

WANDTEXTE

# RAFFAEL UND DAS PORTRÄT JULIUS' II.

EINE KABINETTAUSSTELLUNG ZU BILD-TYPUS, GENESE  
UND ZUSCHREIBUNG DES BILDNISSSES IM STÄDEL MUSEUM

8. November 2013 bis 2. Februar 2014

## Konkurrierende Bildfassungen

Die dreibändige Raffael-Monografie des damaligen Städel-Direktors Johann David Passavant (1787-1861), die in den Jahren 1838 bis 1858 erschien, markiert den Beginn der kritischen Raffael-Forschung, die sich erstmals nicht nur mit der Vita des Künstlers beschäftigte, sondern sich auch den erhaltenen Werken näher zuwandte. Wie zeitgebunden die jeweilige Beurteilung ausfällt, macht das Julius-Bildnis eindrucksvoll deutlich. Die beiden hier ausgestellten Gemälde aus Florenz galten damals wegen ihrer Herkunft aus der Familie des Papstes als eigenhändige Arbeiten Raffaels, wobei Passavant dem Bildnis im Palazzo Pitti wegen seiner malerischen Ausführung den Vorzug gab. Doch schon im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde just an dieser besonderen Qualität des Gemäldes erkannt, dass sein Schöpfer niemand anderes als der große Venezianer Tizian gewesen ist. Er schuf sein Werk um 1545 im Auftrag des Herzogs von Urbino, eines direkten Nachkommen des jüngeren Bruders des Papstes. In der Folge galt daher die Bildnisversion in den Uffizien als Raffaels Erstfassung dieser epochalen Bilderfindung.

An dieser Einschätzung sollte sich bis in die späten 1960er Jahre nichts ändern, als eine weitere, bis dahin als mindere Kopie betrachtete Fassung des Julius-Bildnisses in den Blick von Forschung und Öffentlichkeit geriet – das Gemälde in der National Gallery in London, das aus konservatorischen Gründen leider nicht reisefähig ist und daher hier nur als Reproduktion gezeigt werden kann. Die erst durch eine sorgfältige Reinigung wieder erkennbare hohe Qualität dieses Gemäldes, das Julius II. selbst der römischen Kirche S. Maria del Popolo geschenkt hatte, vor allem aber die umfänglichen Veränderungen während der malerischen Ausführung des Bildhintergrundes ließen in der Folge die gesamte Forschung zu dem Schluss kommen, dass es sich bei dem Londoner Julius-Bildnis um Raffaels Erstfassung der Komposition handelt. Vor ihrer Restaurierung hatte die Tafel in der National Gallery einen unifarbene grünen Hintergrund gezeigt. Erst die Röntgenaufnahme des Gemäldes brachte die Motive des heute wieder freigelegten Wandteppichs zu Tage,

der die päpstlichen Wappenmotive – die Tiara und die Schlüssel Petri sowie die Eiche der Della Rovere - zeigt.

### **Ein weiteres Julius-Bildnis mit komplexer Bildgenese**

*Pentimenti* – Veränderungen, die der Künstler selbst während der Konzeption und Ausführung eines Gemäldes ausgeführt hat – sind bei der Bewertung der Frage nach Original oder Kopie ein zentrales Argument. Ein Kopist geht von einer Vorlage aus, die er von Anfang an und in allen Teilen getreu übernimmt; hier gibt es wenig Spielraum, vor allem aber keinen Anlass für Veränderungen. Gemälde, die im unmittelbaren Zusammenhang der Entwicklung einer Bildidee stehen, zeigen demgegenüber häufig eine kreative Bildgenese, an deren einzelnen Etappen die sich wandelnden Vorstellungen des Künstlers ablesbar werden.

Genau dies trifft aber auch für die Frankfurter Fassung des Julius-Bildnisses zu. Hier findet sich eine die Malerei vorbereitende, freihändig ausgeführte Unterzeichnung, die deutlich vom Oberflächenbild des fertigen Gemäldes abweicht. Im Falle der Thronbegrönungen lassen sich sogar zwei unterschiedliche Entwurfsphasen erkennen: Während in der ersten Phase die als Anspielung auf das Della Rovere-Wappen so bedeutsamen Eicheln noch gar nicht vorgesehen waren, sondern ein horizontaler, abgetreppter Anschluss unterzeichnet wurde, wurden die Eicheln erst als Korrektur in einer zweiten Phase der Unterzeichnung eingeführt. Doch nicht nur der komplexe Unterzeichnungsvorgang, sondern auch die malerische Ausführung des Gemäldes verweist mit klassischen *Pentimenti*, die in der Röntgenaufnahme erkennbar werden, auf einen ausgeprägt schöpferischen Herstellungsprozess. Die Stellung des rechten Unterarms und der Hand wurde in ihrer Stellung deutlich verändert und auch der Kontur des linken Unterarms nachträglich verbreitert.

Dass Raffael selbst an Konzeption und Ausführung unmittelbar beteiligt gewesen sein dürfte, macht bereits die Unterzeichnung deutlich. Die handschriftlichen Besonderheiten der frei entwickelten Unterzeichnung des Gesichts des Papstes finden sich kennzeichnender Weise 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. Doch die hier zu beobachtende *alla prima*-Malerei begegnet uns 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 die Knochenstruktur des Schädels deutlich abzeichnet. Angesichts des komplexen Entstehungsprozesses des Frankfurter Julius-Bildnisses und mit Blick auf die gestalterischen Besonderheiten der Unterzeichnung und der malerischen Ausführung, die in Teilen direkt mit der *Sixtinischen Madonna* und der *Madonna di Foligno* zu vergleichen sind, erscheint die unmittelbare Mitwirkung Raffaels plausibel, auch wenn dieser die malerische Ausführung in Teilen seiner Werkstatt überließ. Doch in welchem Verhältnis steht das Gemälde im Städel Museum zu den übrigen Versionen des Papst-Porträts?

### **Alternative Planungen für das Julius-Bildnis**

Vergleicht man Tizians Fassung des Papstbildnisses aus dem 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 auf Seiten 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. Im Zusammenhang mit der Anfertigung dieser Kopien dürfte auch der für den mechanischen Transfer durchgenadelte Karton in der Galleria Corsini in Florenz entstanden sein. 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. Clemens VII. (1523-1534) beispielsweise ließ sich von Sebastiano del Piombo mehrfach im Rückgriff auf

Raffaels epochale Bilderfindung porträtieren. Das um 1526 geschaffene Bildnis im Museo di Capodimonte in Neapel zeigt Clemens VII. auf dem Höhepunkt seiner Macht. Die monumentale Wirkung der Figur geht wesentlich auf die Bildgestaltung zurück, die bereits im Städel-Porträt Julius' II. entwickelt worden war und auf die auch Tizian in seiner Kopie im Palazzo Pitti zurückgreifen sollte. Etwa fünf Jahre später porträtierte Sebastiano den Papst erneut. Wieder griff er auf das große Vorbild Raffaels zurück, benutzte diesmal aber die Version, die in den Julius-Porträts in der National Gallery und den Uffizien überliefert ist. Die etwas in sich zusammengesunkene Figur des Papstes wirkt infolge des nunmehr höher gelegten Blickpunkts des Betrachters weit weniger triumphalistisch als im früheren Bild in Neapel. Tatsächlich hatte Clemens VII. mit dem Sacco di Roma im Jahre 1527 den Tiefpunkt seiner Laufbahn erreicht, von dem er sich bis zu seinem Tod nicht erholen sollte.

Wie seine europäischen Herrscherkollegen hatte Papst Julius II. reiche Verwendung für sein vielfältiges Bildnis. Wohlbekannt ist sein gezielter Einsatz von Bildnismedaillen und Münzbildern als Mittel päpstlicher Bildpropaganda. Doch auch sein im Medium des Tafelbildes festgehaltenes Bildnis war alles andere als seine „Privatangelegenheit“, wie die Schenkung der heute in London befindlichen Gemäldefassung an die von den Della Rovere besonders reich bedachten römische Marienkirche S. Maria del Popolo zeigt. Diese Schenkung war kein Einzelfall, denn wir wissen dank der Tagebuchaufzeichnungen des venezianischen Historikers Marino Sanudo, dass der Papst am 11. Dezember 1513 ein weiteres Bildnis der römischen Kirche S. Marcello vermacht hatte – „per vodo fato a una imagine di Nostra Dona“ (wegen eines Gelübdes, das er gegenüber einem Bild unserer Lieben Frau gemacht hatte). Auch wenn Sanudos Tagebuchaufzeichnungen den Maler dieses Gemäldes in S. Marcello nicht nennt – seine hier eher zufällig notierte Schenkung zeigt, wie gezielt Julius II. auch sein gemaltes Bildnis für propagandistische Zwecke einzusetzen wusste. Die Existenz mehrerer Fassungen von Raffaels Papstporträt, an deren Ausführung auch seine Werkstatt beteiligt war, braucht uns deshalb nicht zu erstaunen.