

DATEN UND FAKTEN

# RAFFAEL

## BILDNIS DES PAPSTES JULIUS' II.

### Bildangaben

Raffaello Santi, gen. Raffael, und Werkstatt (Urbino 1483–1520 Rom)

Bildnis des Papstes Julius' II., ca. 1511/12

Pappelholz

Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. 2337

Städelsches Kunstinstitut  
und Städtische Galerie

Dürerstraße 2  
60596 Frankfurt am Main  
Telefon +49(0)69-605098-170  
Fax +49(0)69-605098-111  
presse@staedelmuseum.de  
www.staedelmuseum.de

### Papst Julius II.

Giuliano della Rovere (\* 5. Dezember 1443 in Albisola Superiore bei Savona, Ligurien; † 21. Februar 1513 in Rom), der 1503 als Papst Julius II. den Stuhl Petri bestieg, bewies Kunstverstand wie kaum ein anderer Papst. Er beauftragte Bramante mit dem Neubau von St. Peter, Michelangelo mit der Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle und der Schöpfung seines Grabmals und schließlich den 25-jährigen Raffael (\* 6. April oder 28. März 1483 in Urbino; † 6. April 1520 in Rom), der 1508 nach Rom kam, mit der Ausmalung der Stanzen, seiner Wohn- und Repräsentationsräume im Vatikanischen Palast. Während dieser Arbeiten, im Jahr 1509, verließ Julius Rom, um an der Spitze der päpstlichen Truppen in Oberitalien Krieg zu führen. Doch auch Julius' persönliche Teilnahme an dem Kriegszug brachte nicht den erhofften Erfolg; das militärische Eingreifen der Franzosen unter Ludwig XII. führte zu einer empfindlichen Niederlage des Papstes, der überdies im Herbst 1510 lebensgefährlich erkrankte. Julius scheint für seine Gesundung und für die Wiederherstellung der päpstlichen Herrschaftsansprüche in Oberitalien göttlichen Beistand erfleht und dies mit einem Gelübde verbunden zu haben. Seit Oktober 1510 ließ er sich einen Vollbart wachsen, den er sich erst nach der erfolgreichen Vertreibung der französischen Truppen aus den Gebieten des Kirchenstaats im April 1512 wieder abnehmen ließ.

### Raffaels neuer Bildtypus des Papstporträts

Am 27. Juni 1511 kehrte Julius – vollbärtig – in die Ewige Stadt zurück. Im Verlauf des nachfolgenden Dreivierteljahres ließ er sich von Raffael porträtieren, der mit dem Julius-Bildnis eines seiner einflussreichsten Werke schuf: Kein Papstbildnis bis hin zu denen des letzten Papstes, Benedikts XVI., kein Porträt eines hohen Kirchenfürsten,

das sich nicht fortan am Vorbild von Raffaels Julius orientiert hat. Raffael stellt den Papst lebensgroß und in Dreiviertelfigur in einem Lehnstuhl vor einem grünen Vorhang sitzend dar. Leicht nach rechts gewandt, geht auch der konzentrierte Blick des Dargestellten in diese Richtung. Der Papst sitzt in sich gekehrt, doch nicht zuletzt der feste Griff der von einer Vielzahl von kostbaren Ringen geschmückten Linken um die Sessellehne lässt seine ungebrochene Energie erahnen. Über einem weißen Rochett, die sein bischöfliches Amt signalisiert, trägt der Papst Mozzetta und Camauro, einen kurzen, nur die Schultern bedeckenden Umhang mit Kapuze und eine eng anliegende Kappe. Aus purpurfarbenem Samt gefertigt und mit Hermelin gesäumt, machen diese beiden Kleidungsstücke Julius' imperialen Machtanspruch unmissverständlich deutlich. Selbst das weiße Tuch in der Rechten des Papstes dürfte eine bewusste Anspielung auf jenes Tuch sein, mit dem die spätantiken Kaiser das Zeichen zur Eröffnung der Spiele im Circus Maximus in Rom gaben. Die großartige Farbkombination von Rot, Weiß und Grün wird durch das Braun und Gold des päpstlichen Sessels abgerundet, dessen Lehnen von zwei goldenen Eicheln bekrönt werden. Als Frucht der Eiche, des Wappenmotivs seiner Familie, diente die Eichel als allgegenwärtiges Emblem des Della-Rovere-Papstes.

### **Unterzeichnung und Detailgenauigkeit des Julius-Porträts im Städel**

Die vom Städel Museum erworbene Fassung des Porträts Julius' II. besticht nicht nur durch ihre künstlerische Qualität. Außergewöhnlich sind – anders als bei den beiden bisher bekannten Versionen des Julius-Bildnisses in der National Gallery in London und in den Uffizien in Florenz – die umfangreichen, im Verlauf der Ausführung vorgenommenen schöpferischen Veränderungen, die durch gemäldetechnologische Untersuchungen wie Infrarotreflektografie und Röntgenaufnahme sichtbar gemacht werden können. So zeigt die mit einem Pinsel ausgeführte, überaus freie, die Komposition vorbereitende Unterzeichnung eine leicht von der endgültigen Lösung abweichende Gestaltung des Sessels. Die Eicheln der Sesselbekrönung, die auf das Familienwappen des Della-Rovere-Papstes anspielen, fehlen in der ersten Unterzeichnung und damit in der ersten Bildkonzeption noch ganz. Doch auch das unterzeichnete Gesicht des Papstes weicht in wichtigen Punkten von der gemalten Fassung ab; dies betrifft etwa die Gestaltung der Nase sowie des Mundes, dessen Winkel in der Unterzeichnung deutlich weiter nach unten gezogen sind als schließlich ausgeführt. Während die bisher beschriebenen Veränderungen bereits mit Beginn des Malvorgangs korrigiert wurden, brachte der Künstler die Rechte des Papstes anscheinend erst im Verlauf des Malprozesses in ihre heutige Position: Der Röntgenaufnahme zufolge scheint sie zunächst in Segenshaltung vor dem Oberkörper erhoben gewesen zu sein.

Dass Raffael selbst an Konzeption und Ausführung des Gemäldes unmittelbar beteiligt gewesen sein dürfte, legt ebenfalls der Charakter der Unterzeichnung nahe. Die handschriftlichen Besonderheiten der frei entwickelten Unterzeichnung des Gesichts des Papstes finden sich kennzeichnenderweise auch in der Unterzeichnung von zwei Hauptwerken Raffaels, die zeitgleich mit dem Julius-Bildnis entstanden sind: der *Sixtinischen Madonna*, heute in Dresden, und der *Madonna di Foligno*, heute in den Vatikanischen Museen. Besonders aufschlussreich ist hier der Vergleich mit der Unterzeichnung der Engelsköpfe. Hier wie dort genügen ein paar locker hingeworfene Linien, um die Position von Augen oder Ohren zu fixieren, hier wie dort finden wir analoge parallel geführte Linien zur Markierung der Ober- und Unterlider der Augen.

Das malerische Erscheinungsbild des Frankfurter Julius unterscheidet sich deutlich von den Versionen in der National Gallery und in den Uffizien. Während diese noch kleinste Details feinmalerisch-genau in zahlreichen Lasurlagen ins Bild setzen, ist die Ausführung des Städel-Bildes summarischer und im Bereich des weißen Gewandes durch einen unsachgemäßen frühen Reinigungsversuch in ihrer Wirkung stark vergrößert. Der hier zu beobachtenden Alla-Prima-Malerei begegnen wir erneut bei Raffaels *Sixtinischer Madonna* und seiner *Madonna di Foligno*. Besonders instruktiv ist hier ein Blick auf das Bildnis des Stifters der *Madonna di Foligno*. Wie beim Frankfurter Julius dient auch hier der etwas teigig-zähe Farbauftrag der überaus eindrucksvollen Charakterisierung der erschlafte Greisenhaut, unter der sich deutlich die Knochenstruktur des Schädels abzeichnet.

All diese Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass das Gemälde im Prozess der Bildentwicklung durch Raffael selbst eine wichtige Rolle gespielt hat, auch wenn an der malerischen Ausführung in Teilen die Werkstatt beteiligt gewesen sein dürfte.

### **Konkurrierende Bildfassungen**

Vergleicht man Tizians Fassung des Papstbildnisses im Palazzo Pitti mit den beiden Fassungen Raffaels in der National Gallery und den Uffizien, so fällt die andersartige Platzierung der Figur im Bildgefüge ins Auge. Der Papst ist bei Tizian nicht nur stärker an den linken Bildrand versetzt, er wird vor allem in leichter Untersicht wiedergegeben, was die Distanz zum Betrachter markant erhöht und das Herrscherliche des Auftritts unterstreicht. Die Tizian-Forschung hat diese Abweichung vom wohlbekanntem Vorbild Raffaels bisher als einen Akt künstlerischer Freiheit aufseiten des Venezianers betrachtet – nimmt man jedoch das deutlich früher entstandene Frankfurter Julius-Bildnis mit in den Blick, so ergibt sich eine andere Perspektive. Es scheint, als markiere das Bild im Städel Museum eine alternative Planung für das Julius-Bildnis, die bereits früh zugunsten der im Londoner Gemälde überlieferten Lösung zurücktrat. Das in seiner feinmalerischen

Ausformulierung brillante Londoner Gemälde hat sich als Muster für die Mehrzahl der nachfolgenden Versionen und Kopien durchgesetzt. Doch die im Städel-Bildnis überlieferte Alternative blieb bekannt und verfügbar, was nicht nur das Tizian-Gemälde eindrucksvoll belegt, sondern auch eine Reihe weiterer früher Papstbildnisse, darunter das um 1526 geschaffene Bildnis Clemens' VII. (1523–1534) von Sebastiano del Piombo im Museo di Capodimonte in Neapel.

### **Gemäldetechnologische Untersuchungen und Restaurierung**

Das Gemälde ist umfassend auf die verwendeten Materialien, die Ausführungstechnik und den Erhaltungszustand untersucht worden. Die durchgeführten Untersuchungen umfassten systematische stereomikroskopische Analysen und reichten von Röntgenaufnahmen über Infrarotreflektografie, UV-Fluoreszenzuntersuchung und makrofotografische Dokumentation bis zur Röntgenfluoreszenzanalyse. Für die Bestimmung der Zusammensetzung von Grundierungs- und Malschichten wurden Proben entnommen und analysiert; zudem wurde der Bildträger holzbiologisch untersucht (da es sich um Pappelholz handelt, war eine dendrochronologische Bestimmung nicht möglich). Neben den bereits benannten Einblicken in die Entwicklung der Bildidee und in den Herstellungsprozess des Gemäldes belegen alle Untersuchungsergebnisse zweifelsfrei die Entstehung des Werks in einer italienischen Künstlerwerkstatt des frühen 16. Jahrhunderts.

In der Restaurierungswerkstatt des Städel Museums wurde das Gemälde von Stephan Knobloch, Leiter der Gemälderestaurierung, restauriert. Alle nicht originalen Firnissschichten wurden abgenommen, spätere Retuschen und Übermalungen, die sich im Laufe der Zeit verfärbt hatten, entfernt. Nach Abnahme später aufgetragener Retuschen und Firnissschichten wurde eine dünne Firnissschicht aufgetragen, die Fehlstellen wurden geschlossen.

### **Provenienz**

Die Provenienz des Julius-Bildnisses lässt sich bis 1905 lückenlos zurückverfolgen. Am 29. März 1905 wurde das Gemälde als Teil der Sammlung Bercioux im Hôtel Drouot versteigert. Der Käufer war der Sohn (?) des Sammlers, Eugène Bercioux, ein in Paris ansässiger Instrumentenmacher und -händler, der auch in New York ein Geschäft unterhielt, wo er unter dem Namen Eugene Burceaux firmierte. Spätestens 1909 übergab Bercioux/Burceaux das Gemälde als Sicherheit für ein Darlehen George Essigke († 29. Mai 1909), den Leiter der Military Academy Band von West Point. Dessen Frau und Erbin Hedwig Essigke, geb. Reil († 1934), ließ das Gemälde 1909/10 durch den New Yorker Künstler und Gemälderestaurator Arthur Dawson restaurieren, der es wenig später erwarb und als Raffael-Original publizierte (*New York Times*, 15. Mai 1910). Vor 1914 verkaufte Dawson das Bild an einen bisher

nicht identifizierten amerikanischen Sammler. Dieser sandte das Gemälde kurz vor August 1914 nach Europa, um es dort mit den Porträtversionen in den Uffizien und im Palazzo Pitti in Florenz vergleichen zu können. Wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs verblieb das Bild in Europa im Familienbesitz des vor Kriegsende verstorbenen unbekanntes Sammlers und wurde frühestens 1918 von dessen Familie der American Vienna Relief Company in Wien geschenkt. Am 1. Januar 1924 wurde das Bild vom American Committee for Vienna Relief, Chicago, einer Unterorganisation der American Vienna Relief Company, Wien, an den Wiener Bankier, Unternehmer und Schriftsteller Richard Kola (1872–1939) verkauft, dessen Erben es am 19. Juni 2007 im Dorotheum in Wien versteigern ließen. Dort wurde es durch die Sammlung Ellermann und aus dieser 2010 durch das Städel Museum erworben.

Die mutmaßliche Vorprovenienz führt bis in die Familie des Dargestellten zurück: Das vom Städel angekaufte Gemälde ist möglicherweise mit dem am 29. März 1826 in der Auktion „Tableaux des maîtres des écoles italienne, espagnole, flamande et allemande“ von Me. Laneuville, fils und Me. Lacoste in Paris versteigerten Bildnis identisch. Das Bild stammte aus der spanischen Sammlung Altamira, in die es als Erbe der Herzöge von Moncada gelangt war. Die Moncada waren im frühen 16. Jahrhundert Vizekönige von Neapel und mit den della Rovere mehrfach durch Heirat verbunden.