Freskomalerei um – so an den Gewölben der vatikanischen „Loggien“ (bis 1519). Zur maßstabgerechten Übertragung auf den Putz sind die entsprechenden Zeichnungen denn auch mit einem Quadratraster aus Kohlestiftlinien überzogen. Oberhuber allerdings will nun überdies in einigen Fresken Raffaels eigene Hand erkennen.

Ausgeführte Malerei taucht in der Ausstellung bloß sporadisch auf, etwa die „Madonna Hertz“, die noch samt dem Rahmen-Etikett „Giulio Romano“ aus dem römischen Palazzo Barberini nach Mantua gekommen ist, hier aber wegen ihres warmen Kolorits und wegen der subtilen Balance der Bewegungsmotive eindeutig Raffael zugeschrieben wird – eine plausible Entscheidung. Oder Giulios „Madonna Spinola“ aus dem Getty Museum in Los Angeles, unter deren Metallglanz und -glätte die Infrarot-Aufnahme eine Vorzeichnung Raffaels aufgedeckt haben soll. Das muß der Besucher einfach glauben.

Überwiegend spiegelt sich Raffaels Malerei in den bescheideneren Medien von Zeichnung und Druckgrafik, in Entwürfen und teils freien Reproduktionen. Eben das dient der Sache: Solche Blätter lassen sich nicht nur leichter zusammentragen als Gemälde, sondern sie eröffnen auch reichere Einblicke in die Entstehung von Bildideen und in die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Künstlern.

Eindrucksvoll ist die Schar von Talenten, die sich um Raffael scharte, die in seinen Spuren ging oder einfach bei ihm schmarotzte. Großartig übersetzt Ugo da Carpi die malerische Wirkung von Pinselzeichnungen seines Vorbilds in tonige Holzschnitte von vier oder fünf Druckplatten. Grotesk verwandelt Agostino Veneziano eine Philosophengruppe aus Raffaels berühmtem Fresko der „Schule von Athen“ in einen Konvent frommer Evangelien- und „Ave Maria“-Leser.

Der Stecher Gian Giacomo Caraglio hat 1527 bei der Arbeit an einer Kampfszene zwischen Römern und Sabinern buchstäblich den Griffel fallen lassen, weil kaiserliche Landsknechte verheerend und plündernd in die Heilige Stadt eingedrungen waren. Der Druck von Caraglios unvollendeter Platte, gleichfalls mit Anklängen an die „Schule von Athen“, markiert eindrucksvoll das Ende einer Epoche: Der „Sacco di Roma“ vertrieb die Künstlerelite in alle Himmelsrichtungen.

Giulio Romano freilich war aus seiner Heimatstadt schon 1524 nach Mantua gezogen, um der Herrscherfamilie Gonzaga jenen Palast zu errichten, der nun Schauplatz der Ausstellung ist.

Der Meisterschüler hatte gemeinsam mit vielen Zunftgenossen aus einem „wahren Sturzbach von Ideen“ (Oberhuber und Gnann) schöpfen können, der von Raffael in dessen letzten Jahren ausgegangen war. Die engsten Mitarbeiter verschafften sich möglichst hinterlassene Zeichnungen des Meisters, von dessen Aufsicht sie nun frei waren. Giulio und Penni malten im Vatikan den „Saal des Konstantin“ aus, doch im Vergleich mit dem geerbten Entwurf für das Hauptmotiv, eine gewaltig wogende Reiterschlacht, fällt ihr bemüht wirkendes Gewimmel stark ab. Die monumentale Pinselzeichnung wird nun, samt anderen Skizzenblättern für denselben Saal, überzeugend wieder Raffael zugesprochen.

Neben weiteren Projektstudien scheinen die Adepten auch noch Entwürfe für zwei große Zyklen von Wandteppichen

J. PAUL GETTY MUSEUM

Giulio Romanos „Madonna Spinola“
Metallglanz über den Spuren des Genies

vorgefunden zu haben. Beim einen, der den Taten des römischen Feldherrn Scipio gewidmet ist, könnte Raffael eigene Studien eines lebenden Elefanten zu Rate gezogen haben: Einen Dickhäuter namens Hanno hatte der König von Portugal 1514 dem Papst Leo X. verehrt. Zwei Jahre später starb das Tier, wohl weil seine Haut für eine festliche Vorführung flächendeckend vergoldet worden war.

Die Zuschreibung „Raffael“ der betreffenden Rötelzeichnung wird in Mantua allerdings durch ein Fragezeichen relativiert. Das Risiko, daß er in seiner Begeisterung einmal zu weit gehen könnte, nimmt Oberhuber leichten Herzens in Kauf: Nach einem Blatt von Penni oder Giulio Romano kräht sonst kaum ein Hahn. Mit einer anspruchsvollen Zuschreibung indes, auch so rechtfertigt der Forscher seinen Wagemut, wäre es jedenfalls in die Diskussion gebracht.

JÜRGEN HOHMEYER